Die Frauenfiguren in *Hamlet*-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der

Philosophischen Fakultät II

der

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt

von Kimiko Leibnitz

aus Würzburg

2005

Erstgutachter:	Professor Dr. Rüdiger Ahrens
Zweitgutachter:	Professor Dr. Stephan Kohl
Tag des Kolloqiums:	8. Dezember 2005

Inhalt

1. Einleitung **1**

2. Aufbruch in ein neues Jahrhundert **7**
2.1. Traditionelle Werte und sozialer Wandel 7
2.1.1. Die Situation der Frauen in der westlichen Kultur 8
2.1.2. Die Anfänge der Kinematografie 10
2.2. *Le Duel d'Hamlet* (Clément Maurice; Frankreich, 1900) 13
2.2.1. *Hamlet* zwischen Tradition und Innovation 13
2.2.2. Sarah Bernhardt in der Rolle des Dänenprinzen 14
2.2.3. Die Verkörperung Hamlets als Hosenrolle 17
2.2.4. Die Umsetzung der Duellszene im Film 24
2.3. Drei *Hamlet*-Adaptationen des *film d'art* 27
2.3.1. Vorbemerkung 27
2.3.2. Das Aufkommen der Filmkunstbewegung 28
2.3.3. Besondere Merkmale des *film d'art* 30

3. Neue Kreativität in den Wilden Zwanzigern **49**
3.1. Politischer Umbruch in Deutschland und Europa 49
3.1.1. Das Aufkommen der *flapper* 50
3.1.2. Filme als Mittel zur Realitätsflucht 52
3.2. *Hamlet: Ein Rachedrama* (Svend Gade/Heinz Schall; Deutschland, 1920) 55
3.2.1. Die Emanzipation vom *film d'art* 55
3.2.2. *The Mystery of Hamlet* von Edward P. Vining 57
3.2.3. Gertrude 65
3.2.4. Ophelia 70
3.2.5. Hamlet 74
3.2.6. Kontrastfolien zum Dänenprinzen: Die Männerfiguren . . . 84

4. Der Zweite Weltkrieg: Zwischen Patriotismus und Entfremdung **91**
4.1. Politische Radikalisierungstendenzen 91
4.1.1. Frauenbilder im Spiegel der Ideologien 92
4.1.2. Der Einfluss des *production code* 94

4.2. *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch; USA, 1941) 99
4.2.1. *Hamlet* als Kriegskomödie 99
4.2.2. Maria – ein neuer Frauentyp 100
4.2.3. Joseph, der eitle Hahnrei 103
4.2.4. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse 104
4.2.5. Ideologische Implikationen 106
4.3. *Strange Illusion* (Edgar G. Ulmer; USA, 1945) 109
4.3.1. *Hamlet* als zeitgenössischer Kriminalfilm 109
4.3.2. Gemeinsamkeiten mit Shakespeares *Hamlet* 111
4.3.3. Zwischen *femme fatale* und *nurturing woman* 112
4.3.4. Die Psychologisierung des (Anti-)Helden 115
4.4. *Hamlet* (Laurence Olivier; Großbritannien, 1948) 119
4.4.1. Die Shakespeare-Tragödie als *film noir* 119
4.4.2. Der Einfluss der freudschen Psychoanalyse 121
4.4.3. Die Mutter als Objekt der Begierde 122
4.4.4. Ophelias laszives Spiel mit der Unschuld 126
4.4.5. Ideologie und Machtverhältnisse 130

5. Modernisierungstendenzen im Schatten des Kalten Krieges 135
5.1. Spannung zwischen den Machtblöcken 135
5.1.1. Jugendbewegung und sexuelle Revolution 136
5.1.2. Technische und inhaltliche Neuerungen des Kinofilms . . . 138
5.2. *Der Rest ist Schweigen* (Helmut Käutner; Bundesrepublik Deutschland, 1959) 142
5.2.1. Im Zeichen der Vergangenheitsbewältigung 142
5.2.2. Die Mutter, die keine ist 145
5.2.3. Ein Fall von Schizophrenie 147
5.2.4. »Deutschland ist Hamlet« 151
5.3. *The Bad Sleep Well* (Akira Kurosawa; Japan, 1960) 153
5.3.1. *Hamlet* im Nachkriegsjapan 153
5.3.2. Die Frauenfigur Yoshiko 156
5.3.3. Variationen des japanischen Kriegers 161
5.4. *Hamlet* (Bill Colleran/John Gielgud; USA, 1964) 163
5.4.1. Rückkehr zur Bühne 163
5.4.2. Gertrude als moderne Mittelklassefrau 167
5.4.3. Ophelia zwischen Rebellion und Angepasstheit 170
5.4.4. Hamlet im Spannungsfeld der Erwartungshaltungen 172
5.5. *Hamlet* (Grigori Kosinzew; Sowjetunion, 1964) 176
5.5.1. Kulturelle Blüte unter Chruschtschow 176
5.5.2. Die Königin als Symbolfigur westlicher Dekadenz 180

5.5.3. Ophelia als Opfer des politischen Systems 183
5.5.4. Die Umdeutung Hamlets zum sowjetischen Intellektuellen . 187

6. Dekonstruktion in Zeiten gesellschaftlichen Wandels 191
6.1. Vorbemerkung 191
6.2. Hochphase des gesellschaftlichen Umbruchs 191
6.2.1. Neue Formen des Feminismus 193
6.2.2. Hollywood im Wandel 195
6.3. *Johnny Hamlet* (Enzo Castellari; Italien, 1968) 198
6.3.1. *Hamlet* als Italo-Western 198
6.3.2. Gertrudes Verkörperung traditioneller Frauenbilder 202
6.3.3. Die Personifikation der »Blauäugigkeit« in der Gestalt Ophelias 205
6.3.4. Die Schauspielerin als stereotype Verführerin 207
6.3.5. Das Männerbild des aggressiven Revolverhelden 210
6.4. *Hamlet* (Tony Richardson; Großbritannien, 1969) 212
6.4.1. Wider die Leinwandkonventionen 212
6.4.2. Filmische Besonderheiten von Richardsons *Hamlet* 213
6.4.3. Gertrude als Sinnbild weiblicher Körperlichkeit 217
6.4.4. Die Interpretation Ophelias als Blumenkind 220
6.4.5. Unterschiedliche Konzepte von Männlichkeit 227
6.5. *Hamlet* (Celestino Coronado; Großbritannien, 1976) 229
6.5.1. Die Auflösung des Shakespeare-Stücks 229
6.5.2. Die Verschmelzung der Frauenfiguren 233
6.5.3. Der doppelte Hamlet 238
6.6. *Hamlet Goes Business* (Aki Kaurismäki; Finnland, 1987) 241
6.6.1. Rückkehr zum *film noir* 241
6.6.2. Die Wandlung der Königin zur häuslichen Privatperson . . . 245
6.6.3. Ofelia als sprödes Mauerblümchen 248
6.6.4. Ein vitaler Gegenpol: das Dienstmädchen Helena 252

7. Diversität im Zeitalter der Globalisierung 257
7.1. Die Welt wächst zusammen 257
7.1.1. Freies Spiel mit den Geschlechterrollen 259
7.1.2. Der unaufhaltsame Aufstieg des Hollywood-Actionstreifens 262
7.2. *Hamlet* (Franco Zeffirelli; Frankreich, GB und USA, 1990) 264
7.2.1. Die Renaissance-Tragödie als Actionfilm 264
7.2.2. Eine neue *femme fatale* 267
7.2.3. Ophelias Wahnsinn als Ausdruck jugendlichen Protests . . . 271
7.2.4. Ödipus' Rückkehr 277

7.3. *The Prince of Jutland* (Gabriel Axel; Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Niederlande, 1994) 280
7.3.1. Rückgriff auf die *Historia Danica* 280
7.3.2. Die Darstellung einer eingeschworenen Frauengemeinschaft 284
7.3.3. Der männliche Gegenentwurf: Kampf und Gewalt 288
7.4. *Hamlet* (Kenneth Branagh; Großbritannien und USA, 1996) 290
7.4.1. Verfilmung des ungekürzten Dramentextes 290
7.4.2. Die Mutterfigur im Hintergrund 294
7.4.3. Ophelia als sexuell aktive Frau 299
7.4.4. Traditionelle Männerideale 304
7.5. *Let the Devil Wear Black* (Stacy Title; USA, 1999) 309
7.5.1. Abgesang auf die amerikanische Gesellschaft 309
7.5.2. Genre, Zeitgeist und *male gaze* 312
7.5.3. Helens Alkoholkonsum – ein Mittel zur Konfliktbewältigung 313
7.5.4. Julias psychische Instabilität als Normalzustand 316
7.5.5. Misogynie als männliche Norm 318
7.6. *Hamlet: The Denmark Corporation* (M. Almereyda; USA, 2000) . . 321
7.6.1. Zwischen Kapitalismus und Multimedia 321
7.6.2. Die Königin als Mitglied der New Yorker *high society* . . . 325
7.6.3. Ophelia zwischen Teenagerin und Erwachsener 329
7.6.4. Zwei kontrastive Männlichkeitsentwürfe 335

8. Schlussbetrachtung **341**

Bibliografie **349**

1. Einleitung

Mit den Worten "Good my lord, will you see the players well/bestowed? Do you hear, let them be well used, for/they are the abstract and brief chronicles of the time./After your death you were better have a bad epitaph/than their ill report while you live"[1] (II. ii. 518-522) wendet sich Hamlet an Polonius, dem er hiermit die Aufgabe überträgt, für einen angenehmen Aufenthalt der in Elsinore eingetroffenen Schauspieltruppe zu sorgen. Über die Handlungsebene hinaus ist diese Replik vor allem deshalb bemerkenswert, da sie Zeugnis ablegt über die Macht und die zeitübergreifende Bedeutung der Dramatik, die durch die im Rahmen einer Bühnenaufführung auftretenden Schauspieler szenisch umgesetzt wird, sowie über die Relation zwischen den darstellenden Künsten und der Geschichtsschreibung.[2]

Hamlets Aufforderung, den Schauspielern eine besonders zuvorkommende Behandlung angedeihen zu lassen, weist nicht nur auf seine hohe Wertschätzung hin, sondern auch auf die Bühnenpraxis des elisabethanischen bzw. jakobäischen Zeitalters: Sie spielt auf den Umstand an, dass fahrende Schauspieltruppen die Stoffe für ihre Darbietungen häufig an das reale Zeitgeschehen anlehnten, die an ihrem jeweiligen Aufenthaltsort erworbenen Einsichten auf ihren Reisen über weite Strecken verbreiteten und sie damit gewissermaßen über Raum und Zeit hinaus konservierten. Auf diese Weise trugen sie wesentlich zur Meinungsbildung über ihre jeweiligen Gastgeber bei – Meinungen, die in entfernten Städten und Ländern auch über längere Zeit hinweg Bestand haben konnten. Hamlets Bezeichnung der Schauspieler als "abstract and brief chronicles of the time" spielt also darauf an, dass sie mit ihren Auftritten geschichtliche Ereignisse nicht nur erhalten und wiedergeben, sondern diese auch aus ihrer subjektiven Sicht spiegeln, akzentuieren und somit beeinflussen.

Auf einer Metaebene gilt dies auch für die zahlreichen Bühneninszenierungen, Bilddarstellungen, musikalischen Kompositionen, Gedichte und anderen Kunstwerke, die im Laufe der Jahrhunderte Shakespeares *Hamlet* aufgriffen. Je nach der individuellen künstlerischen und ideologischen Ausrichtung ihrer Schöpfer entsprechend umgestaltet und ihrer eigenen Zeit mit ihren historischen, kulturellen, gesell-

[1] Alle in dieser Arbeit verwendeten Zitate aus *Hamlet* entstammen der *Arden Shakespeare*-Ausgabe, Hrsg. Harold Jenkins (London: Methuen, 1982).

[2] Sowohl die Geschichtsschreibung als auch die beiden dramatischen Hauptgattungen Tragödie und Komödie zählen zu den traditionellen Künsten, die bereits in der Antike als solche anerkannt und gepflegt wurden. Für nähere Informationen zu den verschiedenen Künsten und den Musen, die selbige repräsentieren, siehe Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur,* 7. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1989) 594 und Fernand Comte, Übs. Alison Goring, *The Wordsworth Dictionary of Mythology,* Wordsworth Reference (Ware: Wordsworth, 1994) 135.

schaftlichen und politischen Tendenzen angepasst, sind auch sie Zeitdokumente, die der Nachwelt ein Bild der Epoche ihrer Entstehung vermitteln. Alleine die große Anzahl an Künstlern, Theaterschaffenden und Schriftstellern, die im Laufe der Zeit immer wieder die Tragödie vom Dänenprinzen als Vorlage für eigene kulturelle Erzeugnisse verwendeten und dem Stück dabei stets neue Aspekte abgewannen, zeigt deutlich, dass gerade diese Tragödie William Shakespeares mit Fug und Recht zu den bekanntesten Klassikern der Weltliteratur zu zählen ist.[3]

Auch der Film, der im ausgehenden 19. Jahrhundert zu den traditionellen Künsten hinzutrat und im Laufe des 20. Jahrhunderts rasch zu einer populären Massenunterhaltung aufstieg, nahm sich – auf einer zunehmend kommerzieller werdenden Ebene – ebenfalls des *Hamlet*-Stoffes an. Auffällig dabei ist, dass gerade *Hamlet* deutlich häufiger verfilmt wurde als jede andere Shakespeare-Tragödie.[4] Als Medium und Kunstform reagiert der Film nicht nur auf die Konsum-, Seh- und Denkweisen der Menschen, sondern beeinflusst diese auch maßgeblich und prägt das Weltbild ganzer Generationen entscheidend mit. Als Konsumgut und Ware wurden Filme seit jeher mit erheblichem finanziellen Aufwand für die Unterhaltung einer großen Anzahl von Menschen hergestellt. Gerade weil sie in aller Regel für ein Massenpublikum gemacht wurden und noch immer werden, sollten sie einerseits dessen Vorlieben Rechnung tragen, andererseits jedoch nicht selten auch eine bestimmte Ideologie vermitteln. Insofern spiegeln Filme, als historische Dokumente betrachtet, auf gewisse Weise den Zeitgeist und die kulturellen Verhältnisse vergangener Jahrzehnte wider. Nicht zuletzt deshalb setzt sich inzwischen die Shakespeare-Forschung in zunehmendem Maße auch mit den Filmfassungen der Stücke des Dramatikers aus Stratford auseinander.

Neben der Auseinandersetzung mit dem Medium Film als zeitgemäßer Aufbereitungsform von Shakespeare-Stücken hat sich in der postmodernen Shakespeare-Forschung im Zuge einer kulturwissenschaftlichen Interdisziplinarität auch die Beschäftigung mit den *Gender*-Studien etabliert. Durch die Befassung mit der Geschlechterproblematik wird nicht nur ein kritisches Bewusstsein für Themen wie Rollenverhalten, gesellschaftliche Strukturen und Sexismus geschaffen, sondern

---

[3] Zu den Künstlern, die Shakespeares *Hamlet* als Vorlage für eigene Werke heranzogen, sind beispielsweise Eugene Delacroix, Dante Gabriel Rossetti, Peter Tschaikowsky, Bertolt Brecht und Heiner Müller zu zählen. Für eine Auflistung und Analyse szenischer *Hamlet*-Bearbeitungen siehe Gerhard Müller-Schwefe, *Corpus Hamleticum: Shakespeares HAMLET im Wandel der Medien* (Tübingen: Francke, 1987). Zahlreiche Beispiele für Variationen des *Hamlet*-Stoffes aus den Bereichen Musik und Tanz finden sich bei Hans Walter Gabler, »Shakespeare in der Musik«, *Shakespeare-Handbuch,* Hrsg. Ina Schabert, 4. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 2000) 772 ff. Für Beispiele aus der Malerei siehe Ingeborg Bolz, »Shakespeare in der bildenden Kunst«, *ibid.,* 786 ff.

[4] Siehe Neil Taylor, "The Films of *Hamlet*", *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television,* Hrsg. Anthony Davies und Stanley Wells (Cambridge: CUP, 1994) 180: "No Shakespeare play has generated more films than *Hamlet*. At the latest count there have been forty-seven film-versions of the play or part of the play, and at least ninety-three other films alluding to it – educational films in which extracts from *Hamlet* appear, feature films which derive from the Hamlet story, or feature films which happen to include extracts from *Hamlet* as part of their story."

auch für eine grundsätzliche Neubewertung Shakespeares. Dessen Stücke werden nun nicht mehr im Hinblick auf eine eindeutige moralische oder politische Botschaft untersucht, sondern vielmehr unterliegen zahlreiche bislang gültige Deutungen einer zunehmend kritischen Reflexion. Frühere Analyseschwerpunkte, wie z.B. individuelle Charakterentwicklungen oder Handlungsmotive zentraler Dramenfiguren, spielen in diesem Zusammenhang dagegen eine untergeordnete Rolle und werden im Lichte der Geschlechterforschung neu interpretiert.

Im Rahmen der Shakespeare-Forschung wurde einer umfassenden Analyse von *Hamlet*-Verfilmungen unter besonderer Berücksichtigung der Darstellung der weiblichen Hauptfiguren Gertrude und Ophelia bislang vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Bereits bestehende Arbeiten zum Thema befassen sich überwiegend mit dem filmischen Werk einzelner Regisseure oder bestimmten Einzelaspekten diverser Verfilmungen.[5] Der Grund für die teils starke thematische Einschränkung dieser Untersuchungen liegt in dem Umstand, dass sie vorwiegend als Beiträge in Fachzeitschriften und Anthologien verfasst wurden und somit vor allem in ihrem Umfang entsprechend limitiert sind bzw. waren. Dies wiederum hat zur Folge, dass nicht annähernd der Grad an Detailliertheit erreicht werden kann, der für eine umfassende Untersuchung der beiden Frauenfiguren in den bis dato vorliegenden *Hamlet*-Adaptationen erforderlich scheint.

Das Ziel dieser Arbeit ist es daher, eine komparatistische Analyse von insgesamt 20 *Hamlet*-Verfilmungen vorzunehmen, die sich schwerpunktmäßig mit den beiden Frauenfiguren Gertrude und Ophelia befasst und anhand ihrer Darstellung den Wandel im Frauenbild des 20. Jahrhunderts nachzeichnet, um somit an konkreten Beispielen aufzuzeigen, dass Vorstellungen über die Geschlechter und ihre gesellschaftlichen wie sozialen Rollen nicht allgemeingültig, universal, natur- oder gar gottgegeben sind, sondern als kulturelle Konventionen vom Menschen geschaffen. Im selben Maße soll dargelegt werden, dass auch etliche Hypothesen bezüglich Shakespeare und seines *Hamlet* in erster Linie Konstrukte sind, die von unterschiedlichen Bedingungen – vor allem geistesgeschichtlichen Strömungen – abhängen, welche jedoch ständigen Veränderungen unterworfen sind. Durch die Gegenüberstellung und den Vergleich von *Hamlet*-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts soll somit eine kulturelle

[5] So beschäftigen sich im *Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) eine Reihe kompakter Einzelanalysen mit den verschiedensten Aspekten filmischer Umsetzung wie z.B. dem künstlerischen Einfluss des Regisseurs oder genrespezifischer Besonderheiten. Dabei spielt jedoch das Nachzeichnen einer historischen Entwicklung oder eine ausführliche Einbeziehung des zeitgeschichtlichen Kontextes eine eher untergeordnete Rolle. Kenneth Rothwells *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television* (Cambridge: CUP, 1999) hingegen trägt diesem Gesichtspunkt Rechnung, doch liegt der Fokus in diesem Zusammenhang nicht auf den filmischen Bearbeitungen eines einzelnen Theaterstückes, sondern vielmehr auf der großflächigen Abdeckung eines breiten Spektrums an Shakespeare-Verfilmungen. Bernice Klimans *Hamlet: Film, Television, and Audio Performances* (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1988) konzentriert sich zwar ausschließlich auf die Leinwandadaptationen des *Hamlet*, versucht dabei jedoch möglichst vielen Facetten der filmischen Umsetzungen zu berücksichtigen. Die Frauenfiguren stellen somit also nur einen Aspekt unter mehreren dar.

Entwicklung nachgezeichnet werden, die dem jeweiligen Zeitgeist der Gesellschaft entspricht, und die insbesondere die in den einzelnen historischen Phasen herrschenden Vorstellungen über die Geschlechter und deren normgerechtes Verhalten wiederzugeben in der Lage ist. Denn diese haben stets Eingang in die einzelnen Adaptationen gefunden und sind dort entsprechend nachweisbar.

Für diese Untersuchung wurden alle *Hamlet*-Verfilmungen herangezogen, die entweder über den Handel bezogen oder in Filmarchiven und ähnlichen Instituten betrachtet werden können. Eine Berücksichtigung aller jemals produzierten *Hamlet*-Verfilmungen ist allerdings nicht möglich, da viele Filmkopien für die Öffentlichkeit unzugänglich aufbewahrt werden, verschollen sind oder zerstört wurden. Letzteres trifft vor allem auf eine Vielzahl von *Hamlet*-Adaptationen aus der Stummfilmzeit zu.[6] In der vorliegenden Dissertation sollen in erster Linie Kinofilme untersucht werden, da diese aufgrund ihres hohen Budgets generell auf ein internationales Publikum abzielen und somit repräsentativere Analyseobjekte sind als Fernsehspiele, die nicht selten nur innerhalb des Produktionslandes ausgestrahlt werden und somit auf eine wesentlich kleinere Zielgruppe ausgerichtet sind. Nicht selten sind solche Fernsehfilme unter anderen finanziellen und technischen Voraussetzungen sowie mit anderen Zielsetzungen produziert und rezipiert worden als Kinofilme. Eine Analyse, die Kino- und TV-Filme undifferenziert als dem gleichen Medium zugehörig betrachtet, kann daher beiden Kunstformen nicht gerecht werden und wird daher vermieden.

Bei der Auswahl der zu analysierenden *Hamlet*-Verfilmungen stellt sich ebenfalls die Frage, was genau unter dem Begriff der Adaptation zu verstehen ist. Es muss von Anfang an deutlich gemacht werden, ob mit diesem Begriff ausschließlich Filme gemeint sind, welche die Originalverse Shakespeares beibehalten, oder ob hierzu auch diejenigen Filme zu zählen sind, die sich im weiteren Sinne der zentralen Figuren und Motive aus *Hamlet* bedienen, diese aber an einen anderen Ort und/oder in eine andere Zeit verlegen. Da die Anzahl der sich eng an die Vorlage haltenden *Hamlet*-Verfilmungen überaus begrenzt ist und eine ausschließliche Auseinandersetzung mit selbigen kein repräsentatives Bild der jeweils thematisierten Epoche darstellt, werden daher in den folgenden Kapiteln auch solche Adaptationen mit einbezogen, die nicht den ursprünglichen Dramentext verwenden, sondern nur eine lose, aber dennoch klar erkennbare Verbindung zur Handlung des Shakespeare-Stücks aufweisen.[7] Darüber hinaus erscheint diese Vorgehensweise nicht zuletzt deshalb an-

[6] Siehe dazu Kevin Brownlow, Foreword, *Speaking of Silents: First Ladies of the Screen,* von William M. Drew (Vestal: Vestal P, 1989) ix: "The great tragedy is that so much of their [the artists'] work has been deliberately destroyed or allowed to rot. Private collections and archives have filled in many of the gaps, but it is still a depressing fact that two thirds of the output of the American feature industry have been lost. Studios junked silent films as supermarkets discard obsolete merchandise – and masterpieces vanished along with programme fillers. Others decomposed in vaults, victims of the perishable stock on which they were printed."

[7] Im Rahmen dieser Arbeit wird mit vereinfachenden Formulierungen wie »der Dramentext«, »die Dramenvorlage« oder »das Theaterstück« auf Shakespeares *Hamlet* Bezug genommen. Es sei an dieser Stelle jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Begriffe ausschließlich auf die hier verwendete Arden-Ausgabe verweisen und nicht

gebracht, da es sich als überaus problematisch erweist, eine klare Grenze zwischen denjenigen Filmen zu ziehen, die sich eng an der Dramenvorlage orientieren und denjenigen, die flexibler mit dem Shakespeare-Stück umgehen.

Bei der Beschäftigung mit dem Themenkomplex »Shakespeare – *Hamlet*-Verfilmungen – Frauenfiguren – *Gender*-Studien« stellt sich zunächst die Frage nach einer methodischen Vorgehensweise, die der Vielfalt an vorhandenen Stimmen, Theorien und Denkansätzen Rechnung trägt und diese zu einer sinnvollen, organischen und überschaubaren Einheit zusammenfügt. Als Ausgangs- und ständiger Bezugspunkt während der nachfolgenden Filmanalysen soll dabei der Dramentext selbst fungieren, da dieser die Vorlage für alle hier behandelten Adaptationen darstellt. Um jene in ihrer Vielschichtigkeit und Kreativität angemessen bewerten zu können, ist es notwendig, sie dem Theaterstück gegenüberzustellen und auf diese Weise intertextuelle Bezüge aufzuzeigen. Änderungen, die in den einzelnen Filmen vorgenommen wurden, erscheinen in diesem Zusammenhang als individuelle Interpretationen des Dramentextes. Damit sich diese mit all ihren möglichen Bedeutungen erfassen lassen, gilt es in Erfahrung zu bringen, in welchem Verhältnis sie zum ursprünglichen Text stehen und wie sie diesen aufgreifen bzw. weiterentwickeln.

Jede Adaptation zeichnet sich durch besondere Merkmale und Schwerpunktsetzungen aus, die nicht angemessen berücksichtigt werden können, wenn ein starres Analyseraster herangezogen wird, das es lediglich auszufüllen gilt. Dennoch ist es notwendig im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik eine Vorgehensweise zu finden, die für alle Adaptationen einheitlich ist und die deren Vielschichtigkeit Rechnung trägt. Um die künstlerischen Entscheidungen der Regisseure wie auch die mögliche audiovisuelle Wahrnehmung des Zuschauers eingehend erfassen zu können, erfolgt die Analyse der hier besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen nicht werkimmanent, sondern unter Berücksichtigung der soziokulturellen und politischen Verhältnisse der einzelnen Epochen, da diese auf die jeweilige filmische Umsetzung und ihre Rezeption maßgeblichen Einfluss ausüben.[8]

---

auf eine der (oder alle) drei Textfassungen des *Hamlet* (First Quarto, Second Quarto und First Folio), die zwischen 1603 und 1623 entstanden sind und sich zum Teil deutlich voneinander unterscheiden. Der Arden-Edition liegt im Wesentlichen die Quarto 2 zugrunde, sie verwendet aber auch einzelne Textelemente des First Folio. Siehe hierzu Jenkins, 74 f. Für nähere Angaben zu den verschiedenen Versionen des Dramas und ihren Abweichungen voneinander siehe *ibid.,* 13 ff. *Cf.* Sabine Schülting, »Die späteren Tragödien«, *Shakespeare-Handbuch*, Hrsg. Ina Schabert, 4. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 2000) 533 f und Lukas Erne, *Shakespeare as a Literary Dramatist* (Cambridge: CUP, 2003) 192 ff.

[8] Umgekehrt prägen Filme (wie auch andere Kunstwerke) wiederum ihre Zeit und können beispielsweise Modetrends oder andere gesellschaftliche Erscheinungen auslösen. Aufgrund der vielfältigen Wechselwirkungen zwischen (Film-)Kunst und Gesellschaft ist es problematisch, von einem zeitgeschichtlichen Kontext zu sprechen, in den die einzelnen kulturellen oder künstlerischen Erzeugnisse eingebettet sind. Der Begriff des zeitgeschichtlichen bzw. historischen Kontexts lässt sich im Rahmen einer kulturhistorischen Untersuchung aber auch deshalb nicht ohne weiteres verwenden, da er impliziert, es existiere eine für den heutigen Rezipienten unmittelbare erfahrbare Vergangenheit. Selbige ist jedoch immer nur über (mediale) Texte wie Zeitungsartikel, Filme, Musikaufnahmen, usw. zugänglich, die von einzelnen Autoren bzw. Künstlern verfasst wurden, so dass sich der historische Kontext bei näherer Betrachtung vielmehr als Bündel historischer Texte erweist. Zur Problematik der Abgrenzung von Text und Kontext siehe Hayden White,

In diesem Zusammenhang sollen vor allem gesellschaftliche Entwicklungsprozesse emanzipatorischer Art sowie Änderungen in der Aufführungspraxis, die sich zum Teil über Jahrzehnte hinweg vollzogen haben, angesprochen werden. Mit Ausnahme von Einleitung und Schluss beginnt jedes Kapitel mit einem kulturgeschichtlichen Überblick, der sowohl den bedeutendsten historischen Ereignissen als auch den vorherrschenden Geschlechterrollenbildern und populären Filmgenres in der betreffenden Epoche Rechnung trägt. Im Anschluss daran folgen die einzelnen Filmanalysen. Jede *Hamlet*-Adaptation wird zunächst auf ihre technischen und interpretatorischen Besonderheiten hin untersucht sowie anschließend auf die Darstellung der Frauen- wie auch der Männerfiguren.[9]

Im Hinblick auf die Frauenfiguren wird insbesondere der Frage nachzugehen sein, mit welchen Gestaltungsmitteln sie modelliert sind und wie sich der so genannte *male gaze* manifestiert, d.h. die von der Kamera eingenommene männliche Sichtweise auf den weiblichen Körper.[10] Des Weiteren gilt es zu überprüfen, ob und inwieweit die jeweilige filmische Darstellung von den Geschlechterrollenvorstellungen des Patriarchats durchdrungen ist, bzw. ob sie subversive Züge aufweist.

Einen Gesichtspunkt, den es ebenfalls vorab zu klären gilt und der die äußere Form der Dissertation entscheidend prägt, betrifft den Gebrauch geschlechtsspezifischer Substantive und Pronomina. Da die deutsche Sprache generell maskuline Formen verwendet, sollte gerade eine Arbeit, in der Geschlechterfragen thematisiert werden, ein Bewusstsein für diese Problematik zum Ausdruck bringen. Korrekterweise müsste daher stets die Angabe beider Formen, d.h. sowohl die weibliche als auch die männliche, erfolgen. Da sich die Lektüre einer dermaßen politisch korrekt formulierten Arbeit jedoch als *tour de force* für die Mehrzahl aller Leserinnen und Leser gestalten würde, wird hiervon abgesehen.

"The Context in the Text: Method and Ideology in Intellecutal History", *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992) 186.

[9] Obwohl der Schwerpunkt der einzelnen Filmanalysen auf den Frauenfiguren liegt, werden in der Mehrzahl der besprochenen Filme die Männergestalten dennoch in die Untersuchung einbezogen, um Unterschiede in der Darstellung der Geschlechter und des Rollenverhaltens stärker herauszuarbeiten. Themenbedingt fallen die Analysen der Männergestalten jedoch wesentlich kürzer aus als die der Frauenfiguren.

[10] Siehe dazu Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Basingstoke: Macmillan, 1996) 19: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkely, she holds the look, and plays to and signifies male desire."

2. Aufbruch in ein neues Jahrhundert

2.1. Traditionelle Werte und sozialer Wandel

Der Zeitgeist des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist geprägt von einem kaum hinterfragten Fortschrittsglauben, der sich auf politischer wie gesellschaftlicher Ebene auf vielfältige Weise manifestiert. Unter dem Vorzeichen des Fortschritts und des Ausbaus der eigenen Möglichkeiten streben um 1900 Großmächte wie England, Frankreich und Deutschland nach einer Ausweitung ihrer territorialen Reichweite und ihres politischen Einflusses. Ebenfalls im Mittelpunkt dieser imperialistischen Bestrebungen steht der Versuch, den eigenen Einflussbereich durch mehr Wohlstand zu erweitern. Ihre technische und militärische Überlegenheit nutzen insbesondere die genannten Nationen dazu, weltweit Territorien zu annektieren, deren Rohstoffe und Arbeitskräfte ausgebeutet werden. Widerstand seitens der Einheimischen wird blutig niedergeschlagen.[1] Der Glaube an die Überlegenheit der westlichen Zivilisation dient unter anderem auch als Legitimation für diese Art der Kolonialisierung; es herrscht allgemein die Auffassung, die Übernahme der westlichen Kultur gereiche indigenen Völkern letztlich zum Vorteil.

Auf nationaler Ebene macht sich der stark ausgeprägte Fortschrittsglaube jener Zeit auf andere Weise bemerkbar. In der Nachfolge der Industrialisierung einerseits und der zukunftsorientiert formulierten Thesen von Marx und Engels andererseits gewinnen linksgerichtete Parteien in vielen Industrieländern zunehmend an Einfluss und kämpfen für eine Verbesserung der Lebensumstände der sozial unterprivilegierten Bevölkerungsschichten in den stetig wachsenden Städten. Gewerkschaften rufen zu Streiks auf und bewirken dadurch eine Verbesserung der Situation der Arbeiterschaft. Weltweit werden in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts vielerorts Ausstände organisiert, so z.B. 1902 der Minenarbeiterstreik in Pennsylvania, 1905 der Streik im Ruhrgebiet oder 1910 der Eisenbahnerstreik in Frankreich.[2] Nicht alle Arbeitsniederlegungen führen direkt zu Veränderungen, doch zeigen sie das zunehmende Selbstbewusstsein einer sich organisierenden Arbeiterschicht.

---

[1] In diesem Zusammenhang lassen sich beispielsweise der Boxeraufstand in China 1900 oder der Herero-Aufstand in Deutsch-Südwestafrika 1904 nennen. *Cf.* »Boxeraufstand in China«, »Aufstände in deutschen Kolonien«, *Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert,* Bd. 1, CD-ROM (Königswinter: Tandem, o. J.).

[2] Für nähere Informationen zu diesen Ereignissen siehe die Beiträge »Roosevelt beendet Streik der Minenarbeiter«, »Gewaltiger Streik lähmt Ruhrgebiet« und »Briand beendet Eisenbahnerstreik«, *ibid.*

2.1.1. Die Situation der Frauen in der westlichen Kultur

Auch die Frauen begannen um die Jahrhundertwende erstmals damit, ihre Anliegen öffentlich zu formulieren und einzufordern. Auf diese Weise kämpften sie gegen zu dieser Zeit durchaus noch gängige Rollenmuster an, die Frauen kaum Rechte zubilligten und die durch eine Vielzahl von Maßnahmen aufrecht erhalten werden sollten.[3] In Gestalt der Suffragettenbewegung erlebte der Feminismus einen wesentlichen Impuls, vor allem als 1903 Emmeline Pankhurst und ihre Töchter Christabel, Sylvia und Adela in England die *Women's Social and Political Union* gründeten. Diese politischen Aktivistinnen widersetzten sich jäh den Geschlechterrollenerwartungen, indem sie ihre Forderung nach einem Wahlrecht für Frauen nicht nur mit Hilfe offensiver Öffentlichkeitsarbeit, sondern auch mit physischer Gewalt durchzusetzen versuchten. Zu diesem Zweck veranstalteten sie Demonstrationszüge oder lieferten sich Straßenschlachten mit der Polizei.[4]

Die frühe Frauenbewegung belegt bereits an der Wende zum 20. Jahrhundert eine rege Hinterfragung der Geschlechterrollen. Diese beschränkte sich jedoch nicht mehr alleine auf die tatsächliche Gleichberechtigung, sondern nahm erstmals auch eine wissenschaftliche Dimension an. Hier spielt die zu jener Zeit neue Disziplin der Psychoanalyse eine wesentliche Rolle, die vor allem durch die Studien Sigmund Freuds stark vorangetrieben worden war. Auch Freud beschäftigte sich in seinen Abhandlungen intensiv mit der Übernahme von Geschlechterrollen, dem Sexualverhalten sowie den daraus entstehenden Konflikten. Dabei zeichnet sich eine überaus ambivalente Entwicklung ab, denn einerseits setzte man sich wissenschaftlich intensiv mit dem weiblichen Geschlecht auseinander, andererseits waren gerade die Sozial- und Geisteswissenschaften noch immer stark von vorgegebenen ideologischen Mustern geprägt, so dass letztlich auch hier eine liberale, emanzipierte Haltung gegenüber Frauen nach wie vor eher die Ausnahme als die Regel war.

So dienten nicht selten die Wissenschaften, bzw. die Wissen produzierenden Institutionen innerhalb des Staatsgefüges, als wichtige ideologische Instrumente für die Aufrechterhaltung des patriarchalischen, d.h. männlich kontrollierten Status quo. Ihnen kam gewissermaßen die Aufgabe zu, bestehende gesellschaftliche Verhältnisse – und somit auch die Geschlechterbeziehungen und Rollenverteilungen – durch gezielte Forschungen und Analysen zu legitimieren. Schon im ausgehenden 19. Jahr-

---

[3] So existierte beispielsweise im Deutschland jener Zeit noch immer ein Züchtigungsrecht, das Ehemännern die körperliche Misshandlung ihrer Partnerin gestattete. Auch wurde die materielle Abhängigkeit der Frau dadurch gewährleistet, dass bei einer Trauung das Vermögen der Braut automatisch auf den Ehemann überging. *Cf.* Helga Hinke, *Frauenrollen. Frauenbilder. Handreichung für die Schulen in Bayern* (München: Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung, 1992) 153.

[4] Eine Darstellung der Aktionen, welche die Suffragetten im Rahmen ihres Kampfes für das Frauenwahlrecht starteten, wie auch die Konsequenzen, die diese Aktionen nach sich zogen, findet sich in Hannelore Schröder, *Widerspenstige – Rebellinnen – Suffragetten: Feministischer Aufbruch in England und Deutschland* (Aachen: ein-FACH-verlag, 2001) 62 ff.

hundert setzten sich zahlreiche Fachdisziplinen, wie z.B. Biologie, Medizin, Philosophie und Psychologie, mit dem weiblichen Geschlecht auseinander und erhoben »die Frau« somit zum Analyseobjekt, dessen Wesensbeschaffenheit man genauer zu erfassen bemüht war. Obwohl die einzelnen Wissenschaften das weibliche Geschlecht unter jeweils anderen Gesichtspunkten und Prämissen betrachteten, gelangten sie fächerübergreifend zu übereinstimmenden Ergebnissen, welche im Wesentlichen die Benachteiligung der Frau in vielen Lebensbereichen als durchaus begründet zu bestätigen suchten.[5] So gelangte man etwa zu der allgemein anerkannten Schlussfolgerung, Frauen seien naturgemäß nicht zu denselben Verstandesleistungen in der Lage wie Männer.[6] Als Hauptursache für dieses unterstellte defizitäre Denkvermögen wurde jedoch nicht etwa die unzureichende intellektuelle Förderung im Kindesalter oder mangelnde Schulbildung identifiziert, sondern das anatomisch bedingte kleinere Gehirnvolumen.

Auch »die Evolutionsbiologie [...] formulierte seit Herbert Spencer und Charles Darwin, das Verhältnis der Geschlechter basiere nicht auf Komplementarität, sondern auf Über- und Unterordnung.«[7] Dies wiederum stützte die ideologisch basierte These einer grundsätzlichen weiblichen Unterlegenheit, indem die beim Menschen existierende – allerdings kulturell entwickelte – männliche Dominanz vielmehr als Beleg für die Naturgegebenheit der bestehenden Rollenverteilung gewertet wurde; nicht zuletzt sein generell robusterer Körperbau prädestiniere den Mann dieser Ansicht nach dazu, über die Frau als so genanntes »schwaches Geschlecht« zu herrschen.[8] Von diesem Standpunkt aus betrachtet mussten feministische Bemühungen, die eine Veränderung gesellschaftlicher Umstände anstrebten, als widernatürlich und zwangsläufig zum Scheitern verurteilt erscheinen. Auch Psychiatrie und Psychologie brachten mit ihrer Behandlung bzw. Analyse von fast ausschließlich weiblichen Patienten indirekt zum Ausdruck, dass Frauen weniger berechenbar seien als Männer; die allgemein übliche Diagnose lautete zu jener Zeit Hysterie. Die Ableitung des Terminus Hysterie vom griechischen *hysteron*, das die Gebärmutter bezeichnet, belegt ein seit der Antike herrschendes Vorurteil, demgemäß psychische Labilität grundsätzlich der Frau zuzuordnen sei, da diese der Natur stärker verhaftet sei als

---

[5] Zur Vereinnahmung der Wissenschaften siehe Elvira Scheich, »Naturwissenschaften«, *Gender Studien: Eine Einführung,* Hrsg. Christina von Braun und Inge Stephan (Stuttgart: Metzler, 2000) 195.

[6] Siehe hierzu Hinke, 5: »Jahrhundertelang galt die Frau körperlich, geistig, seelisch und charakterlich als minderwertig und als dem vollkommeneren Mann von Natur aus untergeordnet.«

[7] Gisela Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München: Beck, 2000) 125. Siehe hierzu auch Schröder, 52: »Denn wie Sklavenhalter die Sklaverei, so rechtfertigte das herrschende Geschlecht die Unterwerfung, Beraubung und Rechtlosigkeit der Frauen noch immer damit, dass sie zum *Dienen*, Männer zum *Herrschen* geboren seien, diese ›Ordnung der Natur‹ unveränderbar, ewig sei.«

[8] *Cf.* Hinke, 123 f: »Im Zeitalter der Aufklärung entfaltet der Gedankenaustausch über die Frau sich unter den führenden Köpfen der Epoche auf dem tradierten Denkmuster von der naturgegebenen weiblichen Inferiorität. Hergeleitet wird diese immer noch aus dem schwächeren Körperbau der Frau: Die unterschiedlich starke Konstitution von Mann und Frau begründe die Ungleichheit beider als Geschlechtswesen und mache die Unterwerfung unter den Mann zwingend. Die Frau folge damit ihrer inneren Natur, die sie zu häuslichen Aufgaben bestimmt habe (Rousseau).«

der Mann als logisches, kulturell schöpferisches Wesen.[9] Die zeitgenössiche Wissenschaft untermauerte mit ihrer Autorität also lediglich Positionen, die innerhalb des gesellschaftlichen Systems schon seit Jahrhunderten Gültigkeit besaßen und durch kulturelle Austauschprozesse die Zeitalter überdauert hatten.

Das Vertrauen in diese sozialwissenschaftlichen Thesen wurde durch zahlreiche bedeutende Errungenschaften von Seiten der Naturwissenschaften zusätzlich gestützt: So trugen z.B. die Entwicklung der Quantentheorie oder die Entdeckung der Radioaktivität und der Gene ebenfalls zu einem überwältigenden Fortschrittsglauben bei, der wenig Raum für eine grundsätzliche, flächendeckende Umorientierung in der Geschlechterrollenfrage ließ. Eine weitere technische Innovation dieser Zeit stellt die Kinematografie dar, welche nahezu zeitgleich in Frankreich und den USA aufkam.

2.1.2. Die Anfänge der Kinematografie

Das Medium Film erscheint insofern revolutionär, als es erstmals möglich war, reale Begebenheiten aufzuzeichnen, beliebig oft zu reproduzieren und sie einem Publikum zu vermitteln, das andernfalls dieses Ereignis nicht hätte miterleben können. Der dokumentarische Charakter des Mediums stand also zunächst im Vordergrund – insbesondere in der Arbeit der Brüder Lumière, die erstmals im Dezember 1895 bewegte Bilder der Öffentlichkeit vorführten.[10] Eine zweite Tendenz konzentrierte sich auf die entgegengesetzte Richtung und hob die Fähigkeit des neuen Mediums hervor, Realität manipulieren zu können. Einer der führenden Repräsentanten dieses Ansatzes war der Bühnenmagier Georges Méliès, der den Film weniger als reines Aufzeichnungs- sondern vielmehr als Unterhaltungsmedium erkannte, mit dem sich fiktive Szenarien erschaffen ließen.[11] Gemeinsam ist beiden Tendenzen in jener Frühphase die geringe Spieldauer der Filme, welche durch die Kürze des Filmmaterials bedingt war. Die meisten dieser ersten Stummfilme waren dementsprechend so genannte Einakter, die in nur wenigen Minuten Laufzeit lediglich eine einzelne Situation oder Szene darstellen konnten. Erst zwischen 1910 und 1920 begannen Filme

[9] Siehe dazu Christina von Braun, »Gender, Geschlecht und Geschichte«, *Gender Studien: Eine Einführung,* Hrsg. Christina von Braun und Inge Stephan (Stuttgart: Metzler, 2000) 26 f und Reinhart Stalmann, Hrsg., *Kindlers Handbuch Psychologie* (München: Kindler, 1982) 483.

[10] Weitere Angaben zum filmischen Schaffen der Brüder Lumière finden sich in James Monaco, *Film verstehen,* 3. Aufl. (Reinbek: Rowohlt, 2000) 285 f: »Die Lumières stießen von der Fotografie zum Film. Sie sahen in der neuen Technik eine großartige Möglichkeit, die Realität wiederzugeben; ihre wirkungsvollsten Filme halten einfach Ereignisse fest: die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof von Ciotat; Arbeiter, die die fotografische Fabrik der Lumières verlassen. Dies waren einfache, doch eindrucksvolle Proto-Filme. Sie erzählten keine Geschichte, sondern sie gaben lediglich einen Ort, einen Zeitpunkt und eine Atmosphäre so wirkungsvoll wieder, daß das Publikum eifrig dafür zahlte, dieses Phänomen zu besichtigen.« Zur Pionierarbeit der Lumières siehe auch *ibid.,* 235 f und Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films: 1895-1928,* Bd. 1 (Berlin: Henschel, 1984) 16 ff.

[11] *Cf.* J. Monaco, 286: »Georges Méliès andererseits, ein Zauberkünstler, sah sofort die Möglichkeiten des Films, die Realität zu verändern – frappierende Phantasien zu produzieren.«

länger zu werden und waren damit in der Lage auch zusammenhängende Handlungen abzubilden.

Revolutionär war der Film aber auch insofern, als durch die Themenwahl und die Informalität der Vorführräume – ähnlich wie in der Renaissance – eine Volksunterhaltung entstand, die große Menschenmassen anzog. Hinsichtlich ihrer Begeisterung für spektakuläre Inszenierungen unterschieden sich die Zuschauer der Stummfilmära nur unwesentlich vom Publikum Shakespeares.[12] Ein weiterer Aspekt, der die Kinematografie so revolutionär machte und zugleich eine Parallele zum elisabethanischen Theater herstellte, ist der Zuschauerraum. Wie das elisabethanische bzw. jakobäische Theater 300 Jahre zuvor, zog auch der Film die Kritik zahlreicher Sittenwächter auf sich, die nahezu identische Argumente vorbrachten, um auch das neue Medium zu verurteilen. So hielten sie es unter anderem aufgrund seiner expliziten Gewaltdarstellungen für unmoralisch und jugendgefährdend.[13] Des Weiteren sahen Moralisten im abgedunkelten Vorführraum und seiner vergleichsweise zwanglosen Atmosphäre einen Ort des Lasters, da hier Zuschauer beiderlei Geschlechts unbemerkt von der Öffentlichkeit in körperlichen Kontakt miteinander treten konnten.[14] Doch nicht nur moralische Bedenken, sondern auch eine gewisse Rivalität im Hinblick auf Besucherzahlen veranlasste die Kirche in beiden historischen Phasen dazu, der Vergnügungsstätte Theater bzw. Kino mit Ablehnung zu begegnen.[15] Toeplitz drückt es folgendermaßen aus:

> Geistige Zerstreuung brachten den arbeitenden Schichten noch die Kirche und die Schule. Die sonntäglichen Predigten waren ein gesellschaftliches Ereignis und Erlebnis zugleich. Mit der Erfindung des Kinos schwand die Beliebtheit der Predigten, der Besuch von Gottesdiensten, Erbauungsstunden und Sonntagsschulen verringerte sich beträchtlich. War es doch hundertmal interessanter, auf der Leinwand die Marterung Jesu zu sehen, als den Worten des katholischen oder protestantischen Geistlichen zu lauschen. Die Sonntagskollekten erbrachten der Kirche wenig Geld; denn die ersparten Cents oder Centimes wanderten in die Kassen der Kinos. Es ist daher verständlich, dass der Klerus aller Konfessionen in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen Kreuzzug gegen das Kino begann.[16]

---

[12] Siehe dazu Douglas Brode, *Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love* (Oxford: OUP, 2000) 5: "Burbage and Shakespeare, collaborating with everyone else in their company, apparently 'discovered' the show each night – shortening or lengthening action, adding or deleting comedy, altering the tone as they performed before ever-changing audiences, which varied between respectable, middle-class types one evening and a grotesque mix of university intellects and uneducated street people the next. This mix sounds more like audiences at mall multiplexes than those precious few who attend regional theater and desire to soak up sophistication."

[13] Beispiele für die ablehnende Haltung zeitgenössischer Geistlicher finden sich in Rothwell, 5 f.

[14] Zu diesem Aspekt siehe von Braun, 46 f: »Diese Form der Rezeption sowie der verdunkelte Vorführraum führten dazu, daß das Kino von Anfang an als Ort des Anzüglichen betrachtet wurde – aus dem paradoxen Grund, daß im Kino einerseits die Unterscheidung zwischen den Geschlechtern zum Verschwinden gebracht werde, daß es andererseits aber auch Brutstätte lasterhafter Ausschweifungen zwischen den Geschlechtern sei.«

[15] Eine Darlegung der zeitgenössischen Kritik am elisabethanischen Theater findet sich in Ulrich Suerbaum, *Das elisabethanische Zeitalter* (Stuttgart: Reclam, 1989) 430 ff.

[16] Toeplitz, Bd. 1, 38.

Die Verfilmung von Szenen aus Shakespeare-Stücken setzte bereits sehr früh ein. Hierfür gab es zwei zentrale Gründe: Zum einen enthielten Kernszenen seiner Stücke alle jene Elemente, die das einfache Publikum begriff und unterhaltsam fand.[17] Zum anderen sollte auf diese Weise von Anfang an der Versuch unternommen werden, dem Film einen künstlerischen Anspruch zu verleihen.[18] Die erste Aufnahme eines Shakespeare-Stücks stammt von 1899, als der britische Theaterdarsteller Herbert Beerbohm Tree erstmals Ausschnitte aus einem Shakespeare-Stück aufnehmen ließ.[19] Damals wurden vor einer Theaterkulisse aufgeführte Passagen des Historiendramas *King John* mitgefilmt, in denen Tree selbst in der Titelrolle zu sehen war.[20] Nur wenige Monate später entstand die erste Filmbearbeitung von *Hamlet*.

So begannen also bereits in dieser Anfangsphase Filmemacher gezielt damit, Shakespeare-Dramen als Vorlagen für ihre Projekte nutzbar zu machen, obwohl die Figurenrepliken, die als das zentrale Mittel der Informationsvergabe bei Bühneninszenierungen sowie als eine wesentliche schöpferische Leistung des englischen Dramatikers galten, damals noch nicht komplementär zum bewegten Bild aufgenommen werden konnten.[21] Durch die Verwendung von Titeln, Namen und Themen aus Theaterstücken des international angesehenen Dichters verfolgten die frühen Regisseure und Produzenten die Absicht, dem neuen Medium, dem zu jener Zeit noch der Ruf einer anspruchslosen Jahrmarktunterhaltung anhaftete, künstlerisches Ansehen zu verleihen.[22] Darüber hinaus boten Shakespeare-Verfilmungen den zusätzlichen Vorteil, dass keine Verletzungen von Urheberrechten zu befürchten waren, die bereits seinerzeit mit kostspieligen Gerichtsverfahren und empfindlichen Geldstrafen verbunden waren.[23]

---

[17] Siehe dazu Sonja Schunert, *Shakespeares "Hamlet" im Film,* Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 65 (Alfeld: Coppi, 1999) 28: »Daß gerade die Dramen Shakespeares dennoch sehr früh in das neue Medium Einzug hielten, lag vor allem an ihrem Repertoire an spannenden und effektvollen Schauszenen.«

[18] Für nähere Erläuterungen zu diesem Thema siehe Roger Manvell, *Shakespeare and the Film* (South Brunswick: Barnes, 1979) 17: "Some four hundred films adapted from Shakespeare's plays have been traced during the period of the silent film. Shakespeare's plays offered a rich source for plots, especially during the early years when film producers were turning to literary and theatrical sources in order, as they hoped, to raise the standard of films and lift them out of the fairgrounds into respectable entertainment." *Cf.* Rothwell, 6 f.

[19] *Cf.* Steffen Wolf, »Geschichte der Shakespeare-Verfilmungen«, *Shakespeare im Film,* Hrsg. Max Lippmann (Wiesbaden: Deutsches Institut für Filmkunde, 1964) 16.

[20] *Cf.* Luke McKernan, "The Real Thing at Last", *Walking Shadows: Shakespeare in the National Film and Television Archive,* Hrsg. Luke McKernan und Olwen Terris (London: British Film Institute, 1994) 1.

[21] Mit diesem technischen Problem befasst sich auch Wolf in Lippmann, 15: »Ist es nicht übertrieben, von Shakespeare-Verfilmungen in der Stummfilmzeit zu sprechen, wo doch das primäre Element des Theaters das Wort ist? Die Zwischentitel in den Stummfilmen vermögen das gesprochene Wort nicht zu ersetzen, selbst wenn sie Satzfetzen des Originalstücks verwenden.«

[22] Zu diesem Aspekt siehe Robert Hamilton Ball, *Shakespeare on Silent Film* (London: Allen, 1968) 29 und Rothwell, 6 f.

[23] *Cf. ibid.,* 12: "When a law suit over an unauthorized movie of General Lew Wallace's *Ben Hur* struck fear into the movie industry, Shakespeare's status as public domain intellectual property made him all the more attractive."

2.2. *Le Duel d'Hamlet* (Clément Maurice; Frankreich, 1900)

2.2.1. *Hamlet* zwischen Tradition und Innovation

Die erste Filmbearbeitung von *Hamlet* entstand im Jahre 1900 unter der Regie des Franzosen Clément Maurice mit der bekannten Schauspielerin Sarah Bernhardt in der Hauptrolle, die sie zuvor bereits auf der Theaterbühne gespielt hatte.[24] Maurice, der in seiner Adaptation den Fechtkampf zwischen dem Dänenprinzen und Laertes aus Akt V, Szene ii zeigte, wählte ebenso wie zuvor Tree als Drehort eine Bühne.[25] Dennoch handelte es sich bei der Aufzeichnung des Duells nicht um den Mitschnitt einer Theateraufführung, sondern um eine eigenständige Filmproduktion, die unabhängig von der Bühneninszenierung gedreht wurde. Dies ist beispielsweise daran erkennbar, dass Sarah Bernhardt in der Filmfassung die blonde Perücke nicht trägt, mit der sie in ihrer Rolle als Hamlet sonst auf der Theaterbühne zu sehen war.[26]

Allgemein weist Maurice' Film eine Reihe typischer Merkmale früher Kinematografie auf: So beträgt seine Laufdauer nur wenige Minuten.[27] Dies war eine zu jener Zeit durchaus übliche Länge für Filme, die deshalb von so kurzer Dauer waren, weil sich in dieser Anfangsphase mit einer Filmrolle nicht mehr als eine Viertelstunde aufnehmen ließ.[28] Dieser Umstand setzte der narrativen Struktur des aufgezeichneten Materials freilich enge Grenzen. Um dieses Defizit auszugleichen, wurden daher im Rahmen einer Vorführung bewegter Bilder stets mehrere Filme in Folge gezeigt, die ein vor Ort anwesender Erzähler durch erläuternde Kommentare ergänzte. In regelmäßigen Abständen eingeblendete Zwischentitel, die dem Zuschauer in schriftlicher Form nähere Informationen zur Filmhandlung lieferten und auch Figurenrepliken er-

---

[24] Zu Bernhardts Übernahme der Rolle des Dänenprinzen *cf.* Rothwell, 3: "Having played Hamlet on stage thirty-two times in 1899 alone, as well as performing in other earlier Shakespearean roles, and with an extraordinary flair for publicity, Sarah Bernhardt was a natural choice to star in this second ever Shakespeare movie."

[25] Hierzu äußert sich Gerda Taranow, *The Bernhardt Hamlet: Culture and Context* (New York: Lang, 1996) 178 f: "Most of the early historical films of great performers represent, not cinema, but filmed plays. The camera functions as a centrally located spectator which photographs scenes staged with theatre in mind." *Cf.* dazu auch Rothwell, 3.

[26] Auf dieses Detail verweist Taranow, 178 f: "[...] the *Hamlet* film took place in front of the same scenery used in the theatre. With the exception of the Fechterian wig which she discarded for the film, Bernhardt continued to wear the same costume." Nähere Angaben zu Bernhardts Kostüm und Perücke finden sich *ibid.,* 101.

[27] Bezüglich der Spieldauer des Stummfilms existieren verschiedene Angaben: Je nach verwendeter Literatur ist *Le Duel d'Hamlet* drei bzw. fünf Minuten lang. Zu ersterer These siehe Ball, 27 und Rothwell, 317, zu zweiterer hingegen J. Lawrence Guntner, "*Hamlet, Macbeth* and *King Lear* on film", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 117.

[28] *Cf.* Wolf in Lippmann, 15: »Bis 1910 waren die Filme nicht länger als 10 oder höchstens 15 Minuten, sie umfaßten eine Spule.« Zur Länge von Stummfilmen und dem Ablauf einer Kinovorführung äußert sich auch Toeplitz, Bd. 1, 39: »Die Länge der Vorführungen, die anfangs zwanzig Minuten bis zu einer halben Stunde betrug, wuchs schrittweise bis zu einer Stunde und mehr, überschritt jedoch niemals eine Begrenzung von zwei Stunden. Das Programm setzte sich aus mehreren kleinen Kurzfilmen, meist mehr als zehn Streifen der unterschiedlichsten Genres zusammen.«

setzten, kamen erst ab 1907 auf.[29] Die Verfilmung der Duellszene aus *Hamlet* kann aber auch deshalb als charakteristisch für den frühen Stummfilm gelten, weil sie eine aktionsreiche, spannungsgeladene Handlung aufweist. Derartige Darstellungen erfreuten sich – neben Filmen mit komischem, melodramatischem oder fantastischem Inhalt – beim zeitgenössischen Publikum großer Beliebtheit.[30]

Das Duell zwischen Hamlet und Laertes bot sich aber auch deshalb für eine Verfilmung an, weil die beiden Figuren in dieser Szene ohnehin verhältnismäßig wenige Repliken äußern und die Defizite des Stummfilms im sprachlich-akustischen Bereich daher nicht allzu sehr ins Gewicht fielen. Dennoch unternahm Clément Maurice in seiner Fassung des *Hamlet* den Versuch, das Leinwandgeschehen realistischer wirken zu lassen, indem er den Film um den Ton ergänzte und somit dem Zuschauer nicht nur ein visuelles, sondern auch ein auditives Erlebnis ermöglichte. Dies realisierte Maurice mit synchron zum Bild ablaufendem Waffenklirren und Fußscharren, das mit Hilfe von Phonograph-Zylindern aufgenommen bzw. wiedergegeben wurde.[31] Vorgestellt wurde dieses Experiment im Rahmen der Pariser Weltausstellung, die außer diesem Film noch eine Vielzahl technischer Errungenschaften wie z.B. die mannigfaltigen Einsatzmöglichkeiten elektrischer Energie oder die Eröffnung eines Teilabschnitts der städtischen Untergrundbahn präsentierte.[32]

2.2.2. Sarah Bernhardt in der Rolle des Dänenprinzen

Doch nicht nur der Einsatz neuester technischer Verfahren aus dem Bereich der reproduzierenden Künste hob Maurice' *Hamlet* von anderen damals hergestellten Filmen ab; auch die Darsteller leisteten hierzu einen wesentlichen Beitrag. So wurde, wie bereits angedeutet, in dieser Adaptation die Titelfigur von Sarah Bernhardt verkörpert, die zu den bedeutendsten Bühnengrößen des ausgehenden 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts gehörte.[33] Ihren Bekanntheitsgrad hatte die Schauspielerin allerdings nicht allein ihrer Darbietungskunst zu verdanken, welche sie in den 1860ern

[29] Auf diesen Aspekt verweist Toeplitz, Bd. 1, 40: »Was auf der Leinwand nicht zu sehen war, erklärte ein Kommentator, der während der gesamten Vorführung lauthals deklamierte. Nicht selten unterstrich er die gesellschaftliche Aussage des Films. Zwischentitel und musikalische Illustration lösten die Stimme des ›Erklärers‹ erst gegen Ende des Jahrmarktkinos ab. Das Jahrmarktpublikum, unter ihm eine große Menge Analphabeten, zog jedoch noch das gesprochene Wort den geschriebenen Titeln vor. Die Filmansagen hielten sich in Mitteleuropa in vielen Provinzsälen bis zum ersten Weltkrieg.«

[30] Zu den filmischen Vorlieben des frühen Kinopublikums siehe Toeplitz, Bd. 1, 39 und J. Monaco, 289 ff.

[31] Eine Erläuterung dieses technischen Verfahrens findet sich in Ball, 24, Taranow, 180 und J. Monaco, 72 f.

[32] Zu *Le Duel d'Hamlet* als Bestandteil der Weltausstellung *cf.* Ball 23 ff, Rothwell, 3, Guntner in Jackson, 117 und Eddie Sammons, *Shakespeare: A Hundred Years on Film* (London: Shepheard-Walwyn, 2000) 30. Eine umfangreiche zeitgenössische Darstellung der Exponate, die im Rahmen der Weltausstellung präsentiert wurden, findet sich in Paul Lindenberg, *Paris und die Weltausstellung 1900: Zur Führung und zur Erinnerung* (Minden: Bruns, 1900).

[33] Eine kurze Zusammenfassung ihres Bühnenschaffens liefert C. Bernd Sucher, Hrsg., *Theaterlexikon: Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995) 59. Eine umfangreichere Aufzählung der Bühnenstücke, in denen sie mitwirkte, findet sich in Claudia Balk, *Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit* (Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1994) 191 ff.

und 1870ern am Konservatorium sowie dem französischen Nationaltheater *Comédie Française* erworben hatte.[34] Vor allem ihr unkonventioneller Lebensstil, der traditionellen Geschlechterrollenerwartungen in vielerlei Hinsicht zuwiderlief, machte sie zu einer der schillerndsten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens ihrer Zeit.[35]

Gemessen an den gängigen Moralvorstellungen ihrer Zeit bewegte sich Bernhardt im Grenzbereich zwischen Künstlerin und Kokotte, wobei auch das letztere Image trotz seiner gesellschaftlichen Außenseiterposition eine starke Anziehungskraft insbesondere auf das Bürgertum ausübte.[36] Denn einerseits nahm die Bourgeoisie Anstoß am Gewerbe der Kurtisanen, das sie als ausschweifend und zuchtlos verurteilte, andererseits ging vom freizügigen, extravaganten Lebensstil der Halbweltdamen zugleich eine große Faszination aus, da er ein deutliches Gegenmodell zum eigenen, von zahlreichen gesellschaftlichen Schranken beengten Dasein darstellte.[37] Ein weiterer Grund für Bernhardts Popularität mag ebenfalls in dem Umstand liegen, dass sie in ihrer Person einen Weiblichkeitsentwurf verkörperte, welcher zu jener Zeit weit verbreitet war und die mediale Darstellung von Frauen maßgeblich beeinflusste: die *femme fatale*.

Das Konzept der *femme fatale* beruht in starkem Maße auf der christlichen Vorstellung von der Frau als Verführerin des Mannes und Verursacherin des Sündenfalls.[38] Dieses Frauenbild gewann im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht zuletzt deshalb an Popularität, weil das patriarchalisch strukturierte Gesellschaftssystem westlicher Prägung das weibliche Geschlecht aufgrund so unterschiedlicher Faktoren, wie etwa die zu jener Zeit erstarkende Frauenrechtsbewegung oder die Verbreitung sexuell übertragbarer Krankheiten durch Prostituierte, in immer stärkerem Maße als Bedrohung für seinen Fortbestand begriff.[39] Die *femme fatale* gibt als Zerrbild bestimmte, auf Frauen projizierte Attribute wie Arglist, irrationale Emotionalität und Triebhaftigkeit in übersteigerter Form wieder. Dabei verfügt sie über eine erhebliche Macht Männern gegenüber, die sie mit ihren Reizen geschickt zu manipulieren und – im Gegensatz zur treu sorgenden, bescheidenen Ehefrau – für eigene Interessen auszunutzen weiß.

---

[34] Zum Werdegang Bernhardts siehe *ibid.*

[35] Nähere Angaben zum exzentrischen Lebensstil der Bernhardt finden sich in Ball, 26: "At various times she made balloon ascents, stood on a captive whale, and kept a collection of unlikely animals. Her bedroom contained a skeleton as a reminder of mortality, and she slept and learned her parts in the coffin she was finally buried in." Einige dieser wie auch weitere Beispiele beschreibt Balk, 8 und 62.

[36] *Cf.* Balk, 109: »Prickelnde Neugier auf die unmoralischen Geschöpfe, die Kurtisanen, plagte auch biedere und hochanständige Männer, ebenso wie die Frauen.«

[37] Eine von der Psychoanalyse C.G. Jungs geprägte Deutung dieser ambivalenten Haltung findet sich *ibid.,* 110 f.

[38] Siehe dazu Balk, 63.

[39] Für eine Kurzdarstellung dieser historischen Entwicklungen, die das Aufkommen der *femme fatale* Ende des 19. Jahrhunderts forcierten, siehe Pam Keesey, *Vamps: Illustrated History of the Femme Fatale* (San Francisco: Cleis, 1997) 10. Balk weist darauf hin, dass viele Künstler jener Zeit mit der Darstellung der *femme fatale* auch eine Protesthaltung der moralinsauren Bourgeoisie gegenüber zum Ausdruck bringen wollten. *Cf.* Balk, 63.

Eine ganze Reihe von Beispielen für dieses Weiblichkeitsmodell findet sich bereits in der Bibel sowie der griechischen Mythologie, aus denen Ende des 19. Jahrhunderts bevorzugt Motive für Theaterstücke bezogen wurden; durch die Adaptation traditioneller Stoffe sollte zugleich dem stark ausgeprägten Zuschauerbedürfnis nach exotischen Schauplätzen, opulenten Ausstattungen und schwül-erotischen Bühnendarstellungen begegnet werden.[40] Sarah Bernhardt, die durch zahlreiche Affären immer wieder Schlagzeilen machte und daher selbst als »Femme fatale par excellence«[41] galt, übernahm in einigen dieser Dramen die Titelrolle und verkörperte dabei unter anderem Cleopatra und Medea.[42] Oscar Wilde schrieb ihr die Titelrolle des nach der alttestamentarischen Frauengestalt benannten Theaterstücks *Salomé* auf den Leib, das jedoch in England aufgrund seines für allzu freizügig befundenen Inhalts der Zensur zum Opfer fiel.[43] Doch auch in Bühnenwerken mit zeitgenössischem Inhalt gab Bernhardt die *femme fatale*: So feierte sie als Marguerite Gautier in der auf dem gleichnamigen Roman von Alexandre Dumas d.J. basierenden Tragödie *La Dame aux Camélias* über Jahrzehnte hinweg weltweit Erfolge.[44]

Doch nicht nur aufgrund ihrer Bühnenrollen oder ihres ausschweifenden Liebeslebens lässt sich Bernhardt als *femme fatale* klassifizieren. Eine weitere Abweichung vom konservativen Weiblichkeitskonzept lässt sich auch insofern verzeichnen, als sie mit der herkömmlichen Vorstellung einer finanziell von einem männlichen Versorger abhängigen Frau brach. Als selbstständige Unternehmerin verfügte sie über ein eigenes Einkommen und hatte zudem freie Hand über alle künstlerischen Entscheidungen, die sowohl ihr Privatleben als auch ihr selbst geführtes Theater betrafen.[45] Diese Unabhängigkeit verdankte sie nicht zuletzt dem Umstand, dass Ende des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Bewegung des *fin de siècle* gesellschaftliche Normen allmählich durchlässig wurden und Frauen somit ebenfalls die Möglichkeit

---

[40] Zu diesem Aspekt siehe *ibid.,* 64. Für eine Auflistung von Frauenfiguren aus der Bibel und der griechischen wie auch römischen Mythologie, deren Handeln sich auf einzelne Männer oder die gesamte Menschheit destruktiv auswirkte, siehe auch Keesey, 59 f.

[41] Balk, 63.

[42] Eine Aufzählung weiterer Rollen findet sich *ibid.,* 65. Zu Bernhardts Privatleben siehe *ibid.,* 104: »Sie führte ein hochgradig unabhängiges Leben, und sie ließ sich auch in der Wahl ihrer Liebhaber nicht einengen. So manche ihrer Affären wird von ihrer Enkelin und deren Mann, die beide sog. authentische, z.T. aber einander widersprechende Biographien schrieben, peinlich berührt verschwiegen, wie etwa die Verbindung Sarahs im Alter von 66 Jahren mit dem 27-jährigen Lou Tellegen.«

[43] Nähere Angaben zur Kooperation zwischen Wilde und Bernhardt sowie das geplante Erscheinungsbild ihrer Salomé finden sich *ibid.,* 73 ff.

[44] *Cf.* dazu Sucher, 59 und Balk, 122:»Doch die Masse des Publikums wollte Sarah Bernhardt als sinnliche byzantinische Prinzessin, vor allem aber als die französische Kurtisane, als die *Kameliendame* sehen.«

[45] Zu diesem Aspekt siehe *ibid.,* 116: »Einmal auf den Geschmack der Freiheit gekommen, lag es Sarah Bernhardt nach ihrer ersten Amerika-Tournee naturgemäß fern, sich in Paris wieder einem Theaterdirektor zu beugen. Wo aber hätte sie sich auch engagieren lassen sollen: mit der ersten Bühne Frankreichs hatte sie sich gründlich überworfen, das ebenfalls staatliche Odéon war ihr Karrieresprungbrett zur Comédie Française gewesen, und alle privaten Theater standen nicht in einer vergleichbaren Achtung wie die Comédie. [...] Dann aber wurde sie zu ihrer eigenen Unternehmerin, sie pachtete nacheinander das Théâtre de l'Ambigu [...], das Théâtre de la Porte Saint-Martin, das Théâtre de la Renaissance und schließlich das Théâtre des Nations, das sie in Théâtre Sarah Bernhardt umbenannte.«

erhielten, einen materiell wie persönlich selbstständigen Status zu erreichen. Des Weiteren widersetzte sie sich kulturellen Zwängen auch dadurch, dass sie das Tragen eines Korsetts strikt ablehnte.[46] Mit ihrer knabenhaft-schlanken Statur entsprach Bernhardt jedoch ohnehin eher dem Idealbild einer *femme fatale*, das sich auch im Bruch mit herkömmlichen Schönheitsidealen manifestierte. Anstatt wie üblich eine gemeinhin als attraktiv geltende feminine Silhouette zu betonen, d.h. die sekundären Geschlechtsmerkmale von Dekolletee, Taille und Gesäß gemäß der jeweils aktuellen Kleidermode zu akzentuieren, präsentierte sich die *femme fatale* vielmehr als sexuell uneindeutige Gestalt, die auf eine augenfällige Zurschaustellung charakteristisch weiblicher Körpereigenschaften verzichtete.[47] Diese körperlichen Voraussetzungen waren – neben dem zu jener Zeit bestehenden Mangel an anspruchsvollen Frauenrollen – dafür verantwortlich, dass sie besonders in reiferen Jahren häufig Hosenrollen übernahm, d.h. also auf der Bühne Männergestalten verkörperte.[48]

2.2.3. Die Verkörperung Hamlets als Hosenrolle

Die Dramenkonvention der Hosenrolle entstand in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als das europäische Theater eine Reihe von Neuerungen durchlebte.[49] So wich die in starkem Maße mit Abstraktion und Verfremdung arbeitende elisabethanische Aufführungspraxis zu jener Zeit zunehmend einer mit opulenten Requisiten und Kulissen ausgestatteten Bühne, die weniger als realistisches Abbild denn als »ein stilisiertes Idealbild der Welt des Publikums«[50] gedacht war. Durch verbesserte Beleuchtungstechnik beispielsweise konnten Aufführungen nunmehr auch in geschlossenen Räumen stattfinden. Des Weiteren ließen sich unterschiedliche Lichtverhältnisse herstellen, wodurch eine Simulierung verschiedener Tages- und Nachtzeiten möglich war.[51] Zur realistischeren Gestaltung trug jedoch vor allem die Verdrängung

---

[46] Näheres dazu findet sich *ibid.,* 95: »Seide, Satin, Samt und Pelz waren ihre bevorzugten Materialien, sie hüllte sich meist in zahllose Schals und Schleier, entschied sich mit Vorliebe für Cremefarben, Weiß oder Schwarz und steckte sich häufig frische Blumen ans Dekolleté. Dies alles klingt einer Diva gemäß, eigenwillig dagegen waren ihre Vorliebe für Gürtel, die ihre Gewänder oft erst konturierten, und ihre generelle Ablehnung gegen das Tragen eines Korsetts.«

[47] Auf diese Besonderheit der *femme fatale* verweist Keesey, 65: "He [Rossetti] based the women of his paintings on two models who were also the great loves of his life – Lizzie Siddal and Jane Morris. Both shared a heavy-lidded languor and melancholy expression. Their lush hair, sensuous lips, and strong jawline came to define the femme fatale. The near androgynous portrayal of these women – the columnar neck, pronounced jaw, and wide shoulders, set against dimished *[sic]* breasts, waist, and hips – remains common even today."

[48] Eine Aufzählung der Hosenrollen Sarah Bernhardts sowie ihre Beweggründe zur Übernahme derselben finden sich in Balk, 89 ff. Auf letzteren Aspekt verweist auch Rothwell, 3: "In her career, frustrated by the dearth of first-rate female parts and encouraged by the French stage tradition for cross-dressing, she acted in over two dozen *travesti* ranging from minor (a page boy) in *Phèdre* to a truly *grand premier travesti rôle* as in *Hamlet*."

[49] Siehe dazu von Wilpert, 390.

[50] Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse* (München: Fink, 1977) 44.

[51] *Cf. ibid.*: »Die Aufführungen finden nun als gesellschaftliches Ereignis in geschlossenem Raum bei Kunstlicht statt.« Die hierdurch mögliche Verdunkelung des Zuschauerraums unterstützte eine Konzentration auf das nun von äußeren Einflüssen weitgehend isolierte Bühnengeschehen.

der *boy players* durch Schauspielerinnen bei, deren Einsatz den weiblichen Bühnengestalten mehr Authentizität und Glaubwürdigkeit verlieh.[52] Darüber hinaus fand mit der Einführung der Hosenrolle für Frauen sogar in gewisser Weise eine Inversion der elisabethanischen Aufführungspraxis statt, nach der sämtliche weiblichen Bühnenfiguren von männlichen Darstellern verkörpert wurden, da Frauen die Schauspielerei untersagt war. Zunehmend stellten nun also auch Frauen männliche Charaktere dar.

Durch ihre Verkörperung des Dänenprinzen kommt Sarah Bernhardt insofern keine besondere Vorreiterstellung zu, als vor ihr, speziell auf den britischen Inseln, bereits zahlreiche Darstellerinnen in derselben Rolle aufgetreten waren; schon 1741 fand eine Aufführung von *Hamlet* statt, in der die Figur des Protagonisten von einer Mrs. Furnivall gespielt wurde.[53] In der Romantik nahm die Beliebtheit von Hosenrollen weiterhin zu; sie kamen nicht mehr nur im Rahmen von Theaterstücken zum Einsatz, sondern auch in Opern und Ballettinszenierungen.[54] Ursächlich an dieser Entwicklungstendenz beteiligt ist eine zu jener Zeit intensiv betriebene Platon-Rezeption. Der antike Philosoph bringt in seiner Schrift *Das Gastmahl* die Vorstellung von Mann und Frau als komplementäre Teile eines doppelgeschlechtlichen Urkörpers zum Ausdruck – eine These, die dem humanistisch-ganzheitlichen Denken der Romantik entsprach.[55] Androgynität galt in diesem Zusammenhang nicht als Anomalität, sondern im Gegenteil als Ausdruck »eines sehnsüchtigen Dranges nach körperlicher Vollendung und ewiger Jugend«.[56] Bernhardt sah daher Ende des 19. Jahrhunderts keinen Widerspruch darin, im Alter von 54 Jahren einen jungen Mann zu mimen, insbesondere da sie die Auffassung vertrat, eine reife Frau könne Hamlet überzeugender spielen als ein junger Mann:

> A boy of twenty cannot understand the philosophy of *Hamlet*, nor the poetic enthusiasm of *L'Aiglon*, and without understanding there is no delineation of character. There are no young men of that age capable of playing these parts; consequently an older man assays the role. He does no look the boy, nor has he the ready adaptability of the woman, who can combine the light carriage of youth with the mature thought of the man. The woman more readily looks the part, yet has the maturity to grasp it.[57]

---

[52] Zur Etablierung von Schauspielerinnen im englischen Theater siehe Johann N. Schmidt, »Von der Restauration zur Vorromantik«, *Englische Literaturgeschichte,* Hrsg. Hans Ulrich Seeber, 2. Aufl. (Stuttgart: Metzler, 1993) 207: "Das Duke's in Lincoln's Inn Fields war nicht nur das erste Theater, das eine bewegliche Kulissenbühne besaß, deren Doppelkulissen ungewohnte Durchblicke und dreidimensionale Effekte erlaubten. Auf seinen Brettern spielte den weiblichen Part eine Schauspielerin: dies war eine Neuerung, die wiederum nicht ohne Rückwirkungen auf die zentralen Frauenrollen in der bald entstehenden *comedy of manners* bleiben sollte."

[53] Einen historischen Abriss über Hamlet als Hosenrolle liefert Taranow, 89 ff.

[54] Zu einem Überblick über gängige Hosenrollen in Theater, Oper und Ballett siehe *ibid.,* 98 f.

[55] Siehe Platon, *Werke: Phaidon. Das Gastmahl. Kratylos,* Bd. 3 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974) 276 ff.

[56] Alfred Holtmont, *Die Hosenrolle: Das Weib als Mann* (München: Meyer und Jessen, 1925) 143.

[57] Taranow, 104. Zitiert nach Sarah Bernhardt, "Men's Roles as Played by Women", *Harper's Bazaar* 33 (1900): 2115.

Mit dieser Ansicht bringt sie allerdings eine eher konservative Geisteshaltung zum Ausdruck, die Anpassungsfähigkeit und Einfühlungsvermögen als typisch weibliche Eigenschaften ansieht, Männlichkeit hingegen mit Intellekt assoziiert. Auf diese Weise stellt Bernhardt mit ihrer *Hamlet*-Interpretation das bestehende Geschlechterrollenverhalten keineswegs in Frage, sondern bestätigt dieses vielmehr. Die männlichen Figuren versteht sie demzufolge als aktiv handelnd, die weiblichen hingegen als passiv reagierend. Dennoch wich sie mit ihrer Inszenierung in einigen Aspekten deutlich von der seinerzeit üblichen Bühnendarstellung des *Hamlet* ab und entfachte damit eine lebhafte Diskussion – nicht zuletzt auch um das Shakespeare-Stück selbst.[58] Bernhardts Darstellung des Hamlet rief unterschiedliche Reaktionen hervor. Manche Kritiker vergaßen alsbald, dass tatsächlich eine Frau den auf der Bühne dynamisch agierenden Dänenprinz verkörperte.[59] Andere Stimmen vertraten hingegen die Auffassung, die französische Schauspielerin könne ihr biologisches Geschlecht nur schlecht verbergen. Zur Darstellung Hamlets durch Sarah Bernhardt bemerkt Zabel:

> Nach den uns vorliegenden Kritiken hat Mme. Sarah Bernhardt durchaus nicht den Versuch gemacht, als Hamlet ihre Weiblichkeit zu unterdrücken. Sie verwertet in Haltung, Stimme und Gebärde den ganzen Reiz ihrer Weiblichkeit.[60]

Diese stark voneinander abweichenden Standpunkte lassen sich als Beleg dafür werten, dass Rezipienten geschlechtsspezifische Merkmale trotz kultureller Prägung keineswegs einheitlich wahrnehmen, sondern vielmehr über individuelle Betrachtungsweisen verfügen. Nicht jeder Zuschauer besitzt dieselben Ansichten darüber, welche Verhaltensmuster oder körperliche Spezifika als besonders männlich bzw. weiblich gelten.

In der Romantik hatte sich länderübergreifend die Konzeption eines weiblichen, weil unentschlossenen und introvertierten Protagonisten durchgesetzt.[61] In diesem Punkt folgte Bernhardt einerseits traditionellen Schemata, indem sie der Figur des Hamlet durch ihren Körper und eine helle Stimme durchaus feminine Attribute verlieh.[62] Andererseits fügte sie ihrer Inszenierung Elemente hinzu, die um die Jahr-

---

[58] Unter anderem mündete in Paris ein Disput über den Körperbau des Dänenprinzen, der durch die Bernhardt-Adaptation ausgelöst wurde, sogar in einem Duell zwischen zwei Kritikern. Siehe hierzu *ibid.,* 34 f.

[59] Zeitgenössische Beschreibungen der Verkörperung Hamlets durch Bernhardt finden sich *ibid.,* 104: "The American actress Elizabeth Robins called Bernhardt's Hamlet 'a spirited boy' with 'quick boyish gestures' and 'little runs and jumps'; the critic of the *Daily Telegraph* spoke of the Prince's 'boyishness and effervescent youthfulness'; Béatrix Dussane observed that her Hamlet had not yet emerged from adolescence; and John Hansen, in praising the 'sinuous grace' of her movement, spoke of her 'faithful simulation of a youth's body, whose actions are agile and youthful.' From comments such as these, it can be inferred that her Hamlet was the youth she intended, but one who possessed many boyish traits."

[60] Eugen Zabel, »Weibliche Hamlets«, *Shakespeare-Jahrbuch* 36 (1900): 253.

[61] Siehe dazu Ann Thompson und Neil Taylor, *William Shakespeare: Hamlet* (Plymouth: Northcote, 1996) 43.

[62] Hierzu bemerkt Taranow, 84: "When Sarah Bernhardt attempted the role of Hamlet, she, too, through performance practice, followed a traditional pattern of feminized masculinity."

hundertwende ein interpretatorisches Novum darstellten: So verwarf sie die Aufführungspraxis, Hamlet als empfindsamen, in sich gekehrten Prinzen aufzufassen und machte ihn stattdessen wieder zum elisabethanischen Rächer, der zielstrebig den Mörder seines Vaters zur Strecke bringen will.[63]

Eine Abkehr von der herkömmlichen Charaktergestaltung brachte Bernhardt bereits mit ihrem äußeren Erscheinungsbild zum Ausdruck. Daher verzichtete sie bewusst auf die schwarze Hutfeder, die Hamlet-Darsteller zu jener Zeit konventionell auf der Bühne trugen und die als visuelles Zeichen für eine romantische Figurenkonzeption galt.[64] Auch viele damals in Umlauf befindliche bildliche Darstellungen von Szenen aus *Hamlet*, wie z.B. eine Lithografie Delacroix', stellen den Dänenprinz mit eben diesem Accessoire dar.[65] Auch lehnte Bernhardt die in Alexandrinern verfassten traditionellen französischen Übersetzungen mit all ihren Änderungen auch auf Handlungsebene ab und verwendete stattdessen eine eigens für ihre Bühneninszenierung angefertigte, weniger romantisierende Prosafassung.[66]

Es mag verwunderlich erscheinen, dass Sarah Bernhardt mit ihrer auf Aktivität und Tatkraft ausgerichteten Rollenkonzeption einen maskulineren Hamlet verkörperte als viele ihrer männlichen Kollegen. Schauspieler ihrer Zeit, wie etwa Jean Mounet-Sully, Henry Irving oder Johnston Forbes-Robertson, bemühten sich in ihrer romantischen Bühnentraditionen folgenden Darstellung des Hamlet um die Herausarbeitung von traditionell mit dem Weiblichen assoziierten Charaktermerkmalen wie Feinfühligkeit und Verletzlichkeit.[67] Dieser Umstand stellt eine Verbindung zu Judith Butlers These her, dass Männlichkeit bzw. Weiblichkeit keine angeborene Eigenschaft sei, sondern vielmehr eine kulturell definierte, erworbene Fähigkeit.[68] Um in

---

[63] Zur Rückbesinnung Bernhardts auf das elisabethanische Hamlet-Konzept siehe *ibid.,* 67: "In place of the procrastinator that dominated the nineteenth-century stage, Bernhardt presented an avenger with his roots in the Elisabethan and Jacobean theatre of his origins." *Cf.* auch 84 f.

[64] Auf dieses Accessoire geht Taranow ausführlich ein. Siehe hierzu *ibid.,* 10: "The black plume, moreover, became a standard costume embellishment outside England and France. Danish actors wore it; Russian actors wore it; German actors, beginning with Johann Brockmann in the eighteenth century, also wore it. In France at the turn of the century, however, the black plume was no longer a mere costume embellishment, but a distinctive emblem of Hamletism. [...] The presence or absence of the black plume would therefore indicate whether the protagonist would remain the irresolute dreamer of Hamletism. When the plume was not seen at the *première*, its absence must have amazed, perhaps even shocked, some members of the audience."

[65] Siehe hierzu *ibid.,* 9 f: "It can be seen in Delacroix' lithograph of the graveyard scene and in Manet's painting of Rouvière as Hamlet."

[66] Zu den Unterschieden in den verschiedenen Übersetzungen siehe *ibid.,* xvii f: "In her capacity as producer, Bernhardt requested Marcel Schwob and Eugène Morand to prepare a new translation of the play. When she performed the Schwob-Morand text, she was the first in the French theatre ever to have offered the public a translation rather than an adaptation of Shakespeare's tragedy. [...] Gone were the rhyming alexandrine couplets used in the stage adaptations that preceded the Bernhardt *Hamlet*, and gone were the alterations in plot that had characterized theatrical adaptations of *Hamlet* since 1769. In place of previous adaptations was a prose translation based upon scholarly sources in English, French, and German, and presented with so few excisions that the performed text was fuller than any of those used by then contemporary English Hamlets."

[67] Eine Gegenüberstellung verschiedener zeitgenössischer Hamlet-Darsteller und ihrer Interpretation des Dänenprinzen findet sich *ibid.,* 76 ff.

[68] Siehe dazu Jutta Osinski, *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft* (Berlin: Schmidt, 1998) 111: »Subjekt- und Geschlechtsidentität sei nichts Gegebenes, sondern ergebe sich im ständigen Vollzug. Subjekt und

ihrer Darstellung den Eindruck eines Mannes zu erwecken, setzte Bernhardt gezielt eine Reihe schauspielerischer Gestaltungsmittel ein. Ähnlich wie die *boy players* der Renaissance, die durch entsprechende Gesten, Bewegungen, Kostüme und Schminke das Erscheinungsbild ihres männlichen Körpers zum Weiblichen hin veränderten – sich mit anderen Worten also die visuelle Kodierung des menschlichen Körpers zu Nutze machten, um den Effekt von Weiblichkeit hervorzurufen – spielt auch Bernhardt bewusst mit Rollenkonventionen und Merkmalen geschlechtsspezifischen Auftretens. Hierzu ist beispielsweise die als typisch männlich empfundene breitbeinig stehende Pose zu zählen, die sie als Hamlet pflegte sowie der mitunter barsche Ton, den sie speziell bei den Übergriffen auf andere Bühnenfiguren wie z.B. Polonius, Rosencrantz und Guildenstern anschlug.[69]

Die Tatsache, dass eine Frau sich das Gebaren eines Mannes aneignen kann, zeigt im Sinne einer *gender*-kritischen Denkweise nicht nur die Konstruiertheit von Geschlechtergrenzen, sondern auch deren Permeabilität. Mehr noch, Bernhardts Hamlet entbehrte keineswegs weiblicher Reize, da sie in dieser Rolle eine historisierende Renaissance-Tracht einschließlich enganliegender Hosen trug, die dem Publikum den Blick auf ihre Beine freigab.[70] Diese übten vor allem deshalb eine nicht unerhebliche erotische Anziehungskraft insbesondere auf männliche Zuschauer aus, weil Frauen aufgrund der herrschenden Moralvorstellungen, die eine Entblößung oder Zurschaustellung bestimmter Körperteile untersagten, stets in knöchellange Kleider gehüllt waren. Weibliche Beine entzogen sich folglich jedem spontanen Augenschein, wodurch ihnen der Reiz des Verbotenen anhaftete. Durch die Übernahme einer Hosenrolle umging Bernhardt jedoch gängige Kleidervorschriften und Regeln der Etikette. Die Tatsache, dass sie dazu in der Lage war, zeigt wiederum, dass klare Trennlinien zwischen einem dezidiert männlichen und weiblichen Erscheinungsbild als kulturelle Konstrukte zwar existieren, diese aber schon zu jener Zeit leicht aufgelöst werden konnten. Hinsichtlich der Geschlechterwahrnehmung leiteten die reproduzierenden Künste eine entscheidende Wende ein, wie von Braun feststellt:

> Photografie und Film führten – auf unterschiedliche Weise – zu einer Veränderung der Sehgewohnheiten und der Wahrnehmung des Selbst und des Anderen, die ihrerseits die Geschlechtergrenzen fließend erscheinen lassen.[71]

Geschlecht seien diskursiv konstituiert, und diskursiv entstehe überhaupt auch erst die Opposition von Männlichkeit und Weiblichkeit. [...] Soziokulturelle Regeln, Gesetze und Normierungen erzeugen diesem Denken nach kulturelle Geschlechtsidentitäten, statt natürliche zu beschreiben.«

[69] Siehe hierzu Ball, 27: "This Hamlet knocked together the heads of Rosencrantz and Guildenstern, and kicked Polonius in the shins. To people to whom Hamlet was associated with imagination, sensibility, nobility, and melancholia, Bernhardt was a shock."

[70] *Cf.* Taranow, 83: "Masculine costume, moreover, exposed the actresses' legs, an effect not invariably emphasized, but one that was by no means ignored at a time when women's costumes were ankle-length."

[71] von Braun, 46.

Diese neue Wahrnehmung kam dadurch zustande, dass durch die Identifikation »mit dem betrachtenden Auge der Kamera als auch mit dem betrachteten Objekt des Blicks«[72] für Zuschauer beiderlei Geschlechts mit einem Mal die Möglichkeit gegeben war, nach Belieben die Position von Subjekt und Objekt einzunehmen, was wiederum die allmähliche Auflösung eben dieser Kategorien einleitete.[73] War dem Mann traditionell die Rolle des aktiv handelnden und somit auch beobachtenden Subjekts zugewiesen, der Frau hingegen die des passiv duldsamen, unter anderem auch visuell zu konsumierenden Objekts, begann sich diese Zuordnung folglich ebenfalls aufzulösen. Aus dieser Perspektive erscheint Bernhardts Körper deshalb als sexuell zweideutig, weil dem zeitgenössischen Publikum durchaus bekannt war, dass es sich bei dem Darsteller des Dänenprinzen um eine Frau handelte; andererseits dekodierte man ihre Leinwandaktivität, d.h. Hamlets Duell mit Laertes, zwangsläufig als maskulin, da Fechtkämpfe traditionell nur von Männern ausgetragen wurden.

Das zeitgenössische Umfeld nahm Bernhardts Bühnenbearbeitung des *Hamlet* – und somit indirekt auch die filmische Aufzeichnung der Duellszene, welche hierauf beruhte – recht zwiespältig auf.[74] Einige Aspekte ihrer Inszenierung stießen vor allem bei Theaterkritikern und Shakespeare-Forschern auf heftigen Widerstand, der nicht nur mit einer künstlerischen Bewertung der dramaturgischen Umsetzung in Zusammenhang zu bringen ist, sondern auch mit einer gewissen Unsicherheit hinsichtlich der darin zum Ausdruck kommenden Verwischung der Geschlechtergrenzen. Ein beträchtlicher Teil der Kritik befasste sich mit Bernhardts Gestaltung des Hamlet als Hosenrolle.[75] Auch wenn es sich dabei um eine zu jener Zeit gängige Aufführungskonvention handelte, fand sie als gestalterisches Element doch überwiegend in leichten Bühnenstücken Verwendung.[76] Bei den als künstlerisch hochwertiger eingestuften Tragödien hingegen wurden Hosenrollen »als Snobismus abgelehnt«[77] und auf eine strikte Einhaltung der Dramenvorlage gepocht, die auf werktreue Inszenierungen abzielte. Daher betrachteten Kritiker die Darstellung Hamlets durch eine Schauspielerin, die unter anderem mit Hilfe geschickter Vermarktungsstrategien zum Bühnenstar und Idol der Massen aufgestiegen war, als Vermessenheit, die dem

---

[72] *Ibid.*

[73] Siehe hierzu von *ibid.*: »Doch schon mit dem Film [...] verbanden sich ganz andere Phantasien mit dem Sehen. Diese Phantasien erzählten von der Verschmelzung der Geschlechter und der *Aufhebung* ihrer Unterscheidung. Das hing mit der Tatsache zusammen, daß sich im Kino die Zuschauer/innen sowohl mit dem betrachtenden Auge der Kamera als auch mit dem betrachteten Objekt des Blicks, den Darsteller/innen identifizieren. Die Zuschauer/innen imaginieren sich also als Betrachter *und* betrachtetes Objekt zugleich. Genau darin bestand das Neue des Kinos sowie die ›Lust‹, die es bereitete.

[74] Siehe hierzu Ball, 27: "Bernhardt's Hamlet was both admired and disputed, but it was accepted as a revelation."

[75] Details zu Bernhardts Bühneninszenierung und ihre kritische Rezeption findet sich *ibid.,* 26 f: "Bernhardt's conception of Hamlet evoked heated controversy. There was nothing new about an actress playing the part. [...] It was not primarily a matter of sex but of interpretation. The French take their theatre seriously and as a subject of discussion and argument."

[76] Für eine Darstellung der verschiedenen Hosenrollenvarianten siehe Taranow, 82 ff.

[77] von Wilpert, 390.

als »Kunstwerk von ewigem Gehalt«[78] angesehenen Stück Shakespeares in keiner Weise gerecht wurde.[79] Ein Zeitgenosse kommentiert diese Tendenz mit folgenden Worten:

> Von Sarah Siddons zieht sich die lange und unheilvolle Kette bis zu einer noch lebenden Sarah, Madame Bernhardt, die dieses Experiment [der Rolle des Hamlet die Männlichkeit zu nehmen] nicht nur in Paris, Wien und London ausgeführt, sondern es auch fertig gebracht hat, an der Geburtsstätte des großen Briten, in Stratford on Avon, in dieser Rolle aufzutreten. Die Nachricht von dieser Aufführung hat bei vielen Gebildeten mit Recht lebhaften Widerspruch hervorgerufen, am meisten bei dem Präsidenten der deutschen Shakespeare-Gesellschaft [...], der im Gefühl gerechter Empörung dem Schreiber dieser Zeilen gegenüber meinte, dass sich Charles Flower, der Schöpfer des Shakespeare-Memorial in Stratford, dieser dem reinsten und höchsten Shakespearekultus gewidmeten Bühne, über das Auftreten der französischen Schauspielerin als Hamlet im Grabe umgedreht haben wird und dass die Hüter dieses Heiligtums eine schwere Schuld auf sich geladen haben.[80]

An Bernhardts Hamlet lobten einige Stimmen den sanften Umgangston, den er Ophelia gegenüber in der *nunnery scene* anschlug.[81] Andere sahen hingegen das genaue Gegenteil und beanstandeten, er ginge allzu grob mit ihr um.[82] Die Widersprüchlichkeit dieser Aussagen veranschaulicht deutlich die Subjektivität, mit der geschlechtsspezifisches Verhalten wahrgenommen wird. Beide Sichtweisen lassen dabei eine konservative Position bezüglich des Dramas selbst sowie der agierenden Charaktere erkennen. So wird Hamlets Betragen im Lichte einer romantischen Figurenkonzeption betrachtet und demzufolge als situationsbedingt durchaus männlich gedeutet, während man zugleich die Ungebührlichkeit seines Verhaltens hervorhebt, das sich für einen Prinzen im Umgang mit einer jungen Hofdame nicht ziemt. Mit diesen aus der Romantik stammenden Ansätzen sind bestimmte Geschlechterrollenerwartungen verbunden, die von Bernhardts Inszenierung und ihrem Entwurf eines ungewöhnlich forsch agierenden Dänenprinzen allerdings durchkreuzt werden.

Die Darstellung der Beziehung Hamlets zu Ophelia lief auch insofern den gängigen Moralvorstellungen der Zeit zuwider, als mit der Hosenrolle – in ähnlicher

---

[78] Zabel, 250.

[79] Zum Starstatus Bernhardts äußert sich Balk, 7: »Gekonnt baute sie ihr Image als Mischung aus Rollenrepertoire, Erscheinungsbild, Ambiente, persönlichen Charakteristika und publiziertem Privatleben. Ganz im Sinne moderner Marktstrategien einer ›Corporate identity‹ fügte sie diese Bestandteile zu einem klar umrissenen Ganzen zusammen, warf dieses Produkt auf den Weltmarkt und verdiente damit Unsummen, die wiederum von ihrem exorbitanten Lebensstil größtenteils verschlungen wurden.«

[80] Zabel, 249 f.

[81] Eine Beschreibung der *nunnery scene* und zeitgenössische Theaterkritiken, die auf den liebevollen Umgang Hamlets mit Ophelia hinweisen, finden sich in Taranow, 147.

[82] Diese entgegengesetzte Position spiegelt sich in folgender Bemerkung wieder: »Noch kein männlicher Hamlet, den wir gesehen, hat diese liebe Person so rau behandelt.« Zabel, 253. Zitiert nach Ludwig Hevesy, Wiener Fremdenblatt, 12. Oktober 1899.

Weise wie bereits bei den *boy players* des elisabethanischen Zeitalters – eine homoerotische Komponente Eingang in die Bühnenpraxis fand. Viele Kritiker hielten Bernhardts Interpretation aber auch deshalb für problematisch, weil sie als Frau dem Dänenprinzen mit seinen als typisch weiblich erachteten Wesenszügen eine entsprechende Physis verlieh. Dabei sah man gerade im Zwiespalt zwischen männlicher Körperlichkeit und weiblicher Emotionalität die Ursache für die Vielschichtigkeit seines Charakters.[83]

Die Vorstellung eines weiblichen Hamlet mag bei Theaterkritikern und Wissenschaftlern als Repräsentanten einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung nicht zuletzt auch deshalb Unbehagen verursacht haben, weil sich zur selben Zeit auf politischer Ebene mit einer wachsenden Zahl von Fraueninitiativen grundlegende Umwälzungen ankündigten. Hierdurch bestand für sie die Gefahr der Ablösung des Gesellschaftssystems, mit dem sie sich identifizierten durch ein liberaleres Modell, das ihnen durch ein weibliches Mitspracherecht empfindliche Machteinbußen einzubringen drohte. Länderübergreifend begegnete man politisch und kulturell engagierten Frauen daher mit Skepsis oder gar Ablehnung, die unter anderem zur Gründung antifeministischer Organisationen führte.[84] In diesem Kontext lesen sich eventuelle Einwände gegen Bernhardts *Hamlet*-Adaptation als Ausdruck einer Angst vor gesellschaftlichen Veränderungen, die für viele Kulturschaffende gleichbedeutend waren mit Autoritätsverlust.

2.2.4. Die Umsetzung der Duellszene im Film

Mit der starken Konzentration auf Hamlet entsprachen sowohl Sarah Bernhardt selbst als auch die Kritiker ihrer Inszenierung dem zu jener Zeit gängigen literaturwissenschaftlichen Vorgehen, innerhalb einer Figurenanalyse den Dänenprinzen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen.[85] Dieser Vorgehensweise gemäß sind ande-

---

[83] Siehe dazu Taranow, 85: "Hamlet became attractive to French actresses in the nineteenth century not simply because the *travesti* orientation of the theatre provided a natural background for their performing the role, but also because romanticism had discovered a feminine strain in Hamlet's character. Indeed, a substantial number of critics went so far as to believe he possessed the soul of a woman. A dichotomy then arose between the feminine soul and the masculine body."

[84] Auf diesen Aspekt verweist Bock, 187: »Der männlich dominierte Deutsche Bund zur Bekämpfung der Frauenemanzipation (1912) orientierte sich an der weiblich dominierten National Association Opposed to Women Suffrage in den USA (1911); beide verbanden ihre konservative Geschlechterideologie mit kulturpessimistischen Beschwörungen eines Niedergangs von Nation und Staat und mit rassistischer, in Deutschland und Österreich auch antisemitischer Ideologie [...].«

[85] In diesem Zusammenhang sei insbesonders auf A.C. Bradley verwiesen, der um die Jahrhundertwende den Dänenprinzen und sein Verhalten in den Mittelpunkt seiner Dramenanalyse stellte. Siehe A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth,* 2. Aufl. (1905; London: Macmillan, 1964). Zu dem Aspekt, dass im 19. Jahrhundert die Figurenanalyse im Rahmen der Drameninterpretation weit verbreitet war, siehe Manfred Pfister, »Die Forschung«, *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit - Der Mensch - Das Werk - Die Nachwelt,* Hrsg. Ina Schabert, 4. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 2000) 863: »Auch der Zugang zum Drama über eine Deutung der Charaktere ist romantisches Erbe: Mit der Ablösung der klassizistischen Poetik trat schon im 19. Jh. die Handlung in den Hintergrund gegenüber

re im Bühnenstück vorkommende Gestalten nur im Hinblick auf ihre Beziehung zur Titelfigur relevant und erfahren daher keine vergleichbar intensive Behandlung. Entsprechend sind in der von Clément Maurice aufgezeichneten Duellszene alle für die Handlung unwesentlichen Charaktere ausgeblendet. Auch beide Frauenfiguren sind im Film nicht zu sehen, wobei jedoch anzumerken ist, dass laut Textvorlage Ophelia zu diesem Zeitpunkt bereits den Tod gefunden hat und ihr Erscheinen daher ohnehin abwegig ist. Von der Theaterinszenierung ist jedoch bekannt, dass eine Darstellerin namens Marthe Mellot die Ophelia als junge Frau mit langen blonden Zöpfen verkörperte.[86] Aufgrund der dominanten Bühnenpräsenz Sarah Bernhardts wurde ihrer Darbietung aber nur am Rande kritische Aufmerksamkeit zuteil.[87]

Nicht nur durch die weitgehende Ausblendung Ophelias, sondern auch durch die von Theaterkritikern als anrührend gelobte Darstellung der dem Wahnsinn verfallenen Ophelia, erfährt diese Frauengestalt eine Bagatellisierung, die mit der tradierten Aufführungs- und Analysepraxis jener Zeit übereinstimmt.[88] Die Verniedlichung ihrer Person kommt unter anderem in der von Bernhardt angeordneten Streichung aller sexuell expliziten Liederpassagen zum Ausdruck.[89] Indem man sie auf ein bemitleidenswertes Opfer äußerer Umstände reduzierte, entzog man Ophelia zugleich den Facettenreichtum ihres Charakters, der sie nicht nur als eine von den Weisungen ihres Vaters abhängige Tochter zeigt, sondern auch als eine Frau mit sexuellem Bewusstsein.

Gertrude und Claudius kommen in der verfilmten Duellszene ebenfalls nicht vor, da sie sich jenseits des von der Filmkamera aufgenommenen Bildausschnitts befinden.[90] Den zeitgenössischen Rezensionen zufolge legte Bernhardt die Beziehung Hamlets zu seiner Mutter in ihrer Inszenierung so an, dass er nicht nur für seinen verstorbenen Vater große Zuneigung zeigte, sondern auch für sie.[91] Diese enge Mutter-Sohn-Bindung veranschaulichte vor allem die *duel scene*, in der laut Taranow Hamlet

---

den Charakteren, die sich von allen Elementen des Dramas am bereitwilligsten einer einfühlenden Erlebnisdeutung erschlossen.«

[86] Eine Erwähnung der Frisur Ophelias findet sich in Taranow, 103. Dort sind im Anhang einige Szenen der Bernhardt-Inszenierung abgebildet, die von diversen Künstlern gezeichnet wurden und in denen unter anderem Ophelia, bzw. eine Karikatur von ihr, mit typischer Kleidung und Haartracht zu sehen ist. Siehe hierzu *ibid.,* 223 und 226.

[87] Zeitgenössische Theaterkritiken und ihre Fokussierung auf das Bühnenspiel Bernhardts verweisen auf ihre zentrale Bedeutung in der Inszenierung. Siehe dazu *ibid.,* 169.

[88] Diese Haltung äußert sich in dem Auszug aus einer Theaterkritik, den Taranow anführt. *Cf. ibid.*: "Mellot's *ingénue* was considered a 'moving study of innocent girlish madness.'"

[89] Einige Beispiele für die von Bernhardt gestrichenen Figurenrepliken finden sich *ibid.,* 52: "[...] excisions stemming from decorum were made because at the turn of the century bawdry was still regarded as unacceptable. Here the residue of eighteenth-century attitudes on both sides of the Channel was evident, for several of the cuts in the Bernhardt text were close equivalents of those found in English promptbooks. The Bernhardt text, for example, cuts the explicitly sexual second stanza of Ophelia's St. Valentine's song in the mad scene. [...] Some of Hamlet's comments to Ophelia preceeding the play scene and the one concerning 'country matters' were cut in the Bernhardt text as they were universally in the English theatre from Betterton in 1676 to Gielgud in 1934 and 1936."

[90] Zur Anordnung der Figuren in dieser Szene siehe *ibid.,* 179: "The opponents enter from opposite sides of the stage: Laertes, stage left; Hamlet, stage right. They cross, salute the King and Queen, who are not visible in the film, but who are seated separately on either side of the stage [...]."

[91] Siehe hierzu *ibid.,* 51: "[...] Sarah Bernhardt emphasized throughout her production Hamlet's love for both his mother and the ghost of his dead father."

nach Gertrudes Tod deren Zöpfe zum Abschied behutsam küsste.[92] Bernhardts Vorstellung von Hamlets respektvollem Umgang mit Gertrude äußert sich in ihrer Bühnenfassung auch in der *closet scene*. Sie empfand die bisweilen auf Gertrudes Sexualität abzielenden Äußerungen des Dänenprinzen in dieser Szene als unangemessen und ließ daher in ihrer Bühnenfassung die entsprechenden Textstellen streichen – ein Eingeständnis an den durchdringenden Moralismus jener Zeit, dem sich selbst die für damalige Verhältnisse emanzipierte und Provokationen keineswegs meidende französische Bühnenkünstlerin nicht entziehen konnte.[93]

Derartige Kürzungen waren im ausgehenden 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich; die meisten *Hamlet*-Inszenierungen jener Zeit verzichteten auf sexuell explizite – oder auch nur anspielende – Textpassagen wie etwa die bereits erwähnten Lieder Ophelias oder Hamlets Wortspiele vor und während der Aufführung von *The Murder of Gonzago*.[94] In dieser Zensur zeigt sich erneut der starke Einfluss der christlichen Kirchen auf die westliche Kultur, der bestimmte Werte wie Achtung vor den Eltern oder Keuschheit als Tugend – und parallel dazu die Verurteilung von sexueller Lust als Laster – vermittelte.

Die Abwesenheit beider Frauenfiguren in dieser Filmszene wird in gewisser Weise durch Bernhardt selbst kompensiert, die mit ihrer Gegenwart weibliche Geschlechtlichkeit in das Geschehen einbringt und dem Publikum somit latent vor Augen führt – die Frau ist somit zugleich an- und abwesend, durchdringt die männliche Domäne des Kampfes und macht sie auf diese Weise, wie jede Geschlechterkategorisierung, für subversive Tendenzen zugänglich. Die Durchkreuzung von Rollenerwartungen wird weiterhin durch die Figur eines Pagen verstärkt, der neben zwei unbeteiligten Soldaten den Bildhintergrund ausfüllt und ebenfalls von einer Frau, einer Schauspielerin namens Suzanne Seylor, gespielt wird.[95] Hierdurch herrscht über einen Großteil des Films hinweg ein nahezu ausgewogenes Verhältnis von männlichen und weiblichen Darstellern, obwohl auf Handlungsebene faktisch nur Männer vorhanden sind.

Die Filmszene umfasst den gesamten Fechtkampf, d.h. sie beginnt mit dem Auftreten der beiden Duellanten und endet mit dem Entfernen von Hamlets leblosem

---

[92] Nähere Erläuterungen zu dieser Geste finden sich *ibid.,* 186 f: "After working his way to stage left by means of movements undoubtedly similar to those of the film, the dying Hamlet stood beneath the tribune, reached up, and 'reverently kossed his dead mother's flowing tresses.' The London press was deeply moved by this final display of affection. [...] Although in the eighteenth century David Garrick had integrated filial love into his characterization of the Prince, he neither sought nor used the intensity of affection expressed in the kissing of the dead Queen's hair."

[93] Zu diesem Aspekt siehe *ibid.,* 167: "In the closet scene, Bernhardt's Prince exhibited affection not only towards the Ghost, but towards his mother as well. In the case of the Queen, a son's devotion manifested itself chiefly through the excision of improprieties in his speeches. The line 'But go not to mine uncle's bed' ('Mais n'entrez pas au lit de mon oncle') is retained, but all that follows regarding sexual abstinence is cut."

[94] *Cf. ibid.,* 52: "Despite the substantial removal of bawdry in the play scene, Bernhardt was commended by one London newspaper for including 'much of the usually suppressed talk with Ophelia.'"

[95] Siehe hierzu Ball, 27: "Behind the duellists stand two 'valets d'armes' in lieu of a court, and a page, Suzanne Seylor, who had been with Bernhardt as early as 1892 and become her inseparable companion."

Körper vom Schauplatz der Auseinandersetzung.[96] Das gesamte Filmgeschehen ist unter Verwendung einer halbtotalen Kameraeinstellung frontal und in Normalsicht, d.h. in Augenhöhe aufgenommen. Obwohl zu jener Zeit bereits die technische Möglichkeit der Nahaufnahme bestand, setzten kontinentaleuropäische Filmemacher diese kaum ein, da sie Theaterverhältnisse nachzuahmen versuchten und die Schauspieler daher zumeist von Kopf bis Fuß zeigten.[97] Nachdem Laertes von seinem Gegner die tödliche Wunde empfangen hat, tritt er aus dem Bild.[98] Daraufhin zeigt der Film den Todeskampf des Dänenprinzen, dessen Leichnam am Ende der Filmsequenz von Höflingen fortgetragen wird.[99] Dieser Abschluss widerspricht sowohl der Dramenvorlage als auch der Theaterinszenierung Bernhardts, die den Tod des Königspaares sowie Fortinbras' Ankunft umfassen.[100] Diese Änderung wurde dennoch vorgenommen, um dem Film eine innere Abgeschlossenheit zu verleihen, die ohne den Tod Hamlets nicht vollständig wäre.

Bernhardts Darbietung unterstreicht trotz oder gerade wegen ihres dynamisch-maskulinen Auftretens in gewisser Weise das Bild des Dänenprinzen als geschlechtlich uneindeutige Gestalt, die sowohl männliche als auch weibliche Züge besitzt. Insofern folgt ihre Interpretation durchaus der zu ihrer Zeit gängigen Deutung des Stückes sowie des Protagonisten. Allerdings sollte dies nicht die letzte Verkörperung Hamlets durch eine Frau während der Stummfilmära gewesen sein: 20 Jahre später übernahm Asta Nielsen denselben Part, verfolgte in ihrer Umsetzung jedoch eine vollkommen andere Herangehensweise an die Rolle.[101]

2.3. Drei *Hamlet*-Adaptationen des *film d'art*

2.3.1. Vorbemerkung

Im Gegensatz zu allen anderen Kapiteln werden in diesem Abschnitt drei Verfilmungen des *Hamlet* gemeinsam behandelt und auf einige für das Zuschauerverständnis

---

[96] Für eine umfassende Beschreibung der Filmszene siehe Taranow, 179-186.

[97] Hierzu äußert sich Toeplitz, Bd. 1, 29: »Allzu mächtig war damals in Europa der Einfluss der Schule von Méliès, die die heilige Regel vom unveränderlichen Abstand zwischen dem fotografierten Gegenstand und dem Zuschauer proklamierte. Dagegen finden wir in Amerika das Echo der Erfahrungen von Smith [George Albert Smith, einem britischen Filmpionier] in der schöpferischen Arbeit von Porter und später bei Griffith.«

[98] Zu Laertes' Abgang siehe Taranow, 184: "When Laertes receives the wound, his swordarm remains upraised as it had been in the *corps à corps.* Following the fatal hit, Laertes will disappear from the film, and the focus will be upon Hamlet.

[99] *Cf.* Ball, 27: "After the duel the body of the Prince is carried away on a shield." Siehe hierzu auch Taranow, 186.

[100] Für eine Beschreibung der Duelleszene, wie sie im Rahmen der Bernhardt-Inszenierung auf der Bühne zu sehen war, siehe Taranow, 55 und 184 ff.

[101] Mit dieser Adaptation befasst sich Kapitel 3 unter besonderer Berücksichtigung des Geschlechterrollenaspekts. Für eine Kurzdarstellung des Nielsen-Films siehe Brode, 118 f.

relevante Aspekte hin untersucht. Hierfür gibt es zwei zentrale Gründe: Zum einen sind diese Stummfilme nicht mehr vollständig erhalten, so dass eine Auswertung des vollständigen Filmmaterials im Hinblick auf die Frauenfiguren nicht möglich ist. Diese Problematik bestand zwar auch in der Untersuchung von *Le Duel d'Hamlet*, doch besitzen die folgenden Verfilmungen nicht die kulturelle Signifikanz, die dieser ersten filmischen Umsetzung des *Hamlet* zukommt. Was die nachfolgend zu betrachtenden Adaptationen aber noch stärker miteinander verbindet als ihre Unvollständigkeit ist der Umstand, dass sie alle im Zuge der *film d'art*-Bewegung entstanden sind.[102] Dabei spiegeln sie die verschiedenen Phasen dieser Filmkunstbewegung wieder: *Amleto* (Mario Caserini, Italien, 1910) erscheint in vielerlei Hinsicht als exemplarisches Frühwerk des *film d'art*, während sich *Hamlet* (Hay Plumb; Großbritannien, 1913) als reifes Prestigeprojekt aus der Schlussphase der Bewegung darstellt. *Amleto* (Eleuterio Rodolfi; Italien, 1917) hingegen entstand zwar zu einer Zeit, in der der *film d'art* bereits als überkommen galt, doch greift er viele Elemente dieser Bewegung auf und lässt sich ihr daher durchaus zuordnen.[103]

2.3.2. Das Aufkommen der Filmkunstbewegung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts haftete der Kinematografie noch immer der Ruf einer anspruchslosen Jahrmarktunterhaltung an, die in erster Linie ein überwiegend aus dem Arbeitermilieu stammendes Publikum anzuziehen vermochte.[104] Auch die Gründung von Lichtspielhäusern, die ab 1905 die bis dahin zum Zwecke der Filmvorführung umfunktionierten Räumlichkeiten diverser Vergnügungsstätten abzulösen begannen, schien zunächst nicht viel an diesem Image zu ändern.[105] Auch wenn es dem neuen Medium zu jener Zeit noch nicht gelang, sich als neue Kunstform zu etablieren, übte es bereits in dieser frühen Phase eine starke Anziehungskraft auf Rezipienten und Produzenten gleichermaßen aus. Daher entwickelte sich die Herstellung und der Vertrieb von Filmen in weniger als einem Jahrzehnt zu einem lukrativen Geschäft, das von straff organisierten Konzernen wie Pathé, Edison, Biograph

[102] Die Bezeichnung der Filmkunstbewegung erfolgt im Rahmen dieser Arbeit stets kursiv, um sie von der gleichnamigen Produktionsfirma zu unterscheiden. Nähere Angaben zu diesem Unternehmen finden sich in Toeplitz, Bd. 1, 59.

[103] Zu dem Zeitraum, in dem der *film d'art* seine Hochphase erlebte, siehe Toeplitz, Bd. 1, 52: »Natürlich waren die in den Jahren 1908 bis 1914 entstandenen Adaptionen kaum mehr als bewegliche Illustrationen.«

[104] Zur Zielgruppe des zu jener Zeit neuen Mediums siehe *ibid.,* 14: »Das Kino entwickelte sich zur echten Unterhaltung der Masse, des Volkes. Das Proletariat, dem der Zugang zu den Theatersälen und Konzerthallen verwehrt, dem das Lesen wertvoller Literatur kaum möglich war, suchte im Kino ein Äquivalent. In den dunklen Vorstellungsräumen der Bioskope fanden die Fabrikarbeiter und Handwerker die Befriedigung ihrer kulturellen Bedürfnisse; auf den Jahrmärkten und Kirchweihfesten bewunderten die Bauern Filmstreifen in Buden und Zelten.«

[105] Zur Gründung von Kinos äußert sich J. Monaco, 237: »Etwa um 1905 hatte sich das Konzept des Filmtheaters durchgesetzt. Die Lumières hatten 1897 das erste Etablissement eröffnet, das ausschließlich der Vorführung von Filmen diente. Thomas L. Tallys Electric Theatre (vorausdeutend in Los Angeles gelegen) war 1902 das erste amerikanische Filmtheater. Innerhalb weniger Jahre verbreitete sich das Konzept rasch.«

oder Vitagraph dominiert wurde.[106] Da das finanzielle Potenzial der Produktionsfirmen von der internationalen Marktlage abhängig war, wirkten sich entsprechende Veränderungen zwangsläufig auf die noch junge Industrie aus. Um größere Gewinne zu erzielen, machten sich Filmproduzenten auf die Suche nach zahlungskräftigeren Konsumenten ihrer Ware. Hierzu bemerkt Toeplitz Folgendes:

> Die Zäsur brachte das Jahr 1907. [...] Die Filmsaison war schlecht. Die Wirtschaftskrise beeinträchtigte den Zustrom zu den Kinos empfindlich. [...] Um die Dividenden auf ihrem gegenwärtigen Stand zu halten, musste ein neues Publikum angesprochen werden. Man musste auch diejenigen gewinnen, die bisher das Kino als vulgäre Belanglosigkeit verachtet hatten.[107]

Um die wohlhabende Mittelschicht für das neue Medium einzunehmen, musste deren Neigungen bei der Auswahl und Darstellung der Filminhalte stärker als bis dahin Rechnung getragen werden. Die Filme, die sich bei den Zuschauern von niedrigerer sozialer Herkunft größter Beliebtheit erfreuten, schienen aufgrund ihrer dramaturgischen wie inhaltlichen Schlichtheit für das gebildete Bürgertum ungeeignet. Da selbiges als bevorzugte Unterhaltungsstätte in erster Linie das Theater nutzte, war es für die Filmschaffenden naheliegend, verstärkt Bühnenstücke auf die Leinwand zu bringen.[108]

Wie viele Entwicklungen in der noch jungen Kinematografie entstand auch der *film d'art* in Frankreich und strebte eine Aufwertung des neuen Mediums zur ernstzunehmenden Kunstform an. Hinsichtlich der visuellen Gestaltung und Dramaturgie ihrer Filme orientierte sich diese Strömung stark am Theater.[109] Dabei beabsichtigte sie, »Filme zu drehen, als wären sie unter den gleichen Bedingungen entstanden wie Theaterstücke.«[110] Hierzu sollte nicht nur die Einbeziehung angesehener, vom Theaterpublikum geschätzter Bühnenschauspieler einen wesentlichen Beitrag leisten, sondern auch die filmische Umsetzung traditioneller, für moralisch und/oder intellektuell wertvoll befundener Stoffe aus der Bibel oder aus den Dramen William Shakespeares.[111]

---

[106] Für eine Darstellung der ökonomischen Entwicklung des Filmgeschäfts siehe *ibid.,* 235 ff.

[107] Toeplitz, Bd. 1, 49.

[108] Siehe dazu *ibid.*: »Der Schlüssel zur Umwandlung des Films aus einem Jahrmarktvergnügen zu einem dieses Namens würdigen ›Schauspiel‹ lieferte die Änderung des Repertoires, vor allem, was seine Qualität betraf. Um dem Kino das gleiche Publikum zu erschließen, das seit Jahren die Bühnenvorstellungen zu besuchen pflegte, wurde es notwendig, ihm auf der Leinwand ein ähnliches Programm zu bieten.«

[109] Für einige zentrale Paralallen zwischen dem Theater und dem *film d'art* siehe *ibid.,* 50: »Die Fabel [*Die Ermordung des Herzogs von Guise*, der erste in diesem neuen Stil gehaltene Film] lief in einigen Szenen ab, gehalten in der Theaterkonvention, nicht getrennt durch den Vorhang, sondern durch erklärende Zwischentexte. Einige Zwischentitel ersetzten den Dialog. Der Film wies keinerlei eigentliche filmische Elemente auf – wie Kamerabewegungen, Wechsel der Einstellungen, Montage.«

[110] *Ibid.*

[111] Im *film d'art* gab es bestimmte Bühnenvorlagen, auf die Filmemacher bei ihrer Themenwahl verstärkt zurückgriffen. Siehe hierzu *ibid.,* 49 f: »Der wichtigste Versuch, Theatervorbilder zu erreichen, war die Inszenierung von Passionss-

Die erste Produktion, die im Rahmen des *film d'art* hervorgebracht wurde, trägt den Titel *L'Assassinat du Duc de Guise* und erschien im Jahre 1908.[112] An diesem Film wirkten nun erstmals renommierte Künstler aus verschiedenen Bereichen mit: So wurde das Drehbuch von einem Mitglied der *Académie Française* verfasst, als Darsteller wirkten Angehörige der *Comédie Française* mit, und anstelle eines einzelnen Pianisten, der üblicherweise im Vorführraum für die musikalische Untermalung des Leinwandgeschehens sorgte, trat erstmals ein Sinfonieorchester auf, das eigens für den Film komponierte Musik spielte.[113] In den Folgejahren entstanden zahlreiche Adaptationen historischer Bühnenstücke, unter anderem auch etliche Werke Shakespeares, wobei *Hamlet* neben *Julius Caesar*, *Romeo and Juliet* und *Othello* besonders häufig verfilmt wurde.[114] Allein in den Jahren 1908 bis 1914 wurden weltweit 17 Filmadaptationen dieser Tragödie produziert, wobei sich vor allem Italien und Frankreich mit jeweils fünf Fassungen hervortaten, gefolgt von Großbritannien mit drei und den USA mit zwei Versionen.[115] Ferner entstanden um 1910 sowohl in Russland als auch in Dänemark jeweils eine weitere Verfilmung des *Hamlet*; letztere wurde auf der historischen Kronenburg in Helsingör gedreht und sollte nach den Vorstellungen des Drehbuchautors ursprünglich Sarah Bernhardt in der Titelrolle zeigen.[116]

2.3.3. Besondere Merkmale des *film d'art*

2.3.3.1. Herkunftsland

Beim *film d'art* handelt es sich um eine Tendenz, die überwiegend in Europa wirksam war. In den USA wurden zu jener Zeit zwar auch Shakespeare-Verfilmungen gedreht, doch verfolgten diese mit ihren zahlreichen Außenaufnahmen und dem varia-

---

pielen, den Erzählungen vom Leidensweg Jesu Christi. [...] In Italien und England hatte man bereits die filmische Adaptation von Shakespeare-Stücken versucht.« Nähere Informationen über den Aufritt bekannter Bühnenschauspieler in Filmen finden sich *ibid.,* 52 f.

[112] Für nähere Angaben zu diesem Film siehe *ibid.,* 50 f und J. Monaco, 288.

[113] Auf die Musik zu diesem Film verweist J. Monaco, 288: »So komponierte Camille Saint-Saëns die Begleitmusik zu *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908), in dem Mitglieder der Comédie Française spielen.« Zu den Mitwirkenden des Films siehe auch Toeplitz, Bd. 1, 50.

[114] Sammons zufolge wurden in jenen Jahren zehnt Verfilmungen von *Julius Caesar* sowie acht Stummfilmfassungen von *Romeo and Juliet* und sieben des *Othello* auf den Markt gebracht. *Cf.* Sammons, 48 ff, 113 f und 102 f.

[115] Eine Liste mit *Hamlet*-Verfilmungen findet sich in Sammons, 30 ff. Auch Lippmann und Rothwell liefern Filmografien, in denen die Leinwandadaptationen des Shakespeare-Stücks aufgelistet sind, doch variieren ihre Angaben von denen Sammons. So führen sie nicht selten eine geringere Anzahl von Stummfilmfassungen des *Hamlet* an als Sammons. Diese Abweichung ist vor allem auf die Verwendung unterschiedlicher Textquellen sowie das Weglassen freierer Adaptationen sowie verschollenen Filmmaterials zurückzuführen. Für die kürzeren Filmografien siehe Max Lippmann, Hrsg., *Shakespeare im Film* (Wiesbaden: DIF, 1964) 96 f und Rothwell, 308 ff.

[116] *Cf.* Ball, 108 f: "I can be much more circumstantial about a Danish *Hamlet* made in 1910. [...] Through intermediaries, one of whom was Jacques Copeau, an approach was made to Pathé in Paris for a feature film with Sarah Bernhardt as the star. Pathé applauded the idea, but felt that it would be too costly to send the famous lady and a supporting company to Denmark."

blen Einsatz verschiedener Kameraeinstellungen einen vollkommen anderen künstlerischen Ansatz.[117] Der *film d'art* war in den USA nicht zuletzt deshalb zum Scheitern verurteilt, da der Film dort nach wie vor als das Unterhaltungsmedium unterprivilegierter Bevölkerungsschichten galt – und dies letzten Endes auch war.[118] Aufgrund der spezifischen Struktur der Zielgruppe in den USA, die in erster Linie aus einfachen Arbeitern und Immigranten bestand, drehte man in erster Linie publikumswirksame *Slapstick*-Komödien und Wildweststreifen.[119] Die meisten Filme, die im Rahmen des *film d'art* entstanden, stammen hingegen aus Frankreich und Italien.[120] Dieser Umstand spiegelt sich auch in den hier besprochenen Filmen wieder: Bei zwei der drei Adaptationen handelt es sich um italienische Produktionen. Die dritte *Hamlet*-Verfilmung stammt aus England, wo man dem *film d'art* insofern besonders entgegenkam, als sich die nationale Filmästhetik ohnehin stark an der Aufführungspraxis der einflussreichen und international geschätzten Theaterszene orientierte.[121]

Die nationale Herkunft der einzelnen *Hamlet*-Verfilmungen wirkt sich auf deren inhaltliche wie filmtechnische Umsetzung dahingehend aus, dass kulturelle Eigenheiten wie auch die Rezeptionsgeschichte des Stücks die Adaptation in ihrer Umsetzung stark beeinflussen. In England, das als Heimatland Shakespeares eine besonders enge Beziehung zu seinen Werken hat, bemühte man sich um eine besonders werktreue Adaptation, die sich möglichst nah an der literarischen Vorgabe orientiert. Dabei stellt die britische Verfilmung auch eine Verbindung zur *Historia Danica* Saxos als erster schriftlicher Fixierung des *Hamlet*-Stoffs her, indem im Gegensatz zu den beiden italienischen Fassungen des *Amleto* hier die Handlung im Mittelalter spielt. Dies wird nicht zuletzt anhand der Kostüme deutlich, die im Vergleich zur

---

[117] Zu den Besonderheiten amerikanischer Shakespeare-Verfilmungen in der Stummfilmzeit siehe Ball, 38: "The American films tended to get off the stage and go outdoors; they made little appeal to the intelligentsia; they did not employ known writers or name actors from the theatre – indeed, it was only gradually that companies revealed the identity of their mimers, and to movie audiences they were with a few exceptions merely familiar faces."

[118] Zur Zusammensetzung des amerikanischen Kinopublikum jener Jahre siehe Toeplitz, Bd. 1, 77: »Das Publikum der Nickelodeons setzte sich vor allem aus den Einwanderern zusammen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in das ›gelobte Land‹ Amerika strömten. [...] Die verschiedensprachige Volksmasse mit ihren verschiedenen nationalen Traditionen und mit ihrem unterschiedlichen, wenn auch vorwiegend niedrigen kulturellen Niveau wurde in den amerikanischen Schmelztiegel geworfen. Für diese Menschen bedeutete die Literatur nicht viel, das Theater sprach sie nicht an. Die fremde Sprache erwies sich als Barriere, auch für die Lektüre von Zeitungen. Leichtere und jederzeit zugängliche Zerstreuung fanden die galizischen und irischen Bauern, die Arbeiter aus der Rheinischen Tiefebene, die jüdischen Handwerker aus dem zaristischen Imperium, die Italiener, Skandinavier und Franzosen nur in der Kneipe, im Zirkus und im Nickelodeon. Hier gab es keine Sprachschwierigkeiten, hier konnte man lachen, sich freuen und Gram und Ärger vergessen.«

[119] Zu diesen beiden Genres siehe *ibid.,* 79-82.

[120] Siehe hierzu Ball, 90: "They [Shakespeare films] were made principally in France and Italy; Denmark also participated. The theory and impetus came from France."

[121] Zur Besonderheit der Shakespeare-Verfilmungen in Großbritannien siehe *ibid.,* 74: "Great Britain's tendency, however, was to reproduce without words what appeared on page or stage. With a few exceptions, it is so with her Shakespeare films from 1908 to 1911. Nowadays they may have some value as records of theatrical practice, but they can hardly be considered good films as films."

prunkvollen Bekleidung des späten 16. bzw. frühen 17. Jahrhunderts eher schlicht wirken.

Der Eindruck einer archaischen skandinavischen Gesellschaft wird in dieser englischen Adaptation durch Requisiten wie Bärenfelle oder karg ausgestattete Räumlichkeiten erzeugt sowie weiterhin dadurch verstärkt, dass einige der Männergestalten wie Claudius, Laertes oder Fortinbras ihre Haare zu Zöpfen geflochten tragen. Die Rückbesinnung auf die germanische Kultur impliziert aber auch eine politische Aussage, welche die eigenen angelsächsischen Wurzeln hervorhebt. Dementsprechend wurde der Film von der englischen Presse hoch gelobt und im Rahmen kulturimperialistischer Bestrebungen auch in andere Länder wie die USA, Deutschland oder Indien exportiert, wo er jedoch verhältnismäßig wenig Beachtung fand.[122]

Die beiden italienischen *Hamlet*-Produktionen orientieren sich hingegen bei der Wahl der historischen Epoche stärker am Drama und lassen ihre Filmhandlung jeweils in der Renaissance spielen. Auch hier besitzt das *setting* kulturelle Signifikanz, da diese Epoche eine für Italien dem klassischen Altertum nicht unähnliche und diese in vielerlei Hinsicht nachahmende kulturelle Hochphase repräsentiert.[123] Eine intensive Auseinandersetzung mit bzw. Glorifizierung der eigenen Geschichte diente dabei in erster Linie propagandistischen Zwecken und sollte eine kulturelle wie politische Vormachtstellung Italiens zum Ausdruck bringen. Das Medium Film setzte man in diesem Zusammenhang zur Demonstration eines erstarkenden nationalen Selbstbewusstseins ein.[124]

Doch nicht nur das *setting* unterstreicht den nationalen Charakter der jeweiligen *Hamlet*-Produktionen, auch die Figurenkonzeption wird ihm entsprechend angeglichen. So greifen die italienischen Adaptationen das Hamlet-Bild des elisabethanischen Zeitalters auf, in dem das Rachemotiv für die Figurenkonzeption von größerer Bedeutung ist. Dementsprechend erscheint Hamlet in beiden Fassungen des *Amleto* als aktiver und temperamentvoller Rächer.[125] Hamlets leidenschaftliches Wesen

---

[122] Zu diesem Aspekt siehe *ibid.,* 193: "In September of 1913 Forbes-Robertson's *Hamlet* was shown successfully in Germany, and in India in July 1915. In the latter month it reached the United States, where the prestige of the actor, who had just finished a tour, had been firmly established and might in theory draw audiences for the film. [...] Evidently the film made little stir, for after July 10th, when it was reviewed by Hanford C. Judson in the *Moving Picture World*, there is scant reference to it in the trade papers [...]."

[123] Nicht zuletzt deshalb wurden zu jener Zeit neben den in der Antike spielenden Stücken vor allem solche mit einheimischen Schauplätzen wie *Othello*, *Romeo and Juliet* oder *The Merchant of Venice* bevorzugt.

[124] Hierzu bemerkt Toeplitz, Bd. 1, 61 f: »Die italienische Bourgeoisie, bemüht, das Zuspätkomnmen bei der kolonialen Beute wettzumachen, forderte den Aufbau eines eigenen überseeischen Imperiums. Sie lancierte die Theorie, Italien sei historisch dafür prädestiniert, nach Großbritannien die zweite Kolonialmacht in der Welt zu werden. [...] Premierminister Giolitti nutzte alle Möglichkeiten, um die öffentliche Meinung für seine Politik zu gewinnen. Während des tripolitanischen Feldzuges ist der Film schon zum populären Spektakel geworden, das täglich Hunderttausende von Menschen ansprach.«

[125] In *Amleto* (1910) übernahm der damals 25-jährige Amleto Novelli die Titelrolle, der seinerzeit ein bekannter italienischer Darsteller war und ebenfalls in aufwändigen Historienfilmen wie *Quo Vadis?* (1912) oder *La Gerusalemme liberata* (1913) sowie anderen Shakespeare-Adaptationen wie *Marcantonio e Cleopatra* (1913) oder *Giulio Cesare* (1914) in Erscheinung trat. Für eine ausführliche Filmografie des Schauspielers siehe "Amleto Novelli",

zeigt sich in beiden italienischen Adaptationen vor allem an den ausladenden Gesten und der überzogenen Mimik, die jedoch einen Bezug zur nationalen Theatertradition herstellen, da sie die Darstellungstechniken der *Commedia dell'Arte* aufgreifen.[126]

Hamlets offensives Verhalten und Temperament zeigt sich auch in vielen Szenen, welche zugleich eine konventionelle Rollenaufteilung belegen, die mit entsprechendem geschlechtsspezifischem Verhalten einhergeht: Als sich beispielsweise Hamlet zu Beginn des *Amleto*-Filmfragments von 1910 die Gelegenheit bietet, mit Ophelia im leeren Festsaal zu verweilen, tritt er weniger als melancholischer Dänenprinz in Erscheinung denn als das Abziehbild eines leidenschaftlichen südländischen Liebhabers. Dementsprechend unternimmt er unvermittelt einen Annäherungsversuch, bei dem er Ophelia zu küssen beabsichtigt. Nach einigen zaghaften Abwehrgesten, die ihr schamhaft-passives Verhalten zum Ausdruck bringen, erliegt Ophelia seinen Avancen und überreicht ihm ein Geschenk, das er freudig in Empfang nimmt.[127] Auch in der zweiten italienischen *Hamlet*-Verfilmung von 1917 sieht man einen temperamentvollen Hamlet, der sich beispielsweise in der *closet scene* heftig über den Lebenswandel seiner Mutter empört.

Hinsichtlich der Konzeption des Dänenprinzen unterscheidet sich die britische *Hamlet*-Darstellung deutlich von ihren italienischen Pendants, da hier eine dezidiert romantische Figurenkonzeption des Dänenprinzen zugrunde gelegt ist. Die Titelfigur wird von Sir Johnston Forbes-Robertson verkörpert, der seinerzeit zu den bekanntesten Hamlet-Darstellern des Landes zählte und Ende des 19. Jahrhunderts seine Hamlet-Gestalt unter Mitwirkung George Bernhard Shaws entwickelt hatte.[128] Die

---

The International Movie Database, 2005, International Movie Database, Inc. 30. Juni 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0637019/>. Auf einige der oben genannten Stummfilme verweist im Zusammenhang mit den italienischen Shakespeare-Verfilmungen zu jener historischen Phase auch Rothwell, 17. Eine Charakterisierung dieses Hamlets liefert Bernice W. Kliman, *Hamlet: Film, Television, and Audio Performances* (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1988) 229 f: "This is no vacillating Hamlet but one who as soon as possible tests the ghost by arranging for the play, who loves Ophelia, who tries to kill Claudius the first chance he gets (in his mother's closet) and again when he sees him at the graveside, who in fact has his sword drawn during the play scene, except that Claudius gets away in the crowd before Hamlet acts. This is not a dreamy, philosophic Hamlet, though he does spend a few moments shaking his head over the skull. Nor is he a witty Hamlet. He does, it seems to me, express Hamlet's power, for violence just below the surface can bubble up easily. He is a passionate Hamlet."

126 Hierzu äußert sich Toeplitz, Bd. 1, 62: »Die Traditionen der Commedia dell'arte im italienischen Theater, die Betonung von Geste, Mimik unf Pantomime wirkten jetzt auch in den Film hinein. Der große Schauspieler Ermete Novelli bediente sich vorwiegend der Konvention der Pantomime. Die Schule eines anderen Meisters der italienischen Bühne, Giovanni Grasso, war auf maximales Gestenspiel festgelegt, was in extremen Fällen an Hysterie grenzte. Den Spuren dieser expansiven Spielmethoden werden wir viele Jahre im italienischen Film, häufig bei bedeutenden Schauspielern, begegnen.«

127 Diese Reaktion lässt darauf schließen, dass Ophelia ihr Geschenk an Hamlet nicht wie in der *nunnery scene* zurückgibt, sondern ihm erstmals offeriert. Diese Auffassung vertritt auch Kliman, 236: "With some hesitation she gives him something pinned to her dress. She could be returning his gift to her, but his response seems to show that this is a gift from her to him, for he accepts it passionately, kissing it, kissing his hands to her as she leaves."

128 Auf das Renommee Forbes-Robertsons verweist Rothwell, 17. Siehe hierzu auch Hrsg. Luke McKernan und Olwen Terris, *Walking Shadows: Shakespeare in the National Film and Television Archive* (London: British Film Institute, 1994) 46 und "The Filming of *Hamlet*: Interview with Mr. Cecil Hepworth", *Bioscope* 24. Juli 1913: 275. Zum Einfluss Shaws auf die Hamlet-Konzeption Forbes-Robertsons siehe *ibid. Cf.* auch Kliman, 264, Ball, 188.

romantische Hamlet-Konzeption Forbes-Robertsons kommt im Film vor allem darin zum Ausdruck, dass er einen eher verhaltenen Darstellungsstil pflegt, der sich besonders in seiner kontrollierten Gestik manifestiert und Hamlet als ruhigen und überlegt handelnden Charakter erscheinen lässt.

So tritt Forbes-Robertsons Hamlet seiner Mutter stets mit großem Respekt entgegen und quittiert beispielsweise ihre Bitte, nicht nach Wittenberg zurückzukehren, mit einer achtungsvollen Verbeugung. Auch in der emotional überaus spannungsreichen *closet scene* bewahrt er die Contenance und zeigt – im Gegensatz zur Dramenvorlage – zu keinem Zeitpunkt aggressives Verhalten. Seine Zuneigung ihr gegenüber kommt besonders gegen Ende dieser Szene in seiner Umarmung Gertrudes zum Ausdruck.[129] Ähnlich ist auch sein Verhalten in der *nunnery scene* Ophelia gegenüber: Mit kummervollem Gesichtsausdruck ob des Anblicks seiner unglücklichen Geliebten streckt Hamlet zwar seine Hand nach ihr aus, um sie zu trösten, zögert jedoch einen Augenblick sie zu berühren. Dann streicht er ihr vorsichtig übers Haar, statt sie – wie in der Dramenvorlage angedeutet – verbal zu attackieren. Trotz ihrer diametralen Ausrichtung entsprechen beide Entwürfe, also sowohl der britische als auch der italienische, durchaus den tradierten Männlichkeitsvorstellungen ihrer Zeit: *Amleto* zeigt den Dänenprinzen als entschlossenen Mann der Tat, *Hamlet* hingegen wählt die Variante des feinsinnigen Melancholikers.

Doch nicht nur in der Darstellung der Titelfigur zeigt sich eine gewisse kulturelle Prägung, die nationalen Stereotypen Rechnung trägt, sondern ebenso bei der Gestaltung der Frauengestalt Ophelia. So ist in beiden italienischen Adaptationen ihr Verhalten – insbesondere nachdem sie dem Wahnsinn verfallen ist – wesentlich expressiver als in der englischen Fassung, in der ihre psychische Verwirrung in erster Linie durch ein loses helles Gewand zum Ausdruck gebracht wird sowie durch die Blumen, die sie vor sich herstreut. Beide *Amleto*-Verfilmungen zeigen hingegen eine emotional zutiefst aufgewühlte Ophelia, die sich z.B. vor Lachen schüttelt oder mit weit aufgerissenen Augen um sich blickt. Die langen dunklen Haare, welche die geistig entrückte Ophelia in allen drei Verfilmungen offen trägt, unterstreichen sowohl ihre Naturverbundenheit als auch ihr Temperament und assoziieren sie dadurch gleichzeitig mit der *femme fatale*.[130]

---

[129] Eine kurze Beschreibung der Szene liefert Kliman, 267 f: "Hamlet does not threaten the queen; that would be far from Forbes Robertson's style. [...] Though he does not menace her in the closet scene, his sword held negligently at the back of his neck unsettles her. [...] Large gestures warn her, and his stern look criticizes her. With a salute of the hand, his mouth twisted in anger, he leaves, as she sinks to her knees in front of the table. Returning to her, Hamlet lifts her, hugs her, and guides her, her head bowed, to the exit."

[130] Zur Bedeutung der Haare im Erscheinungsbild der *femme fatale* siehe Keesey, 65: "One of the most enduring of the femme fatale's characteristics is her hair. Rossetti's love of a beautiful head of hair is well-documented, and the morbid fascination of being entangled in the tresses of a dangerous and seductive woman was no doubt fueled by the story of Rossetti burying early drafts of his poetry entwined in Lizzie Siddal's hair. Ten years later, when he opened her coffin to recover the poetry, the manuscript was so entangled it could not be removed without cutting her hair."

Wie die Untersuchung der Bernhardt-Inszenierung bereits zeigte, übte um die Jahrhundertwende sowie auch einige Jahre danach das Fremde, Exotische eine große Anziehungskraft auf das westeuropäische Publikum aus. Analog dazu ging auch von entsprechenden Frauengestalten eine große Faszination aus. Hierauf reagierte die Unterhaltungsbranche Anfang des 20. Jahrhunderts mit einem entsprechenden Angebot, beispielsweise in Gestalt der niederländischen Tänzerin Margaretha Geertruida Zelle, die unter dem Künstlernamen ›Mata Hari‹ bekannt wurde, oder der amerikanischen Filmschauspielerin Thedosia Goodman alias ›Theda Bara‹, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts das Konzept der *femme fatale* auf die Leinwand übertrug und auf dieser Grundlage den Frauentyp des *vamp* erschuf, den sie von ihrer ersten Hauptrolle in dem Spielfilm *A Fool There Was* (1915) an kultivierte.[131]

2.3.3.2. Bühnenhaftigkeit

Ein wichtiges Merkmal des *film d'art* ist seine eingangs erwähnte Orientierung am Theater. Diese äußert sich unter anderem darin, dass filmspezifische Eigenheiten wie Nahaufnahmen oder Kamerafahrten bewusst vermieden werden, um den visuellen Eindruck einer Bühnenaufführung möglichst originalgetreu nachzuempfinden. Dieses Grundprinzip wurde in allen drei *Hamlet*-Verfilmungen im Wesentlichen eingehalten, die überwiegend Totale, Halbtotale und Halbnahe verwenden, um dem Zuschauer den Eindruck zu vermitteln, als habe er – ähnlich wie im Theater – stets alle gerade an der Handlung beteiligten Figuren im Blick. Allerdings zeigt sich tendenziell, dass die Kameraführung umso flexibler wird, je später der Film entstand – und sich dementsprechend weiter von den Grundsätzen des *film d'art* entfernte.

Amleto (1910) verwendet überwiegend halbtotale und halbnahe Einstellungen, d.h. die Figuren sind jeweils eingebettet in ein räumliches Umfeld und in voller Körpergröße zu sehen. In *Hamlet* (1913) dagegen kommen gelegentlich auch amerikanische Einstellungen zum Einsatz, welche die Filmgestalten vom Kopf bis zu den Knien zeigen. Beiden Filmen ist eine eher statische Kamera gemein, die nur in Ausnahmefällen Schwenks oder Fahrten vollzieht.[132] Eine kameratechnische Besonderheit in letztgenannter *Hamlet*-Adaptation ist die für den *film d'art* unübliche Verwendung

[131] Im gleichnamigen Film spielt Bara eine namenlose *femme fatale*, die einen verheirateten Mann aus seiner Familie reißt und in den Ruin treibt. Im Laufe ihrer Filmkarriere übernahm sie, ebenso wie Sarah Bernhardt zuvor, auch die Rolle der Cleopatra oder Marguerite Gautier und verkörperte somit immer wieder Frauengestalten, die eine Bedrohung für das gesellschaftliche System bzw. das männliche Geschlecht darstellten. Bei einem Großteil ihrer Filme bringt bereits der Titel Frauen mit antisozialen bzw. dämonischen Mächten sowie Sexualität und Tod in Verbindung: *The Devil's Daughter* (1915), *Sin* (1915), *Destruction* (1915), *Siren of Hell* (1915) oder *The She-Devil* (1918). Siehe dazu "Theda Bara", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc. 30. Juni 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0000847/>.

[132] Nähere Angaben zur Kameraführung in der italienischen wie auch britischen *Hamlet*-Verfilmung finden sich in Kliman, 235 und 254. Für einen Vergleich der beiden Verfilmungen unter filmtechnischen Gesichtspunkten siehe *ibid.,* 247.

von Großaufnahmen - in diesem Fall eines Detailausschnitts, der zeigt, wie jeweils Laertes' bzw. Claudius' Hand eine Degenspitze und einen Weinkelch mit Gift präparieren.[133] Dieser soll die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Claudius' Komplott lenken und dient somit der Spannungssteigerung.

Durch den nur gelegentlichen Einsatz von Nahaufnahmen fällt in der englischen Verfilmung das Alter des Hamlet-Darstellers kaum ins Gewicht. Zum Zeitpunkt der Filmproduktion war Forbes-Robertson bereits 60 Jahre und somit im Grunde deutlich zu alt für die Rolle. In Akt V, Szene i des Dramentexts zeigt sich in einer Replik des Totengräbers, dass der Dänenprinz 30 Jahre alt ist.[134] Dieser Widerspruch veranlasste jedoch weder Theater- noch Filmkritiker zu negativen Beurteilungen von Forbes-Robertsons Darbietung – im Gegenteil, seine Schauspielkunst galt seinerzeit als beispiellos und subtil.[135] Eben dies war letztlich auch einer der Gründe, die zur Entstehung von *Hamlet* (1913) führten: Der Film sollte in erster Linie als mediales Dokument zur Konservierung der darstellerischen Leistung Forbes-Robertsons dienen.[136]

Vom Standpunkt der Bühnenhaftigkeit aus erweist sich die knapp einstündige italienische *Hamlet*-Verfilmung aus dem Jahre 1917 als Ausnahme von der zur damaligen Zeit üblichen Praxis der Shakespeare-Filmadaptation. Dieser Film geht wesentlich experimenteller mit verfügbaren Kameraeinstellungen um als seine Vorgänger und weist bereits eine stärkere Distanzierung vom *film d'art* auf, die den Film visuell abwechslungsreicher erscheinen lässt: So verwendet der Regisseur etliche Nahaufnahmen, um die Mimik Hamlets vor allem während seines gespielten Wahnsinns darzustellen. Darüber hinaus wurden in dieser *Hamlet*-Verfilmung auch einige Spezialeffekte eingesetzt, die ebenfalls zur visuellen Aufwertung beitragen.[137]

Da *Amleto* (1917) auch im Rahmen der Darstellung der Frauenfiguren einige Halbnahe aufweist, sind in dieser Adaptation Ophelias Gesichtszüge deutlicher zu erkennen als in den anderen beiden Filmen. Polonius' Tochter wurde in dieser Adaptation

---

[133] Für eine Beschreibung dieser Szenen siehe *ibid.,* 255: "The film contains only two closeups – of the point of the unbated foil and of the cup. After a foil is drawn across the frame, a finely molded hand reaches into the frame, touches the point, withdraws and re-enters holding a vial and pours the liquid onto the point. After foil and hand are withdrawn a heavy, bejeweled hand with a cup enters the frame and another pours a liquid into it."

[134] Bei der Textstelle handelt es sich um V. i. 138-157. Zum Alter Forbes-Robertsons siehe Rothwell, 17: "[...] Forbes-Robertson, though at sixty in one sense hopelessly miscast, with his cadaverous and melancholy face nevertheless embodied the establishment's image of a lofty and unendurably sensitive Hamlet, an English variation on a Jules Laforgue's Franco-romantic idea of 'Hamletism.'"

[135] Auszüge aus zeitgenössischen Kritiken sowie eine Beschreibung der Schauspielkunst Forbes-Robertsons findet sich in Robert Hapgood, Hrsg., Introduction, *Hamlet,* Shakespeare in Production (Cambridge: CUP, 1999) 42-44.

[136] Diese Zielsetzung äußert Filmproduzent Cecil Hepworth. Siehe *Bioscope,* 277: "In producing the film of 'Hamlet,' I was confronted with two important conditions. In the first place, I had to give to the public – and possibly to posterity – as near as possible, a fair representation of 'Hamlet' as played by Forbes-Robertson. [...] Any of Forbes-Robertson's admirers – and their name is legion – who see the film will be satisfied that we have produced something which is a fair and creditable representation of his performance [...]."

[137] Diese Effekte beziehen sich im Einzelnen auf eine Projektion des Geistes sowie Yoricks, der während Hamlets Betrachtung des Totenschädels eingeblendet wird. Siehe hierzu McKernan/Terris, 47.

von der damals 24-jährigen Helena Makowska gespielt, deren äußere Merkmale – kindlich-rundes Gesicht, große dunkle Augen und lange, dunkle Zöpfe – den visuellen Eigenschaften Ophelias sowohl in *Amleto* (1910) als auch in *Hamlet* (1913) im Wesentlichen entsprechen.[138] In allen drei Filmen trägt Ophelia helle Kleider, die symbolisch für ihre Unschuld stehen und sie visuell von Hamlet absetzen, der schwarze Trauerkleidung trägt, wie in der Dramenvorlage aus dem Nebentext und einigen Figurenrepliken ersichtlich wird.[139] Dieses äußere Auftreten entspricht einer Bühnentradition, die sich anhand zeitgenössischer Bildnisse belegen lässt.[140]

Hinsichtlich ihrer Kostüme kontrastiert Gertrude in allen drei Filmen mit Ophelia, da diese jeweils mit reich verzierten dunklen Gewändern sowie einem Umhang zu sehen ist. Ihre prächtigen Kostüme und der viele Schmuck unterstreichen ihren hohen sozialen Status und tragen ebenfalls dazu bei, sie als luxusorientierte, dekadente Frau zu charakterisieren. Je nachdem, wie stark sich der jeweilige Film am *film d'art* orientiert, wird die Lasterhaftigkeit ihres Lebenswandels unterschiedlich explizit dargestellt: So erscheint Gertrude in der *Hamlet*-Adaption von 1913, die sich vergleichsweise eng an die Dramenvorlage hält, als nicht an der Tötung König Hamlets beteiligt. Dies wird durch die haubenartige Kopfbedeckung akzentuiert, welche Gertrudes Haare vollständig verbirgt und sie optisch mit einer Nonne in Verbindung

---

[138] In der italienischen Adaptation von 1917 wird Ophelia von der damals ebenfalls 24-jährigen Fernanda Negri-Pouget gespielt, die auch in anderen Literaturverfilmungen, wie z.B. *Faust* (1910) oder *Gli Ultimi Giorni di Pompeii* (1913), mitgewirkt hatte. *Cf.* "Fernanda Negri-Pouget", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc. 30. Juni 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0624446/>. In der britischen Produktion wird Ophelia von Gertrude Elliott verkörpert, der Ehefrau Forbes-Robertsons, die zum Zeitpunkt des Films 39 Jahre alt war und daher – wie auch ihr Gatte in Bezug auf den Dänenprinz – nur bedingt die Anforderungen der im Dramentext jung und unerfahren erscheinenden Frau erfüllte. Zum Alter der Darsteller siehe Ball, 198: "Finally Forbes-Robertson was sixty years old, though he looked younger, and Gertrude Elliott nearing thirty-nine, hardly suitable for an inexperienced Ophelia, though appropriate enough for this more than mature Hamlet."

[139] Im Nebentext zu Beginn von I. ii. wird explizit erwähnt, dass Hamlet in Schwarz gekleidet ist. Dies lässt sich überdies aus der Erwähnung seines "inky cloak" (I. ii. 77) wie auch seiner "customary suits of solemn black" (I. ii. 83) erschließen.

[140] Im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert wurden Fotografien als Postkarten veröffentlicht, die Szenen oder auch einzelne Figuren aus *Hamlet*-Inszenierungen abbildeten und somit einen authentischen Eindruck von dem äußeren Erscheinungsbild der einzelnen Bühnengestalten, so wie sie zu jener Zeit dargestellt wurden, vermitteln. Auf diese Weise ist auch überliefert, dass renommierte Schauspielerinnen wie Constance Benson, Nina de Silva, Lily Brayton, Marie Lohr oder Maude Fealy die Ophelia in bekannten Bühneninszenierungen verkörperten. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass sie sich in dieser Rolle durch ein vergleichsweise einheitliches Auftreten auszeichneten: Auf den Postkarten sind die Schauspielerinnen allesamt mit einem langen hellen Gewand sowie langem dunklen Haar abgebildet. Jene Bilder, die Ophelia vor dem Wahnsinn zeigen, stellen sie in der Regel mit langen Zöpfen dar, während sie auf den Fotografien, die sie im Stadium ihrer geistigen Verwirrung darstellen, stets mit offenem und zum Teil mit Blumen geschmücktem Haar zu sehen ist. *Cf.* "Characters: As Ophelia in *Hamlet*", *Shakespeare & the Players,* Hrsg. Harry Rusche, 2003, Emory U, Atlanta, 4. Jan. 2005 <http://shakespeare.emory.edu/characterdisplay.cfm?charid=10>.

bringt.[141] Dieser visuelle Eindruck wird durch ihr nüchternes Verhalten Claudius gegenüber weiterhin verstärkt.

Obwohl der Film selbst nichts dergleichen andeutet, besteht dennoch über den Film hinaus eine Assoziation Gertrudes mit dem Königsmord. Diese Charakterisierung wird in einer Werbeanzeige der Produktionsfirma Gaumont vermittelt, die neben einigen Fotos von Kernszenen und einer Zusammenfassung der Dramen- bzw. Filmhandlung ebenfalls eine Moral derselben veröffentlichte. Über Gertrude werden in diesem Zusammenhang folgende Aussagen gemacht:

> In this play we see exemplified the proverbial saying "murder will out" for, by introducing the ghost of the murdered king, Shakespeare intended no doubt to intimate that though secrecy may veil the dead of the murderer for a time, Providence [...] will, by supernatural agency, both expose and punish the aggressor.
>
> In the death of the queen we are warned against participating in the fancied success of villainy, and in that of Laertes against suffering our passions perfidiously to lead us to seek a secret revenge without a regard to either justice or our own honour. He has our contempt, but might have commanded our pity and admiration.[142]

Dass Gertrude bereits vor dem Ableben ihres Mannes mit dem Mörder liiert war, ist ein Handlungselement, das vor allem in der französischen Aufführungspraxis eine gewisse Tradition besitzt.[143] Die angenommene Lasterhaftigkeit Gertrudes lässt sich dabei nicht allein auf die im Dramentext vorkommenden Repliken Hamlets zurückführen, sondern auch auf Vorlagen des Dramenstoffes wie etwa jene, die Bestandteil von François Belleforests *Histoires Tragiques* ist.[144] Da die *film d'art*-Bewegung ebenfalls aus Frankreich stammte und sich an den dort geltenden Bühnenkonventionen orientierte, hat dieses Element quasi beiläufig Eingang in die filmischen Bearbeitungen des *Hamlet* gefunden.

Im Filmfragment von *Amleto* (1910) wird nicht angedeutet, dass Gertrude bereits vor König Hamlets Tod ein außereheliches Verhältnis mit ihrem Schwager hatte. Allerdings existiert laut Kliman im Museum of Modern Art in New York eine weitere Fassung des *Amleto*-Fragments, das eine Szene enthält, die in der Filmkopie

---

[141] Eine solche Kopfbedeckung wurde im Mittelalter ausschließlich von älteren Frauen, Witwen und Ordensschwestern getragen und ist somit ein Index für Keuschheit bzw. sexuelle Inaktivität. Eine Beschreibung mittelalterlicher Kopfbedeckungen für Frauen liefert Erika Thiel, *Geschichte der Mode: Von den Anfängen bis zur Gegenwart,* 7. Aufl. (Augsburg: Weltbild) 112.

[142] "Shakespeare's Tragedy of Hamlet", *Illustrated Films Monthly* (Vol. 1; Sept. 1913): 8.

[143] Auf diesen Aspekt verweist Taranow, 73. Auch in der Literaturwissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts galt gemeinhin diese Annahme. Siehe dazu Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare: Hamlet* (1930; London: Batsford, 1968) 228: "Yet, watching her, *we* know that this shallow, amiable, lymphatic creature was an adulteress, cunning enough to deceive her husband." *Cf.* Bradley, 166: "She did not merely marry a second time with indecent haste; she was false to her husband while he lived. This is surely the most natural interpretation of the words of the Ghost [...]."

[144] Für eine Zusammenfassung der Handlung sowie nähere Informationen zu dieser Quelle siehe Jenkins, *Hamlet,* The Arden Shakespeare, 89-101.

des British Film Institute fehlt.[145] Nach Klimans Beschreibung wird in dieser Szene der Königsmord in Form einer Rückblende visualisiert, mit dessen Hilfe der Geist Hamlet – und damit auch den Zuschauer – in die Umstände seines Todes einweiht:

> In the ghost's vision, Gertrude smiles as she is embraced by Claudius, then leaves before he turns to the sleeping king. There is no doubt about her knowledge of what Claudius intends, but she plays no active role.[146]

Das Fehlen dieser Szene in der vorliegenden *Amleto*-Fassung (1910) bewirkt eine Umgestaltung von Gertrudes Charakterprofil, die insbesondere in der *closet scene* die Zuschauerrezeption erheblich beeinflusst. Andererseits werden bereits in der unmittelbar vorausgehenden *play scene* durch die Aufmachung der *player queen* vage Assoziationen mit Gertrude geweckt, da diese – ebenso wie die Königin – dunkle Haare und ein dunkles Kleid trägt. In der *closet scene* ist Gertrude zunächst mit dem Rücken zur Kamera zu sehen, wie sie auf dem Boden kniend vor einem an der Wand angebrachten Ikonenschrein betet. Dieser Akt für sich genommen lässt sich – je nach verwendeter Filmkopie – auf verschiedene Weise deuten, indem er einerseits für Frömmigkeit steht, andererseits aber auch als ein Zeichen der Reue gewertet werden kann. Allein mit den Informationen, die das Fragment in dieser Szene liefert, ist jedoch keine dieser beiden Schlussfolgerungen für den Zuschauer eindeutig nachzuvollziehen. Analog können Gertrudes anschließendes Verhalten sowie die Gesten, die sie verwendet, um eine bestimmte Gefühlslage auszudrücken, je nach Informationsgrad des Zuschauers unterschiedliche Bedeutungen tragen. So lässt sich etwa ihre Geste, eine Hand sorgenvoll an die Wange zu halten oder beide Hände vor den Mund zu schlagen zum einen als Hinweis auf ein Schuldbekenntnis interpretieren, zum anderen jedoch auch als Angst vor ihrem unvermittelt in den Raum eindringenden Sohn.

In der *Amleto*-Verfilmung von 1917 erscheint Gertrude zwar nicht als Mitwisserin des Königsmordes, es wird aber trotzdem eine außereheliche Beziehung zu Claudius suggeriert, indem die Kamera einen vom Geist König Hamlets herbeigeführten Rückblick auf die Ereignisse zeigt, die zu seinem Tod geführt haben. So sieht der Zuschauer, wie König Hamlet Gertrude zum Thron führt; nachdem er gegangen ist, wartet sie dort auf Claudius, den sie lächelnd empfängt. Von der ersten Filmszene an erscheint sie als eine genusssüchtige und eitle Frau. Die Kamera zeigt daher, beschleunigt durch einen radikalen Schnitt, wie sie scheinbar unmittelbar nach König Hamlets Leichenzug mit Claudius und Polonius' Familie ein Festbankett veranstaltet. Ihre Eitelkeit wird unter anderem auch durch das sorgsame Glattstreichen ihres

[145] Diese Szene folgt laut Kliman unmittelbar auf Hamlets Begegnung mit dem Geist. Die Autorin beschreibt die Szene aus der Filmkopie des MOMA mit folgenden Worten: "Now an abrupt cut (probably caused by missing transitional frames, and curiously disjunctive in its effect) reveals in close long shot (that is, full-length figures fill the frame) the inset orchard scene of the murder of Hamlet's father, showing his mother's full complicity." Kliman, 230.

[146] *Ibid.,* 231 f.

Kleides sowie den kritischen Blick zum Ausdruck gebracht, den sie ihren Zofen zuwirft, als diese ihre Schleppe ordnen.

Nicht nur die Figurendarstellung, sondern auch das *setting* zeigt eine starke Orientierung am Theater. Der vom Publikum zu betrachtende Bildausschnitt ähnelt in allen drei Verfilmungen der Guckkastenbühne des 19. Jahrhunderts, in *Amleto* (1910) befindet sich sogar ähnlich wie im elisabethanischen Theater ein Vorhang im Hintergrund. Je älter der jeweilige Film ist, desto spartanischer fallen die Requisiten und Bauten aus: So handelt es sich beim ersten Film noch um eine Produktion, die allem Anschein nach fast ausschließlich im Studio gedreht wurde.[147] Die anderen beiden Adaptationen machen häufigeren Gebrauch von Außenaufnahmen, die einerseits Hamlets Begegnung mit der Geistererscheinung zeigen und andererseits die wahnsinnige Ophelia. Ihr Tod durch Ertrinken wird in eine Naturlandschaft verlegt und lässt die junge Frau als Bestandteil derselben erscheinen.[148]

Ähnlich wie Gertrudes Lasterhaftigkeit wird Ophelias Tod in allen drei Filmen unterschiedlich explizit dargestellt. In *Amleto* (1910) sieht man die geistig entrückte Ophelia lediglich einen schmalen Pfad am Fluss entlang gehen. Nur derjenige Zuschauer, dem der Handlungsverlauf des Stücks vertraut ist, ist somit in der Lage auf ihren nahen Tod zu schließen, denn keine Einstellung deutet an, dass sie im Fluss ertrinken wird. Erst nach dem Zwischentitel »Die Herausforderung« erfährt der Zuschauer in der abschließenden Friedhofszene von Ophelias Tod, als ihr aufgebahrter Leichnam zu Grabe getragen wird. Während der Bestattungszeremonie ist ihr Körper gut sichtbar und mit dem anliegenden weißen Kleid, den geflochtenen Zöpfen und der weißen Kopfbedeckung angetan, die sie bereits in der ersten Szene trug. Mit ihrer Beisetzung scheint sie also gewissermaßen in die Gesellschaft zurückzukehren, die sie mit dem Verlust ihrer Zurechnungsfähigkeit und dem Umherirren in der Natur verlassen hat.

Die *Hamlet*-Produktion von 1913 hingegen deutet Ophelias Tod bereits früher an: Nachdem die Kamera gezeigt hat, wie Ophelia direkt am Flussufer entlang schreitet, folgt ein Zwischentitel, der offenbart, dass Claudius unter Mithilfe von Laertes – der gemäß der Dramenvorlage auf Rache für den Tod an Polonius sinnt – Hamlet zu vergiften plant; sodann werden in der nächsten Einstellung die beiden Männer in ein Gespräch vertieft präsentiert. Nach einem weiteren Schnitt ist eine aufgeregt

147 In diesem Zusammenhang erscheinen der Filmanfang, als Hamlet sich bei einem Wasserfall aufhält und kurz darauf den Geist auf einer Wiese erblickt, sowie Ophelias Spaziergang in der Natur als besonders hervorzuhebende Ausnahmen von der Regel. Eine Beschreibung dieser Einstellungen findet sich bei Kliman, 230.

148 In der Darstellung der Naturlandschaften – bei gleichzeitiger Verwendung eines Kameraschwenks, der die Bewegungen Ophelias verfolgt – lässt sich eine Parallele von Inhalt und Form feststellen: Diese Verwendung von im Freien gedrehten Szenen widerspricht einerseits den Grundsätzen des *film d'art*, der eine möglichst genaue Reproduktion von Theaterverhältnissen anstrebt; andererseits wird auf diese Weise aber auch das Potenzial des neuen Mediums stärker ausgeschöpft, das sich eben durch die Fähigkeit auszeichnet, Realität wiederzugeben und die Spielhandlung dementsprechend an authentischen Schauplätzen stattfinden zu lassen. Die Abweichung des Films vom Theater entspricht in diesem Fall zugleich auch der Abweichung der Frau (in Gestalt Ophelias) von der männlichen Norm.

gestikulierende Gertrude zu sehen, die sich in der Nähe des Ufers befindet und offensichtlich die tote Ophelia im Wasser treiben sieht. Diese Darstellung ihres Todes zeigt auf anschauliche Weise die Fähigkeit des Filmmediums, durch die Zusammenstellung einzelner Einstellungen mittels Montage bestimmte Bedeutungen und Sinnzusammenhänge zu schaffen: In Verbindung mit der Darstellung einer in der Natur umherwandelnden Ophelia reicht nach dem Zwischenschnitt die Einblendung der aufgebrachten Gertrude aus, um auch denjenigen Zuschauern, die mit der Handlung des Stückes nicht vertraut sind, die Vorstellung zu vermitteln, Ophelias Tod stünde unmittelbar bevor bzw. habe sich soeben zugetragen.[149]

In der *graveyard scene* ist ihr Körper dezent in ein weißes Leichentuch gehüllt und entzieht sich somit dem Blick des Zuschauers. Trotz der unterschiedlichen Darstellung von Ophelias Tod ist beiden Filmen gemein, dass sie nicht auf die näheren Umstände eingehen, die zu ihrem Ableben geführt haben. Unterstützt wird diese Sichtweise dadurch, dass Gertrudes Monolog (bzw. eine visuelle Darstellung dessen) fehlt und im Gegensatz zur Dramenvorlage, etwa durch ablehnende Gesten des Priesters oder Zwischentitel seiner Repliken, keinerlei Hinweise auf einen Selbstmord gegeben werden.

In diesem Aspekt unterscheidet sich *Amleto* (1917) deutlich von den anderen beiden Filmen. Hier wird Ophelias Ertrinken nicht nur durch Zwischentitel oder entsprechende Reaktionen beteiligter Figuren angedeutet, sondern vielmehr gezeigt: Der Zuschauer sieht wie Ophelia mit Blumenkränzen geschmückt am Ufer entlang geht, sich jedoch zu nah an das Wasser heranbegibt, das Gleichgewicht verliert und versehentlich hineinstürzt. In einer weiteren Einstellung sieht man ihre Leiche rücklings im Wasser treiben, bevor Soldaten sie bergen. Die Darstellung der ertrinkenden Ophelia ist stark an ein Gemälde des englischen Malers John Everett Millais angelehnt, der 1852 im Zuge der präraffaelitischen Kunstbewegung ein romantisierendes Bild der Ertrinkenden erstellt hatte.[150] Vor allem die Darstellung von Ophelias Tod offenbart mit ihrer Explizitheit die narrativen Möglichkeiten des Mediums und zeigt zugleich die Grenzen des *film d'art* auf, der lediglich eine limitierte Bühnenfläche nutzt.

---

[149] Kliman hebt die Darstellung von Ophelias Tod in der *Hamlet*-Verfilmung von 1913 mit folgenden Worten hervor: "There is nothing so cinematic, so visually interesting elsewhere in the film. Once Forbes Robertson agreed to include the extratextual scene of Ophelia walking in the woods, the director took the opportunity to insert it as he pleased, using the intercutting fror which Griffith was to become famous. The added segments are interlaced with the plotting sequence (4.7), which takes place in the same orchard where Ophelia's textual mad scene was played out." Kliman, 259.

[150] Siehe hierzu Thompson/Taylor, 48: "[...] Eleuterio Rodolfi was clearly inspired by Millais for the depiction of the death of Ophelia in his 1917 film (which has Pre-Raphaelite decor throughout), as was Olivier in 1948." Eine Abbildung des Gemäldes und nähere Informationen zu seiner Entstehung finden sich in Jean-Jacques Mayoux, *Die englische Malerei: Von Hogarth bis zu den Präraffaeliten* (Genf: Editions d'Albert Skira, 1972) 238 f.

2.3.3.3. Handlungsentwicklung

Neben der Bühnenhaftigkeit zählt die möglichst werktreue Umsetzung literarischer Vorlagen zu den Grundsätzen des *film d'art*. Dies war aufgrund seiner technischen Einschränkungen jedoch von Anfang an problematisch, da im Stummfilm weitaus weniger Informationen vermittelt werden konnten als auf der Bühne. Hier sind vor allem der fehlende Ton, das Schwarzweißbild sowie die anfänglich begrenzte Filmlänge zu nennen, die das äußere Erscheinungsbild des Films jener Zeit entscheidend prägten. Angesichts dieser Defizite stellt sich die Frage, wie es im Rahmen des *film d'art* dem Regisseur dennoch gelang, seinem Publikum eine kohärente, zuschauergerecht aufbereitete Handlung zu präsentieren. Für den heutigen Rezipienten kommt erschwerend hinzu, dass es sich bei allen drei Stummfilmfassungen des *Hamlet* um Fragmente handelt. Doch selbst wenn etliche Einstellungen fehlen und aus diesem Grund eine vollständige Rekonstruktion der Filme nicht erfolgen kann, spielt dieser Umstand im Rahmen einer postmodernen Filmanalyse keine Rolle, da diese das Fragment als autonomes kulturelles Produkt versteht, das eine vom Original unabhängige, eigenständige Existenz besitzt.

Amleto (1910) entstand unter der Regie von Mario Caserini und war ursprünglich zwölf Minuten lang. Dies war eine für damalige Verhältnisse nicht unübliche Länge, da um 1910 das Konzept des zirka zehnminütigen Einakters nach wie vor die vorherrschende Gestaltungsform im Film war. Produktionsnotizen geben die Bandlänge dieser italienischen Adaptation auf 325 Meter an, was einer Laufzeit von knapp zwölf Minuten entspräche, wohingegen die im British Film Institute verfügbare Version eine Spieldauer von zirka sechs Minuten aufweist und somit nur etwa halb so lang ist wie die Originalfassung.[151] Es ist nicht bekannt, welche Szenen diese Fassung des *Amleto* ursprünglich beinhaltete oder wie diese umgesetzt wurden. Da der Regisseur in diesem Zeitrahmen jedoch unmöglich den gesamten Drameninhalt des *Hamlet* auf die Leinwand bringen konnte, sah er sich – wie alle Regisseure jener Zeit – mit der Aufgabe konfrontiert, in Bezug auf das Bühnen- bzw. Filmgeschehen bestimmte Schwerpunkte zu setzen, was naturgemäß zu einer Vereinfachung der Handlungselemente führen musste. Die kurze Laufzeit schließt die Einbeziehung handlungsarmer Szenen, in denen z.B. Monologe oder Wortspiele vorgetragen werden nahezu aus, da diese die sprachlichen Qualitäten des Dramas in den Vordergrund stellen, die der Stummfilm nur unzureichend wiederzugeben vermag.

Im Gegensatz zu *Amleto* (1910) sahen sich der britische *Hamlet*, der 1913 unter der künstlerischen Leitung von Hay Plumb und Cecil Hepworth entstand, sowie die italienische Produktion von 1917 mit keinem Zeitproblem konfrontiert, da nach 1910 bereits Zwei- und Dreiakter produziert werden konnten, die eine durchschnittliche

[151] Für die Meterangabe des Films siehe Lippmann, 96 und Sammons, 31. Die Spieldauer und Länge der Filmkopie, die im British Film Institute vorhanden ist, findet sich in McKernan/Terris, 45.

Filmdauer von über vierzig Minuten ermöglichten.[152] Bei der englischen Adaptation handelt es sich um einen Dreiakter, über dessen Lauflänge verschiedene Angaben existieren; so wird an einer Stelle eine Spielzeit von 100 Minuten erwähnt, an anderer eine von nur 64 Minuten.[153] Die im British Film Institute vorhandene Filmkopie ist im Hinblick auf die Vollständigkeit der Originalszenen des Theaterstücks nahezu komplett erhalten und besitzt dabei eine Länge von 59 Minuten.[154]

Ähnlich verhält es sich mit der italienischen Fassung von 1917, die mit 50 Minuten ähnlich lang ist wie der englische *Hamlet* und eine beinahe ebenso vollständige Szenenfolge aufweist. Laut McKernan/Terris ist die erhaltene Filmkopie 4441 Fuß lang (d.h. also zirka 1353 Meter), zum Zeitpunkt der Veröffentlichung waren es jedoch 7448 Fuß bzw. 2270 Meter, was einer ursprünglichen Filmdauer von etwa 83 Minuten entspricht.[155] In vielerlei Hinsicht orientiert sich dieser *Amleto* auch inhaltlich an der britischen Adaptation, etwa was die Einbeziehung Fortinbras' in die Handlung betrifft oder den Tod Hamlets.[156] Somit existiert bereits Ende der 1910er ein intertextueller Bezug zu einer älteren *Hamlet*-Verfilmung, die sich als erste medieninterne Appropriationstendenz werten lässt.

Aufgrund des im Vergleich zum ersten *Amleto* erheblich größeren zeitlichen Rahmens ließen sich in den beiden anderen *Hamlet*-Verfilmungen auch Szenen in den Film integrieren, die für den gesamten Handlungsverlauf weniger relevant sind, für die Figurencharakterisierung jedoch eine wichtige Rolle spielen. So umfasst diese Adaptation in ihrer Darstellung von Akt III, Szene ii nicht nur die Aufführung von *The Murder of Gonzago* sondern auch die abschließende Passage, in der Hamlet zunächst Guildenstern zum Flötenspiel bewegen will und im Anschluss daran Polonius dahingehend manipuliert, dass er in vorbeiziehenden Wolken bestimmte Tiergestalten zu sehen meint. Bezüglich der *closet scene* unterscheidet sich *Amleto* ebenfalls von der englischen *Hamlet*-Adaptation von 1913, die in der Szenengestaltung der Dramenvorlage dichter folgt und daher z.B. auch die zuvor stattfindende *prayer scene* in die Handlung integriert.

---

[152] Auf den Umstand, dass der Produzent des englischen *Hamlet* großen Einfluss auf die Gestaltung des Films nahm, verweist Kliman, 247: "Cinematically, the Forbes Robertson film (Great Britain 1913), directed by E. Hay Plumb and produced by Gaumont-Hepworth, but with the main responsibility evidently in the hands of Cecil Hepworth, falls somewhere between the CINES and the LUX films in setting, camera flexibility and extratextual visualisations." Auf die zu jener Zeit zunehmende Filmlänge verweisen Toeplitz, Bd. 1, 116 und Ball, 135.

[153] Für Ersteres siehe Sammons, 32. Für Zweiteres siehe McKernan/Terris, 46. Für eine Spiellänge von 63 Minuten siehe Ann Thompson, "Asta Nielsen and the Mystery of *Hamlet*", Lynda E. Boose und Richard Burt, Hrsg. *Shakespeare: The Movie. Popularizing the Plays on Film, TV, and Video* (London: Routledge, 1997) 217.

[154] Zur Länge der BFI-Filmkopie siehe McKernan/Terris, 46 und Thompson in Boose/Burt (1997), 217.

[155] Siehe hierzu McKernan/Terris, 46. Die längere Fußangabe findet sich auch in Sammons, 33.

[156] Auf die gestalterische Parallelen verweisen McKernan/Terris, *ibid.*: "Among the striking additions are [...] Fortinbras' marching army intercut with the final scene, and Hamlet sitting on the throne to die and being handed his crown and sceptre ('borrowed' from the 1913 Forbes-Robertson version but much improved here)." Siehe hierzu auch Ball, 261: "There may be borrowings from the Forbes-Robertson *Hamlet*, the appearance of the Ghost on the seashore, the crowning of the dead Hamlet, though these are good scenes."

Da dieser Film über eine längere Spieldauer verfügt, gibt es in der *Hamlet*-Verfilmung darüber hinaus sogar einen Prolog, der die Hauptfiguren jeweils in einer Einstellung vorab zeigt. Es ist allerdings nicht bekannt, ob diese Bilder in der Originalfassung von 1913 bereits vorhanden waren oder erst nachträglich eingefügt wurden.[157] Der Prolog ermöglicht noch vor Filmbeginn eine erste Charakterisierung der zentralen Gestalten und beeinflusst daher den Zuschauer in seinem Rezeptionsverhalten. Nach Einblendung des Schriftzuges "Knickerbocker Star features Shakespeare's Hamlet. Played by Sir Johnston Forbes-Robertson, Miss Gertrude Elliott and Full Drury Lane Company" ist zunächst Hamlet zu sehen, der sich Aufzeichnungen in ein Notizbuch macht; unterhalb des Bildes befindet sich der Zwischentitel "My tables – Meet it is. I set it down" (I. v. 107).

In der nächsten Einstellung hält Ophelia Blumen und Rosmarinzweige in die Kamera; als Zwischentitel bzw. Bildunterschrift erscheint hier das Zitat "There's Rosemary, that's for remembrance" (IV. v. 173). Der Prolog besteht also aus Szenen, die unter Zuhilfenahme von Originalzitaten den Zuschauer auf typische Eigenschaften Hamlets bzw. Ophelias hinweisen. Diese liefern nicht nur einen ersten Eindruck der beiden Filmgestalten, sondern reflektieren zugleich auch die kulturelle Kodierung der Geschlechter: So wird der konzentriert schreibende Hamlet bereits durch seine Tätigkeit als Kulturträger und Intellektueller identifiziert, während Ophelia hingegen aufgrund der Pflanzen sowie ihrer anbietenden Geste, die den Zuschauer als Rezipienten direkt anspricht und somit gewissermaßen aktiv in das Filmgeschehen einbezieht, gleichsam als entrücktes Naturwesen erscheint.[158]

Der zeitliche Verfügungsrahmen bestimmt auch die Darstellung von Ophelias Wahnsinn: In *Amleto* (1910) wandelt sich Ophelias Geisteszustand von einem Augenblick zum nächsten; somit wird die Motivation ihrer Zerrüttung auf einen konkreten Auslöser – den Anblick ihres ermordeten Vaters – reduziert, statt mehrere ineinander greifende Faktoren, wie Hamlets reservierte Haltung oder die Abwesenheit ihres Bruders Laertes, als mitverantwortlich an der Entwicklung ihrer psychischen Verwirrung zu sehen und dies entsprechend darzustellen. So tritt kurz nachdem Ophelia ihren Vater am Boden liegen sieht und über den Leichnam gebeugt seinen Tod beweint, eine massive Veränderung ihres Verhaltens ein. Ihre Trauer wandelt sich schnell in hysterisches Gelächter, begleitet von theatralischen Gesten, mittels derer ihre zunehmende Entrückung physisch dargestellt wird. Exaltierte, rudernde Armbewegungen sowie das Anlehnen an den in der Bildmitte hinten befindlichen Türrahmen deuten den Verlust ihres Gleichgewichts und damit ihrer gesamten Körperkontrolle an.

---

[157] Nähere Angaben hierzu finden sich in Ball, 195: "The extant version opens with a Prologue introducing Forbes-Robertson and Gertrude Elliott. Hamlet is shown writing in his 'Tables' (I, 5), and Ophelia with flowers (adapted) from IV, 5. I am not positive the original film had this prologue, which may be made up of clips from later scenes." Siehe hierzu auch Kliman, 256.

[158] Für eine nähere Beschreibung des Prologs siehe Kliman, 257.

In *Hamlet* (1913) bleibt dem Regisseur mehr Zeit, um die psychische Labilität Ophelias in der Handlung zu etablieren. Dies gelingt vor allem durch die Einbeziehung von Akt I, Szene iii. Auf diese Weise wird eine zentrale Eigenschaft Ophelias in dieser Verfilmung herausgearbeitet: ihre emotionale Abhängigkeit von männlichen Figuren, die im weiteren Filmverlauf erneut in der *nunnery scene* zum Ausdruck kommt. In der Filmadaptation gerät sie nach Polonius' mahnenden Worten in tiefe Bestürzung und bemüht sich intensiv darum, die Gunst ihres Vaters wiederzugewinnen, indem sie ihre Hände bittend nach ihm ausstreckt und ihn dabei flehentlich anblickt. Nach kurzem Zögern breitet er versöhnlich seine Arme aus, woraufhin sie ihn erleichtert anlächelt und umarmt.

Generell erfahren beide Frauengestalten in ihrer Figurenkonzeption keine besonderen Nuancierungen, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil nicht sie im Zentrum des Films stehen, sondern die Titelfigur. Auf das Fragment von *Amleto* von 1910 – über den gesamten Film kann diesbezüglich keine Aussage getroffen werden – trifft dies jedoch nur bedingt zu, denn gerade durch seine Unvollständigkeit entsteht interessanterweise ein Bruch zwischen dem Titel und dem Inhalt des Films, der in erster Linie durch die letzte Einstellung verursacht wird: Diese *Amleto*-Version beschränkt sich aufgrund ihrer Kürze zwangsläufig auf einige Schlüsselszenen des Stücks wie z.B. die *nunnery scene*, die *closet scene* oder die *graveyard scene*, die durch die vorhandenen drei Zwischentitel zusätzlich die Aufmerksamkeit auf Ophelia lenken.[159]

Der Film beginnt mit einer Szene zwischen ihr und Hamlet und endet mit ihrem Tod. Entgegen Klimans Auffassung, die erste Begegnung Ophelias mit Hamlet repräsentiere die *nunnery scene*, finden sich bei objektiver Betrachtung keine Spuren derselben im Fragment von *Amleto* (1910).[160] Gegen Klimans Auffassung spricht einiges: Auch wenn die Szene zu Beginn in gewisser Hinsicht der *nunnery scene* ähnelt – so redet Hamlet etwa, ähnlich wie in der Dramenvorlage, bald eindringlich auf Ophelia ein – entwickelt sich die Szene doch im Widerspruch sowohl zum Originaltext als auch zu den Prinzipien des *film d'art*, da Ophelia und Hamlet hier als Liebespaar auftreten. Sowohl das Fehlen einer filmischen Darstellung von Akt I, Szene iii, die Laertes' und Polonius' Ratschläge an Ophelia thematisiert, als auch die fehlende Aggressivität Hamlets, wie sie sich in seinen Repliken im shakespearschen Original findet, tragen dazu bei, diese Eingangsszene eher nicht als *nunnery scene* zu identifizieren.

Die letzte Szene des Films zeigt die Bestattung Ophelias und endet damit, dass Hamlet, Claudius, Gertrude und Laertes den Friedhof verlassen. Zusammen mit den Zwischentiteln, von denen zwei Ophelia thematisieren, bewirkt dieser Ausgang eine

[159] Die in deutscher Sprache verfassten Zwischentitel weisen darauf hin, dass die existente Kopie für ebendiesen Sprachraum vorgesehen war und lauten im Einzelnen »Der Wahnsinn der Ophelia«, »Ophelia's Tod«, »Die Herausforderung«.

[160] Siehe hierzu Kliman, 229: "After a brief overture, the film begins with the nunnery scene (where Hamlet's anger transmutes into love) [...]."

Akzentuierung ihrer Person, indem gewissermaßen sie zur tragischen Figur stilisiert wird, mit deren Tod der Film einen Abschluss findet. Durch diese Fokusverlagerung baut das Fragment ein Spannungsverhältnis nicht nur zum Dramentext sondern auch zum nicht mehr existenten vollständigen Film auf, die beide mit ihrem Titel *Hamlet* bzw. *Amleto* zum Ausdruck bringen, welche Figur eigentlich im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Unter Verwendung strukturalistischer Termini lässt sich der Bruch dahingehend erklären, dass der Signifikant ›Hamlet‹ nicht auf ein ihm zugehöriges Signifikat verweist, sondern auf ein völlig anderes – ›Ophelia‹. Bezeichnendes und Bezeichnetes entsprechen einander also nicht und leiten somit die Auflösung des gesamten Zeichensystems *Hamlet* ein, d.h. dass ihre einzelnen Elemente – Dramenvorlage, literarische Bearbeitungen, Filmadaptationen, sämtliche Figuren, Handlungsstränge, kulturelle wie sprachliche Codes und vieles mehr – ihr strukturierendes Prinzip verlieren, ohne dass ihre Existenz ihren Bezugspunkt verliert und ein freies Spiel der Zeichen möglich wird.

Als die europäische Filmindustrie im Laufe des Ersten Weltkrieges unter anderem aufgrund allgemeiner Rohstoffknappheit die Produktion von Spielfilmen einschränken musste, stiegen die Vereinigten Staaten, die an den Kriegsereignissen in Europa nur in geringem Maße beteiligt waren und daher vergleichsweise große wirtschaftliche Reserven besaßen, zur weltweit führenden Nation auf diesem Gebiet auf.[161] Bei der Auswahl und Gestaltung seiner Themen verfolgte der amerikanische Film jedoch gänzlich andere Ziele als der *film d'art*. Neben der in jenen Jahren obligatorischen Produktion von propagandawirksamen Dokumentationen und Spielfilmen bemühte man sich in Hollywood in erster Linie darum, mit Filmen einen Unterhaltungsauftrag zu erfüllen und erreichte somit weitaus schneller und nachhaltiger immer größere Publikumsschichten als die europäische Konkurrenz mit ihren höheren künstlerischen Ansprüchen.[162]

Dabei erfreuten sich *Slapstick*-Komödien, Actionfilme jeder Art und Melodramen größter Beliebtheit.[163] Diese Tendenz wirkte sich zugleich auf die Anzahl der

[161] Hierzu bemerkt Ball, 264: "The United States, least hurt by the War, dominated the commercial market both at home and abroad." Siehe auch J. Monaco, 239 ff. Siehe auch Toeplitz, Bd. 1, 115: »Im Jahre 1914 stellte die amerikanische Filmproduktion bereits die Hälfte der Weltfilmproduktion. Auf vielen europäischen Märkten schoben sich die aus den Vereinigten Staaten importierten Filme auf den ersten Platz vor. 1917 hatte der amerikanische Film alle seine Konkurrenten um Längen geschlagen. Im vierten Jahr des Weltkrieges hatte Europa in Filmdingen bereits nicht mehr viel zu sagen.«

[162] Zur Herstellung von Propagandafilmen siehe Ball, 216: "As long as it was officially neutral, the United States emphasized its position, made pacifist pictures or ignored social trends entirely; just before and after its entrance into the War, the stress was on patriotic or propagandist films, with however the usual escape entertainment as well." *Cf.* auch Toeplitz, Bd. 1, 127. Auf den Unterhaltungsaspekt verweist J. Monaco, 242: »In den USA war der Film [...] schlicht und einfach ›movies‹, Kino. Selbst die frühesten Produktionsfirmen – besonders Biograph und Vitagraph – sahen ihre Studios als Fabriken, die eine Ware herstellten und nicht Kunstwerke schufen.«

[163] Diesen Genres lassen sich auch die populärsten Filmstars jener Zeit zuordnen: Charles Chaplin wird auch heute noch mit dem *Slapstick*-Film in Verbindung gebracht. Douglas Fairbanks machte sich vor allem mit Heldenrollen in Actionstreifen wie *The Mark of Zorro* (1920), *The Three Musketeers* (1921) und *Robin Hood* (1922) einen Namen, während Mary Pickford und Pearl White überwiegend in Melodramen und romantischen Komödien den weiblichen

Shakespeare-Verfilmungen aus, die in den folgenden Jahren stetig abnahm.[164] Adaptationen seiner Stücke wurden vom Publikum nur noch in Gestalt von Zeichentrick- oder entsprechend überarbeiteten Spielfilmen akzeptiert.[165] Wieder gab es eine Vielzahl von *Hamlet*-Interpretationen, die sich jedoch nur marginal mit dem Dramenstoff Shakespeares befassten und entsprechend unkonventionelle Titel wie *Hamlet Made Over*, *Pimple as Hamlet* oder *Amleto e il Suo Clown* trugen.[166] Im Rahmen dieser Tendenz entstand unter anderem auch ein Film mit dem Titel *To Be or Not to Be*, der von den Abenteuern eines Laienschauspielers und seiner Truppe in der amerikanischen Provinz handelt.[167] Eine dem zeitgeschichtlichen Kontext angepasste Neufassung dieses Films entstand während des Zweiten Weltkriegs unter der Regie von Ernst Lubitsch.

Das Ende des Ersten Weltkriegs 1918 brachte international nicht nur auf politischer Ebene gravierende Änderungen mit sich, sondern auch in künstlerischer Hinsicht. Der Expressionismus entwickelte sich zu jener Zeit als richtungsweisender Stil und fand vor allem in Deutschland kunstübergreifend starke Verbreitung. Im Film machte sich der Expressionismus erstmals in Robert Wienes Film *Das Kabinett des Dr. Caligari* bemerkbar, der 1920 entstand und nicht zuletzt aufgrund abstrakter Bauten, Requisiten, Lichteffekte und Kostüme als expressionistisches Filmkunstwerk *par excellence* gilt.[168] Der Expressionismus strebte nicht nach Mimesis, sondern nach einer verzerrenden Darstellung der Realität, die den Zuschauer, ähnlich wie das epische Theater Bertolt Brechts, zur Reflexion des Gesehenen und der kritischen Auseinandersetzung mit tatsächlichen Lebensverhältnissen anregen sollte.[169] Sein Übergang in die Filmkunst brachte dementsprechend weitreichende Ver-

---

Part übernahmen. Für eine ausführlichere Aufzählung der damals einflussreichsten Filmschaffenden siehe Ball, 216. Toeplitz, Bd. 1, 116 und J. Monaco, 293. Für eine ausführliche Filmografie Fairbanks' siehe "Douglas Fairbanks", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc. 30. Juni 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0001196/>.

164 Auf die zurückgehende Zahl von Shakespeare-Verfilmungen bezieht sich Ball, 216: "Among the casualties of the War was film; among the film dislocations was Shakespeare on film. [...] It is not surprising that under these conditions there were no strictly Shakespearean feature films in 1915, and that in 1916 such Films were largely made in America [...]. After 1916, there were before the Armistice only an Italian *Hamlet*, and doubtfully an Italian *Romeo and Juliet*. In 1918 there were no feature Shakespeares at all."

165 *Ibid.*

166 Auf diese Adaptationen verweist Lippmann, 99.

167 *Cf.* Ball, 219: "*To be or Not to Be* is about a ham actor in the sticks, who with his company leaves town without paying their hotel bill. Pursued by a constable, he takes refuge in a private house where he accidentally finds long lost jewels and money, with part of which he is rewarded. The hotel bill paid, he and his troupe are at last able to give their serio-comic performance of Shakespeare."

168 Siehe hierzu Toeplitz, Bd. 1, 215: »Die historischen Filme der Ufa öffneten dem deutschen Film das Tor zum ausländischen Markt, aber sie vermochten noch nicht, den deutschen Film zur Filmkunst zu erheben. Diese Rolle übernahm der deutsche expressionistische Film, insbesondere der Begründer dieser neuen Richtung, der berühmte Film *Das Kabinett des Dr. Caligari.*«

169 Zur Dichotomie zwischen Realismus und Expressionismus siehe J. Monaco, 263: »Wenn sich ein Filmemacher für einen realistischen Stil entscheidet, so möchte er die Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Gegenstand ver-

änderungen des Mediums mit sich. Auch die erste *Hamlet*-Verfilmung, die nach dem Ersten Weltkrieg produziert wurde, weist deutliche expressionistische Einflüsse auf.

mindern; der expressionistische Stil versucht dagegen den Zuschauer durch die Technik des Films zu verändern, zu bewegen oder zu unterhalten.«

3. Neue Kreativität in den Wilden Zwanzigern

3.1. Politischer Umbruch in Deutschland und Europa

Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg sind europaweit gekennzeichnet durch eine Umstrukturierung von nationalen Grenzen wie Regierungsformen. Sowohl Deutschland als auch Österreich müssen Staatsgebiet abtreten, insbesondere Österreich verliert vergleichweise große Ländereien, die Ende 1918 eigenständige Staaten werden, so z.B. Ungarn und die Tschechoslowakei. 1919 wird die Weimarer Republik gegründet, die UdSSR formiert sich 1922. International herrscht zu dieser Zeit ein grundsätzliches Bedürfnis nach Entspannung und Zusammenhalt, das im Januar 1920 zur Gründung des Völkerbundes führt und dem Wunsch nach Völkerverständigung nachkommen soll.[1]

In Deutschland sind die ersten Nachkriegsjahre eine Zeit der politischen wie wirtschaftlichen Instabilität, die der Bevölkerung Ungewissheit und Sorge bereiten. Nicht zuletzt aufgrund von Reparationszahlungen entsteht eine starke Inflation, eine wirtschaftliche Stabilisierung kann somit erst um 1924, also sechs Jahre nach Kriegsende, einsetzen. Die allgemeine Unzufriedenheit im Land wird von extremistischen Gruppen dazu genutzt, die politische Macht vorübergehend an sich zu reißen. So wie beispielsweise in der Münchner Räterepublik sorgen überall im Lande zahlreiche links- wie rechtsextreme Gruppierungen für politische Spannungen.[2] Viele Politiker aus verschiedenen Lagern, so etwa Matthias Erzberger oder Walther Rathenau, fallen in dieser Zeit Attentaten zum Opfer, doch können die durch die Morde aufkeimenden Konflikte von der Weimarer Regierung durch hartes Eingreifen unterbunden werden.[3]

Nicht nur in politischer Hinsicht, auch kulturell sind die frühen 1920er eine Zeit des Umbruchs sowie eine Hochphase für neue, kreative Einflüsse. In Kunst, Lite-

[1] Zu den politischen Umwälzungen nach dem Ersten Weltkrieg siehe die Beiträge »Die Weimarer Republik«, »Zerfall der Donaumonarchie«, »Gründung der Sowjetunion« und »Völkerbund«, *Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert,* Bd. 1, CD-ROM (Königswinter: Tandem, o. J.).

[2] Zu Ersteren sind z.B. der Spartakusbund und die KPD zu zählen, zu Letzteren der Freikorps, der Alldeutsche Verband und die Organisation Consul. Siehe dazu »Spartakusbund«, »Freikorps«, »Alldeutscher Verband« und »Satzung der Organisation Counsul«, *ibid.*

[3] Zu diesen Attentaten siehe »Matthias Erzberger ermordet« und »Walther Rathenau ermordet«, *ibid.*

ratur und Film soll beispielsweise der Expressionismus den Protest gegen autoritäre Institutionen wie den scheinbar willkürlichen Staatsapparat oder die Symbolfigur des Vaters als Repräsentant einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung zum Ausdruck bringen, der mit seinen Wertvorstellungen und Überzeugungen den Ersten Weltkrieg mit allen seinen Konsequenzen zu verantworten hatte.[4] Um einerseits die traumatischen Kriegserfahrungen kreativ zu verarbeiten und andererseits eine alternative Lebenswirklichkeit zum trostlosen Alltag zu erschaffen, lehnt der Expressionismus eine mimetische Abbildung der Realität ab, wie sie von Impressionismus oder Naturalismus gefordert wird; im Umkehrschluss geht man nun davon aus, dass die Idee die Wirklichkeit gestalte, wodurch ein neuer Zugang zum eigenen Selbst, der Welt und auch zur Kunst ermöglicht werden soll.[5] Der Dadaismus verfolgt vor allem in Lyrik und Dramatik einen noch radikaleren Ansatz und bringt eine Verweigerungshaltung gegenüber sämtlichen Sinnzusammenhängen zum Ausdruck.[6] Der architektonische Stil der 1919 von Walter Gropius gegründeten Bauhaus-Schule führt eine funktionale Bauweise ein, die in scharfem Kontrast zu den Prunkbauten der Wilhelminischen Ära steht. Auch in der Musik zeigen sich mit der Zwölftontechnik und der steigenden Beliebtheit des Jazz Bestrebungen, traditionelle Klangbilder und Hörgewohnheiten zu durchbrechen.

3.1.1. Das Aufkommen der *flapper*

Das Ende des Ersten Weltkriegs brachte in vielen europäischen Ländern auch für Frauen große Veränderungen in ihrer Lebenssituation mit sich. So wurden Gesetze erlassen, die das Frauenwahlrecht sowie eine Reihe weiterer Eingeständnisse – wie z.B. die Möglichkeit des Hochschulstudiums – an den weiblichen Teil der Bevölkerung gewährleisten sollten.[7] Auf diese Weise war zumindest formal die politische Gleichberechtigung der Geschlechter sichergestellt. Auf gesellschaftlicher Ebene blieben jedoch zahlreiche Ressentiments und Rollenerwartungen erhalten. So wurde von Frauen nach wie vor erwartet, trotz wachsender Berufsmöglichkeiten die traditionellen Rollen der Ehefrau und Mutter zu übernehmen und sich dementsprechend männlichen Verfügungsgewalten unterzuordnen. Dennoch gab es Anfang der

[4] Siehe hierzu von Wilpert, 280: »Aus dem Protest gegen Autorität, Imperialismus, Industrialisierung, Enthumanisierung und die behangliche Selbstzufriedenheit im Wohlstand des Bürgertums entstehen apokalypt. Visionen vom Weltende und e. Kampf der Generationen, der in häufiger Verwendung des Vater-Sohn-Motivs Niederschlag findet.«

[5] *Cf. ibid.,* 279.

[6] Zu den zentralen Zielsetzungen des Dadaismus siehe *ibid.,* 167: »Der D. verkündet damit schrankenlose künstler. Anarchie und – auf soz. Gebiet – in scharf antibürgerl. Tendenz die Relativität und Unsinnigkeit aller vermeintl. Ordnungen, insbes. als Reaktion gegen den Krieg und die durch ihn hochgespielten hohlen Ideale des Bildungsbürgertums, deren vermeintl. Rationalität der D. die bewußte Irrationalität gegenüberstellt.«

[7] So wurde das Frauenwahlrecht in Europa in den Jahren 1917 bis 1919 in folgenden Ländern durchgesetzt: Russland, Niederlande, Großbritannien, Luxemburg, Irland, Deutschland und Österreich. Siehe dazu »Chronik des Frauenwahlrechts«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 1.

1920er bereits deutliche Hinweise für den Anbruch einer neuen Ära, die Frauen weit größere Freiräume in ihrer Lebensgestaltung zugestand als nur wenige Jahre zuvor.

Als sichtbares Zeichen für die veränderte Situation der Frauen im westlichen Kulturkreis kann beispielsweise der Wandel in der Haarmode herangezogen werden: Statt der obligatorischen Langhaarfrisuren, die über Jahrhunderte hinweg als Symbol für weibliche Unterordnung und Anpassung gegolten hatten, wurden Anfang der 1920er nun Kurzhaarfrisuren wie der so genannte ›Pagenkopf‹ populär.[8] Wachsende Gleichberechtigung bzw. eine Annäherung an männliche Lebensgewohnheiten spiegelte sich aber nicht nur in den Haartrachten jener Zeit wider, sondern auch in der Frauenmode allgemein, indem diese immer stärkere Anleihen aus der Herrencouture nahm.[9] Vor allem Damenmäntel und -jacken richteten sich in Schnitt und Farbgebung immer mehr nach Modellen für die männliche Klientel, im Vordergrund stand nun die Funktionalität der Bekleidung und nicht ihre Repräsentativität, die in den vorausgegangenen Jahrzehnten die Trägerin in ihrer Bewegungsfreiheit oftmals stark eingeschränkt hatte. Darüber hinaus wurde das Korsett, das als formgebendes Kleidungsstück zuletzt während der Kriegsjahre immer mehr an Bedeutung verloren hatte, endgültig abgeschafft.[10] Des Weiteren glich sich das weibliche Geschlecht auch hinsichtlich ihrer Körpergestalt dem männlichen an: Als Schönheitsideal galt nun eine schlanke Figur, die Jugendlichkeit ausstrahlen sollte.[11]

Die 1920er brachten das Weiblichkeitskonzept der *garçonne* bzw. *flapper* hervor, die sich durch jugendliche Unbedarftheit, Lebensfreude und einem gewandelten Selbstverständnis auszeichnete. Vor allem der französische Begriff bringt die neue Freizügigkeit zum Ausdruck, auf die Frauen nun Anspruch erhoben: *Garçonne* bezeichnet als weibliches Pendant des *garçon* ein neues Konzept der Frau als unabhängige Junggesellin.[12] Dieser Begriff ruft Konnotationen von freiem ungebundenen Handeln und einem zwanglosen Lebensstil hervor, der zu jener Zeit in zunehmendem Maße auch von Frauen geführt wurde und z.B. die freie Wahl von Sexualpartnern oder den öffentlichen Konsum von Genussmitteln wie Alkohol und Tabak-

---

[8] Zur Damenfrisur in den 1920ern siehe Thiel, 402: »Die Frauen schnitten ihr langes Haar ab, das seit jeher das Symbol der verheirateten und dem Manne untertänigen Frau gewesen war. Sie übernahmen den kurzen Haarschnitt der Männer und demonstrierten mit ihren ›Bubiköpfen‹, daß sie sich im privaten und öffentlichen Leben gleichberechtigt fühlten.«

[9] Zum Einfluss der Männermode auf die Damenbekleidung in den 1920ern siehe *ibid.,* 399 f.

[10] Zur Abschaffung des Korsetts in den 1920ern siehe *ibid.,* 398.

[11] Auf diesen Aspekt verweist im Besonderen Valerie Steele, *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age* (New York: Oxford UP, 1985) 239: "The feminine ideal of the Twenties was not so much 'boyish' as youthful. [...] The post-war disillusionment with the 'old' people who had sent the young off to die may also have contributed to the apotheosis of youth. [...] Thus, Twenties fashions minimized the breasts, which were associated with the mature woman and the mother, and emphasized the 'long', 'straight', 'shapely' legs, which were associated with youth." Zum Schönheitsideal der 1920er siehe auch Thiel, 398.

[12] Berühmt wurde diese Bezeichnung nicht zuletzt durch einen gleichnamigen zeitgenössischen Roman. Siehe dazu Bock, 247: »Der erfolgreiche Roman *La Garçonne* (1922) von Victor Margueritte provozierte scharfe Reaktionen; bald wurde dem Autor die Mitgliedschaft in der Ehrenlegion entzogen, und in Deutschland fiel das Buch der Zensur zum Opfer. Der Nationalist Drieu de la Rochelle polemisierte gegen die neue ›Zivilisation ohne Geschlechter‹.«

waren einschloss.[13] Nominell erhielt die Frau somit einen dem Mann ebenbürtigen sozialen Rang – eine entscheidende Veränderung zur Rollenkonzeption vergangener Jahrzehnte und Jahrhunderte, als das weibliche Geschlecht seine gesellschaftliche Position nur über die Beziehung zu männlichen Bezugspersonen definieren konnte.

3.1.2. Filme als Mittel zur Realitätsflucht

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges herrschte seitens des Publikums ein stark ausgeprägtes Bedürfnis nach der filmischen Darstellung realitätsferner exotischer und historischer Handlungen zur Ablenkung vom tristen Alltag.[14] Die Sehnsucht nach Exotik wurde durch Darsteller beiderlei Geschlechts verkörpert: Schauspielerinnen wie die afroamerikanische Tänzerin Josephine Baker oder die auf die Rolle der *femme fatale* spezialisierte polnische Aktrice Pola Negri dienten der Befriedigung männlicher Zuschauerbedürfnisse, während hingegen südländisch wirkende männliche Schauspieler wie Rudolph Valentino oder Ricardo Cortez den *latin lover* als männliches Stereotyp im Film popularisierten und dadurch zu Leinwandidolen aufstiegen.[15] Als frühe Sexsymbole sollten sie das Bedürfnis der Kinozuschauerinnen nach Exotik und Erotik in angemessener Weise befriedigen, zumal moderne, berufstätige Frauen zahlungskräftige Konsumenten der Ware Film waren.[16]

Trotz der Popularität, die Historienfilme zu dieser Zeit auf das Kinopublikum ausübten, wurden zwischen 1918 und 1927 – dem Jahr, in dem der Tonfilm Einzug in

[13] *Cf. ibid.,* 246: »Hinter dem Symbol, das in Illustrierten, in der Unterhaltungsliteratur und in Kinofilmen verbreitet wurde, stand die Realität junger Frauen, die sich durch einen neuen Lebensstil von ihren bürgerlichen und proletarischen Müttern und Großmüttern unterschieden: Gegenüber Ehe und Familienleben reserviert, entwickelten diese Angestellten, Studentinnen und Journalistinnen neue Wertmaßstäbe für Sexualverhalten, Partnerschaft, Privat- und Arbeitsleben.«

[14] Zu den damals in Deutschland favorisierten Genres bemerkt Toeplitz, Bd. 1, 212: »Was konnte dem ausgehungerten Zuschauer noch vorgesetzt werden? Exotik und Geschichte. Nach dem Friedensvertrag von Versailles war Deutschland ein isoliertes Land. Den Träumen von kolonialer Expansion und von Versuchen, sie zu realisieren, war ein Ende gesetzt. Es lohnte sich, im Film an die Träume zu erinnern. Außerdem waren die Filme ein Mittel, um die Reiselust einer jeden Bürgerseele zu befriedigen. Und man konnte damit auch Revanchegelüste wecken. Großer Beliebtheit erfreuten sich auch Streifen wie der Joe-May-Film *Das indische Grabmahl* – eine abenteuerlich-romantische Geschichte vom Liebeskummer der Maharadschas.« Über die Historienfilme jener Zeit siehe *ibid.,* 213: »Die Produzenten wollten den Zuschauer in erster Linie durch Kostüme, Dekorationen und durch die historische Einkleidung des gegebenen Inhalts fesseln. Es ist angenehm, vom Kinosessel aus in die weite Welt und in die verschiedenen Jahrhunderte zu reisen.« Zu den durchaus vergleichbaren Zuschauervorlieben in den USA siehe *ibid.,* 287.

[15] Valentino drehte unter anderem Filme mit exotisch klingenden Titeln wie *The Sheik* (1921), *The Young Rajah* (1922) oder *Son of the Sheik* (1926). Sein plötzlicher Tod im Jahre 1926 löste bei seinen weiblichen Zuschauern eine Massenhysterie aus, die unter anderem dazu führte, dass sich einige Frauen das Leben nahmen. Diese Reaktion zeigt, welchen Einfluss Filmstars schon zu jener Zeit auf ihre Zuschauer ausüben. Ein Verweis auf Cortez findet sich in Keesey, 89. Bereits die Titel einiger seiner Filme, wie z.B. *Argentine Love* (1924), *In the Name of Love* (1925) und *The Spaniard* (1925), verweisen auf Cortez' Festlegung auf die Rolle des südländischen Liebhabers. Für eine vollständige Filmografie der beiden Darsteller siehe "Rudolph Valentino", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 2. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0884388/> und "Ricardo Cortez", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 2. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0007220/>.

[16] Generell wurden Frauen zu jener Zeit als Konsumentengruppe neu entdeckt. *Cf.* Bock, 248: »Ökonomen und Werbestrategen erkannten die zentrale Rolle der Frau als Konsumentin von Kleidung und Kosmetika, Kino und Kultur.«

die Lichtspielhäuser hielt – im Vergleich zu den Vorkriegsjahren nur wenige Adaptationen von Shakespeare-Stücken gedreht.[17] Produzenten mieden sogar regelrecht die Verfilmung seiner Dramen, da diese als kommerziell unprofitabel galten.[18] Shakespeares Werk verschwand jedoch nicht völlig von der Leinwand, da es in Gestalt komischer Adaptationen, filmischer Zitate und sonstiger Anspielungen den Kinogängern erhalten blieb.[19] Als Grund für die seinerzeit mangelnde Publikumswirksamkeit Shakespeares macht Brode unter anderem die zunehmende Verwissenschaftlichung im Umgang mit seinen Werken aus, die in den 1920ern einen neuen Zugang zum literarischen Schaffen des Renaissance-Dichters eröffnen sollte:

> Some twenty years into the new century, academic liberals urged acceptance of plays and novels as valid literature worthy of study. By 1927, the same year sound was introduced to motion pictures, university students were studying the Bard, Shakespeare became the darling of academics, who immediately set out to tell the public at large that Will, as a literary giant, was beyond their comprehension.[20]

Weitere Filme, die sich vor allem in den USA zu dieser Zeit großer Beliebtheit erfreuten, waren solche, welche die dekadente, von Luxus und Erotik geprägten Lebensart der Oberschicht zu einem zentralen Handlungselement machten und dem Publikum einen Blick in die für ihn in aller Regel unzugängliche Welt der Reichen und Schönen ermöglichte.[21] Auch diese Tendenz zur Realitätsflucht lässt sich unter anderem auf die zu jener Zeit politische und wirtschaftliche Krisenlage zurückführen, die vielerorts durch den Krieg verursacht worden war. Die Bevölkerung sah sich mit existentiellen Problemen konfrontiert und vermochte daher der Darstellung allzu aktueller oder ernsthafter Themen nur wenig Interesse entgegenzubringen.

Auch deshalb wurden vor allem im kriegszerstörten Deutschland etliche Horrorfilme wie *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), *Der Golem, wie er zur Welt kam* (1920) oder *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922) produziert. Das Horrorgenre entsprach insofern dem damaligen Zeitgeist und den Sehgewohnheiten des

---

[17] Die Anzahl der dokumentierten Shakespeare-Verfilmungen des Zeitraums 1918 bis 1927 ist vergleichsweise gering und lässt sich daher im Folgenden vollständig auflisten: Zu jener Zeit wurde jeweils eine filmische Bearbeitung von *Antony and Cleopatra*, *Hamlet*, *Julius Ceasar*, *A Midsummer Night's Dream*, *Othello*, *The Taming of the Shrew*, *Richard III* hergestellt, zwei Filmversionen von *The Merry Wives of Windsor*, drei von *Macbeth* und vier von *The Merchant of Venice*. *Cf.* Sammons, 4, 33, 50, 91 f, 103, 135, 155, 87, 70 f, 83 f. Siehe auch Ball, 263: "The major Shakespeare films were confined to 1920, 1922, 1923, and 1925; after 1925 there is temporary oblivion. In addition to purely economic factors there was a realization as the theory of film clarified and the art of film grew as a possibility that to tell Shakespeare's stories in pictures alone was not appropriate in the developing silent medium and that cinema adaptation would have to wait until the words and music could be heard."

[18] Siehe dazu *ibid.*: "The United States, concerned first with financial success, found from both its history and its practice that Shakespeare films only rarely paid their way, and that the appeal of its stars was in other directions."

[19] *Cf. ibid.*: "There was of course, especially in America, the usual borrowing of the names of characters and motifs, the parodies, the inclusion of excerpts; many of the films were shorts."

[20] Brode, 10 f.

[21] Die bekanntesten Regisseure für diese Art von Filmen waren Cecil B. De Mille und Ernst Lubitsch. Näherere Informationen zu diesen beiden Filmkünstlern finden sich in Toeplitz, Bd. 1, 284 ff.

heimischen Kinopublikums, als die Flucht in fiktive Traum- bzw. Filmwelten als Alternative zur Auseinandersetzung mit tatsächlichen Lebensumständen diente. Mehr als jedes andere Genre vermochte der Horrorfilm mit Hilfe fantastischer Ungeheuer und Schauergestalten den diffusen Ängsten der Bevölkerung eine konkrete Form zu verleihen und selbige auf diese Weise zu kanalisieren, wodurch sie zumindest für die Dauer des Spielfilms an Bedrohlichkeit einbüßten.[22]

Genreübergreifend war in jenen Jahren das Ideal der selbstständigen, bisweilen burschikosen, aber dennoch begehrenswerten und femininen Frau im Film vorherrschend. Es wurde in amerikanischen Spielfilmen von Darstellerinnen wie Clara Bow oder Mae West verkörpert, die »gleichwohl ein gewisses Maß an Unabhängigkeit und eine Prise Ironie in ihre stereotypen Rollen einbringen«[23] konnten. In europäischen Filmen indessen entsprachen die Frauengestalten nicht nur hinsichtlich ihrer Verhaltensweisen dem zeitgemäßen Geschmack, auch mit ihrem äußeren Erscheinungsbild suchten sie verstärkt das Ideal der *flapper* zu erfüllen. Allen voran die dänische Schauspielerin Asta Nielsen kam den gängigen Vorstellungen einer solchen modernen Frau nach.

Bereits Mitte der 1910er hatte sich Asta Nielsen mit ihrem verhaltenen Schauspielstil einen Namen als Charakterdarstellerin gemacht.[24] Sie hob sich von der Fülle weiblicher Filmdarsteller vor allem dadurch ab, dass »sie mit ihrer sehr modernen Darstellung unterschiedlichster Frauentypen«[25] in einer Reihe von Filmgenres immer unterschiedliche Figuren verkörperte.[26] So trat sie nicht nur in zahlreichen, mitunter schwülstigen Filmdramen auf, sondern auch in Lustspielen sowie Literaturverfilmungen.[27] Aufgrund ihres androgynen Äußeren wirkte sie zudem in Verwechslungskomödien mit, die eine ähnliche Ausgangssituation wie die Komödien Shakespeares besaßen und von einer von Nielsen gespielten Frau handelten, die aufgrund äußerer Umstände ihre Geschlechtsidentität verbergen muss und sich als Mann

---

[22] Zur psychologischen Wirkung des Horrorfilms bemerkt Norbert Stresau, *Der Horrorfilm,* 2. Aufl. (München: Heyne, 1987) 8: »Wenn ein Filmemacher oder ein Erzähler zu einer solchen Geschichte anhebt, fesselt er uns dadurch, dass er sein Garn um Dinge herumspinnt, die wir fürchten; Dinge, die uns Angst einjagen und Albträume bescheren. Seine Geschichten werden zu einer Fortschreibung unserer Albträume. Und dennoch: Wenn er genügend Talent besitzt, wird uns seine Geschichte nicht nur Angst einjagen, sondern uns auch unterhalten. Und in dieser empfindlichen Balance aus Furcht und Unterhaltung verschwinden unsere eigenen Ängste dann mitunter. Wenigstens für kurze Zeit.«

[23] J. Monaco, 273.

[24] Siehe dazu Ball, 277.

[25] *Ibid.,* 288. Siehe auch Thompson in Boose/Burt (1997), 217.

[26] So äußert sich Asta Nielsen diesbezüglich folgendermaßen: »Mein Bemühen ging dahin, immer und in jedem Film anders zu sein und stets Überraschungen zu bringen. Ich wollte keinesfalls in einem bestimmten Typ erstarren: Nur dadurch konnte die Charakterdarstellerin in mir zur Entfaltung gelangen. Der steigende Erfolg bewies mir, dass ich auf dem richtigen Wege war.« Hrsg. Renate Seydel und Allan Hagedorff, *Asta Nielsen: Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen* (Berlin: Henschel, 1981) 102.

[27] Zur Vielseitigkeit, die Asta Nielsen in ihren Filmrollen beweist, bemerkt Thompson Folgendes: “She played an enormously wide range of roles, from young girls to old women, in comedy, tragedy and melodrama.” Thompson in Boose/Burt (1997), 217.

ausgibt.[28] Asta Nielsens Popularität führte letztlich zu einem Starkult ähnlich dem, der einige Jahrzehnte zuvor um Sarah Bernhardt betrieben worden war.[29] Ihre Bühnenlaufbahn war in weiten Teilen vergleichbar mit derjenigen Bernhardts, und auch für Nielsen war die Auswahl anspruchsvoller Frauenrollen, die sie im Film verkörpern konnte, sehr begrenzt. Daher stellte sie sich ähnlich wie ihre Vorgängerin der Herausforderung, die Hauptrolle in einer Filmfassung des *Hamlet* zu übernehmen.[30]

3.2. *Hamlet: Ein Rachedrama* (Svend Gade/Heinz Schall; Deutschland, 1920)

3.2.1. Die Emanzipation vom *film d'art*

1920 realisierte die damals 39-jährige Asta Nielsen unter der künstlerischen Leitung von Svend Gade und Heinz Schall die erste *Hamlet*-Verfilmung nach dem Ersten Weltkrieg. In dieser Adaptation, die unter dem Titel *Hamlet: Ein Rachedrama* in die Kinos kam, trat sie wie einst Sarah Bernhardt im Rahmen ihrer Bühneninszenierung des Shakespeare-Stücks als Darstellerin der Hauptrolle und Produzentin zugleich auf.[31] Bei *Hamlet. Ein Rachedrama* handelt es sich um das erste Projekt von Nielsens eigener Produktionsfirma Art-Film.[32] Dieser Name lässt zwar eine Verbindung zum *film d'art* annehmen, tatsächlich jedoch existieren – trotz vereinzelter Gemeinsamkeiten wie dem künstlerischen Ehrgeiz oder der Besetzung der Hauptrolle durch einen international bekannten Star – in ihrer Machart kaum Parallelen.

Im Gegensatz zu den *Hamlet*-Verfilmungen des *film d'art*, der die räumlichen wie szenischen Gegebenheiten einer Bühneninszenierung möglichst genau wiederzuge-

[28] Bei diesen Filmen handelt es sich im Einzelnen um *Jugend und Tollheit* (1913) und *Das Liebes-ABC* (1916). Siehe Seydel/Hagedorff, 84 f und 136. *Cf.* Thompson in Boose/Burt (1997), 217.

[29] Zur Popularität Nielsens siehe *ibid.,* 216: "There were 'Asta' cigarettes, pastries and hair-styles in Germany, and Asta Nielsen cinemas in San Francisco, Dusseldorf and Nagasaki. Her picture decorated trenches on both sides during WW I [...].

[30] *Cf.* Thomas Köbner, "Hamlet as a woman: Asta Nielsen's Shakespeare film of 1921" (*Hamlet on Screen,* Hrsg. Holger Klein und Dimiter Daphinoff, New York: Mellen, 1997) 125: "Because she also planned to develop for herself in these productions new roles as a much admired, virtuoso mime, it was inevitable that she took on the main part in *Hamlet* – perhaps inspired by the example of the French stage goddess Sarah Bernhardt, who had already 'portrayed' Hamlet in trousers."

[31] Hinsichtlich der Lauflänge dieses Spielfilmes bestehen einige Unklarheiten. Ann Thompson weist darauf hin, dass der Film in seiner ursprünglichen Fassung 90 Minuten lang war und die am National Film and Television Archive vorhandene Kopie 73 Minuten beträgt. *Cf.* Thompson in Boose/Burt (1997), 217. Die Filmversion, auf der die nachfolgende Analyse beruht und die auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde, besitzt jedoch eine Dauer von 131 Minuten.

[32] Die Art-Film GmbH existierte nur drei Jahre lang, von 1920 bis 1923. Diese kurze Dauer ist auf Asta Nielsens Trennung von ihrem damaligen Ehemann Freddy Wingaardh im Jahre 1923 zurückzuführen, der zugleich ihr Geschäftspartner und Direktor der Gesellschaft war. Weitere Produktionen der Art-Film GmbH sind die Strindberg-Adaptation *Fräulein Julie* (1922) sowie *Der Abgrund*, ein Remake von Nielsens erstem Kinoerfolg *Afgrunden* aus dem Jahre 1910. In *Der Abgrund* war in einer Nebenrolle auch Adele Sandrock zu sehen, die um die Jahrhundertwende, also zeitgleich mit Sarah Bernhardt, im deutschsprachigen Raum den Hamlet als Hosenrolle gespielt hatte. *Cf.* Seydel/Hagedorff, 158, 170 und 175.

ben beabsichtigte, setzte man in der *Hamlet*-Verfilmung mit Asta Nielsen sämtliche zur Verfügung stehenden filmtechnischen Möglichkeiten bewusst und zielgerichtet ein. Auch wenn der Film von herkömmlichen Elementen des Bühnenschauspiels durchaus Gebrauch macht, erscheinen diese in aller Regel in modifizierter, dem neuen Medium angepasster Form. In diesem Zusammenhang sind neben den expressionistischen Kulissen und der starken Fokussierung auf die Charakterzeichnung der Titelfigur, die *Hamlet: Ein Rachedrama* mit dem psychologisierenden naturalistischen Drama jener Zeit gemeinsam hat, auch diejenigen Handlungsmerkmale zu erwähnen, die dem viktorianischen Melodram entlehnt sind.[33] Hierzu ist in erster Linie die Darstellung fiktiver, geschichtlicher Ereignisse unter besonderer Berücksichtigung zwischenmenschlicher Beziehungen zu zählen – ein Ansatz, den D.W. Griffith bereits in *The Birth of a Nation* für die Leinwand adaptiert hatte; dessen Bildsprache, Montagetechniken und Szenenarrangements waren für die dramaturgische wie visuelle Gestaltung dieser *Hamlet*-Adaptation von großer Bedeutung.[34]

Trotz der starken Orientierung am viktorianischen Melodram ahmt *Hamlet: Ein Rachedrama* in Aufbau und Darstellung keine Theateraufführung nach, sondern operiert in stärkerem Maße als seine Vorgänger mit filmspezifischen Mitteln, um den *Hamlet*-Stoff in einer neuen, zeitgemäßen Perspektive zu präsentieren.[35] Unter anderem aus diesem Grund distanziert sich der Film deutlich vom Shakespeare-Drama, das von Drehbuchautor Erwin Gepard lediglich als eine von mehreren Vorlagen – nicht aber als ausschließliche Bezugsquelle – herangezogen wurde.[36] Im Gegensatz

---

[33] Köbner weist darauf hin, dass expressionistische Mittel in *Hamlet: Ein Rachedrama* nur selten zum Einsatz kommen: "[...] Nielsen's *Hamlet* film endeavours to maintain laconic objectivity; only for brief moments does it borrow visual compositions from contemporary Expressionism (for instance, the view of the dungeon with the snake pit). In its avoidance of emotive formulas the film is a far cry from the ornamental artificiality and extreme stylization of Caligarism [...]." Köbner in Klein/Daphinoff, 129. Auch wenn die Filmemacher in *Hamlet: Ein Rachedrama* grundsätzlich filmischen Realismus anstreben (siehe *ibid.,*) darf der Einfluss des Expressionismus auf diese Adaptation nicht unterbewertet werden. So kommen vor allem im Rahmen der Bildkomposition vielfältige expressionistische Elemente zum Einsatz, die in beträchtlichem Maße zum Aufbau von Spannung und Atmosphäre im Film beitragen. Siehe dazu Rothwell, 24.

[34] Zum Einfluss Griffiths auf diese *Hamlet*-Adaptation siehe Brode, 118: "[...] Gade crafted his film in the epic-history-as-human-melodrama approach Griffith initiated five years earlier with *The Birth of a Nation*." Monaco bemerkt zu diesem Thema: »Er [Griffith] drehte emotional tief erschütternde Filme, auch wenn sie sich fast immer innerhalb der Konventionen des viktorianischen Melodrams bewegten.« J. Monaco, 291. Griffith popularisierte die Parallelmontage, mit der sich die Gleichzeitigkeit von zwei unabhängig voneinander stattfindenden, aber dennoch in Beziehung zueinander stehenden Ereignissen darstellen ließ. Diese Schnitt-Technik kommt auch am Anfang von *Hamlet: Ein Rachedrama* zum Einsatz: "Gade opened with rapid cross-cutting between old Hamlet [...] and the birth of young Hamlet at Elsinore." Brode, 118.

[35] *Cf.* Rothwell, 21: "Growing out of the rich decadence of the 'golden age' in German film making's post-war Weimar period, Svend Gade's *Hamlet: The Drama of Vengeance* (1920), starring Danish film actress Asta Nielsen, struck a great blow in liberating the Shakespeare movie from theatrical and textual dependency and moving toward the filmic."

[36] Asta Nielsen äußerte sich hierzu folgendermaßen: »Das Manuskript hatte Erwin Gepard zum Verfasser [...]. Auf Grund eingehender Studien in den Bibliotheken gewann er dem Thema durch eine aufgefundene alte Sage eine neue Version ab, wonach Hamlet eine Frau gewesen sein soll, das tragische Motiv sonach auf die erzwungene Verkleidung in Männergestalt zurückgeführt wird. Es war also keine Verfilmung des shakespeareschen Dramas, an dem sich allerdings nicht einfach vorbeikommen lässt, wie immer man den Stoff auffassen oder behandeln möge.« Seydel/Hagedorff, 158.

zu anderen Stummfilmproduktionen wie z.B. der britischen Adaptation von 1913 gibt *Hamlet: Ein Rachedrama* daher in den Zwischentiteln keine einzige originale Textpassage aus Shakespeares *Hamlet* wieder. Stattdessen bestehen die Zwischentitel aus Verbalisierungen von Gedanken einer Figur sowie frei erfundenen Dialogen, die beide jeweils mit Anführungszeichen markiert sind und sich in eben diesem Aspekt von den zusätzlichen Kommentaren unterscheiden, die zur weiteren Erklärung des Filmgeschehens eingeblendet werden und teilweise eine wertende Funktion übernehmen.

Besonders hinsichtlich ihrer deutlichen Abweichungen von Shakespeares *Hamlet* setzt sich diese Adaptation in starkem Maße vom *film d'art* und seinen ästhetischen Grundsätzen ab. Das zunächst auffälligste und die Filmhandlung vor allem anderen bestimmende Merkmal dieser Verfilmung ist der Umstand, dass Hamlet von einer Frau verkörpert wird. Sowohl im Gegensatz zur Bühneninszenierung als auch zur Verfilmung mit Sarah Bernhardt ist Asta Nielsens Hamlet tatsächlich als weibliche Figur konzipiert und nicht als Hosenrolle, welche als dramatische Konvention ausschließlich Auswirkungen auf die Zuschauerwahrnehmung hätte, nicht aber auf die Handlung selbst.[37] Die Ursache für diese Besonderheit liegt in der Verwendung einer Abhandlung mit dem Titel *The Mystery of Hamlet* als zentrale Textquelle und Hauptinspiration für den Film.

3.2.2. *The Mystery of Hamlet* von Edward P. Vining

Der Zuschauer wird mit dieser nicht unerheblichen Abweichung vom Shakespeare-Drama gleich zu Beginn des Spielfilms konfrontiert. Die ersten drei Zwischentitel, die unmittelbar nach dem Vorspann und dem Prolog eingeblendet werden, erläutern in groben Zügen die Ausgangssituation der im Anschluss präsentierten Filmhandlung:[38]

1. Diese Filmfassung geht auf die gleiche Legende zurück, die auch Shakespeare für seine unsterbliche Tragödie benutzte.

2. Der Film bestätigt die Auffassung des amerikanischen Shakespeare-Forschers Dr. Edward P. Vining –

3. daß Hamlet eine Frau war, die sich aus Gründen der Staatsraison als Mann verkleiden musste.

[37] Siehe dazu Ball, 272: "As we have seen, actresses, including Bernhardt, who take the part of Hamlet, ask the audience to assume that they are men playing a male role. But in this case a woman acted a woman who was disguised as a man." *Cf.* Rothwell, 22.

[38] Der Vorspann besteht aus einer Einblendung des Titels *Hamlet: Ein Rachedrama* sowie der Namen von maßgeblich am Film beteiligten Personen, d.h. die Hauptdarstellerin, die Regisseure und die beiden Kameraleute Axel Graatkjaer und Curt Courant. Die Nummerierung der im Folgenden aufgelisteten Zwischentitel dient lediglich der besseren Übersichtlichkeit und ist im Film nicht zu sehen.

Von Anfang an wird also betont, dass *Hamlet: Ein Rachedrama* keine Adaptation des Shakespeare-Stücks im eigentlichen Sinne darstellt, sondern – wie die Zwischentitel 1 und 2 andeuten – ihre Handlung aus zwei anderen Quellen bezieht: So ist mit der »Legende« einerseits Saxos *Historia Danica* gemeint, aus der einige Elemente wie z.B. Claudius' Tod durch Hamlets Brandstiftung oder Polonius' Bemühungen, eine intime Beziehung zwischen dem Prinzen und seiner Tochter in die Wege zu leiten, entnommen sind.[39] Als weiteren zentralen Bezugspunkt zieht der Film andererseits Edward P. Vinings Essay *The Mystery of Hamlet* (1881) heran, in dem der amerikanische Literaturwissenschaftler zu belegen bemüht ist, dass Hamlet tatsächlich eine Frau ist, und diese Behauptung durch zahlreiche Textstellen zu untermauern versucht.[40] Als Hauptindiz für seine Annahme zieht Vining die Verhaltensweisen und Äußerungen des Dänenprinzen heran, die er für durch und durch unmännlich hält:

> In the impulsiveness [...] which induces him to jump into Ophelia's open grave with Laertes, which leads him to slay Polonius the instant that he sees the hangings stir, and which enables him at last to take his full revenge upon the spur of the moment and without premeditation, we see another feminine trait; and still another in that love of obtaining the advantage in a wordy warfare, which induces him to tantalize and mock at Polonius and Osric. [...] In his disgust at the "heavy-headed revel" of the king and his companions, in his "pretty oaths" [...] in his fear of breaking into tears [...] in all, we see traits more characteristic of the gentler than the sterner sex.[41]

Wie dieser Textauszug veranschaulicht, basiert Vinings Argumentation im Wesentlichen auf der Übernahme und Anwendung traditioneller Geschlechtervorstellungen, denen zufolge die Frau generell durch Emotionalität und Unbeständigkeit bestimmt wird, dem Mann hingegen Eigenschaften wie Rationalität und Tatkraft zukommen.[42] Laut Vining muss es sich bei Hamlet zwangsläufig um eine Frau handeln, da er nur in unzureichendem Maße männliche Attribute besitzt, weibliche dagegen im Überfluss.

---

[39] Hierzu bemerkt Rothwell, 23 f: "Using source material from Saxo Grammaticus, when Hamlet returns alone to Elsinore to discover Ophelia's death, he witnesses first-hand a drunken orgy presided over by Claudius, locks the doors, and sets the house afire." *Cf.* Ball, 272: "The conception however was not so much Shakespearean as it was a sweeping adaptation of the story on which *Hamlet* was based. It was laid in a cruder and more distant period than the Renaissance and took material from Saxo Grammaticus and at least according to somewhat dubious report other legendary material and the German play, *Fratricide Punished*." Siehe hierzu auch Thompson in Boose/Burt (1997), 221. Eine Zusammenfassung der von Saxo niedergeschriebenen Amleth-Sage findet sich in Jenkins, *Hamlet,* The Arden Shakespeare, 86 f. Daneben entnimmt diese Adaptation jedoch noch eine weitere Anleihe aus der *Historia Danica*: In beiden Fällen beauftragt der König, bzw. sein Oberkämmerer, eine junge Hofdame damit den Dänenprinz zu verführen. Auf diese Weise versucht er Klarheit darüber zu gewinnen, ob der Wahnsinn seines Neffen real ist oder lediglich vorgetäuscht. Siehe auch Vining, 41: »The king, believing that his apparent madness was assumed, endeavored to entrap him by means of a young woman, but he, being forewarned by a faithful friend, escaped the snare that was laid for him.«

[40] Aus diesem Grund wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf die Gestalt Hamlets stets in der femininen Form Bezug genommen.

[41] Edward P. Vining, *The Mystery of Hamlet: An Attempt to Solve an Old Problem* (Philadelphia: Lippincot, 1881) 54 f.

[42] Siehe hierzu auch Vinings rhetorische Frage in *ibid.,* 46: "As Hamlet lacks the energy, the conscious strength, the readiness for action that inhere in the perfect manly character, how comes it that humanity still admires him?"

Diese Begründung beruht auf der noch zu viktorianischer Zeit weit verbreiteten Auffassung von der Starrheit jeglicher Geschlechternormen, die als natur- bzw. gottgegeben verstanden wurden und keinen Raum für alternative Verhaltensweisen boten; in der Tat bezieht sich Vining in seiner Analyse mehrfach auf Gott bzw. die Natur, die seiner Auffassung nach die Menschen mit geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen ausgestattet haben.[43]

Da Hamlet im Rahmen der gängigen Sichtweise tatsächlich etliche Männlichkeitsideale nicht erfüllte, deutet Vining ihn also schlichtweg zur Frau um, für die – zumindest nach Ansicht des amerikanischen Literaturwissenschaftlers – Hamlets Verhalten nicht abnorm gewesen wäre, sondern vielmehr durchaus normal. Die Grundannahme, dass der Dänenprinz *realiter* eine Prinzessin sei, genügte Vining als Basis für alle seine weiteren Überlegungen, die eine radikale Umdeutung des Shakespeare-Dramas sowie eine völlige Neustrukturierung der Figurenrelationen, vor allem im Hinblick auf Hamlets Liebesbeziehung zu Ophelia, zur Folge hatten.

Vinings Interpretation stellt einerseits eine überzeichnete Fassung des romantischen Hamlet-Bildes dar, indem der Dänenprinz nun nicht mehr nur im Hinblick auf bestimmte Wesenszüge wie Empfindsamkeit und Unentschlossenheit weiblich erscheint, sondern diesem Geschlecht nun auch in biologischer Hinsicht angehört.[44] Andererseits kann Vinings Deutung aber auch als eine Dekonstruktion dieses traditionellen Hamlet-Konzepts verstanden werden, indem sie die herkömmlich positiv bewerteten maskulinen Eigenschaften der Dramengestalt nunmehr als negativ konnotierte, weil mit dem Weiblichen assoziierte Charaktermerkmale auffasst.[45] Somit ließe sich z.B. in der *nunnery scene* Hamlets grober Umgangston Ophelia gegenüber aus der einen Perspektive als geschickt in Szene gesetzte Vorstellung seines gespielten Wahnsinns erklären, aus der anderen hingegen als Zeichen für ein Verhalten, wie es nur Frauen untereinander zeigen. Hierzu bemerkt Vining Folgendes:

> Is not this more like the bitterness of one woman against the failings of another, than like the half compassion, "more in sorrow than in anger," with which a man regards a feminine weakness? Is not this railing [...] more suggestive of the asperity

[43] Siehe dazu *ibid.*: "When God created man in his image, male and female created he them." *Cf. ibid.,* 55: "The Creator has planted in humanity a subtle attraction toward the opposite sex, which in a man, and particularly in a man of Hamlet's age, invests all womankind with a tender charm." *Cf. ibid.,* 72: "[...] in his [Hamlet's] interview with his mother, his disgust at the marital intimacy outweighs all other thoughts; his censure of her is evoked by that almost alone, and his words are rather those of the diseased imagination of one shut out from all possibility of marriage, than of the feelings implanted by nature in the hearts of the young, leading them to look upon a loving marriage as the highest earthly good, the culmination of human happiness."

[44] *Cf.* Brode, 117: "Following Bernhardt's minispectacle, there were numerous other Hamlets, all silent [...]. Each starred a man in the lead role; however, one silent film [*Hamlet: Ein Rachedrama*] took Hamlet's 'effeminacy' to its illogical conclusion."

[45] *Cf.* Rothwell, 24 f: "[...] the homoerozic flavor of a feminized Hamlet carries Goethe's idea of Hamlet as an unbearably sensitive hero to its ultimate polarity. [...] Gade's movie may not have been *Hamlet* but in many ways it not only deconstructed Goethe's Hamlet but also in re-imagining the *Hamlet* text foreshadowed new paradigms for the Shakespeare movie."

> with which women are thought to regard the misdoings of their sisters, than of any displeasure with which their sterner companions view the same faults?[46]

Auch in der *prayer scene* lässt sich Hamlets Schonung des Claudius entweder als bewusst eingesetzte Taktik – und somit als männlich-geistigen Akt – interpretieren oder als direkte Folge weiblicher Friedfertigkeit und Sanftmut, die einer Durchführung des Mordes zuwiderläuft.[47] Diese zwei Fallbeispiele verdeutlichen, dass die kulturelle Kodierung der Geschlechter maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung durch den Rezipienten hat: Hamlets Aktionen können je nachdem, ob diese Dramengestalt als Mann oder Frau imaginiert wird, als Ausdruck rationalen bzw. emotionalen Handelns gedeutet werden.

Trotz ihrer von den übrigen *Hamlet*-Interpretationen jener Zeit massiv abweichenden Aussage kann Vinings Abhandlung insofern als konventionell betrachtet werden, als die Rekonstruktion einer Autorenintention sowie die Suche nach einer dem Dramentext innewohnenden Wahrheit im Vordergrund seiner Untersuchung stehen.[48] Dieses Ziel verfolgt er mittels einer Charakteranalyse der Hauptfigur, wie sie Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Shakespeare-Forschung insbesondere von A.C. Bradley und seinen Anhängern perfektioniert wurde.[49] Wie Bradley versucht auch Vining sich in das Seelenleben des Protagonisten einzufühlen, um dadurch dessen Handlungsmotivationen nachvollziehen zu können. Im Gegensatz zu Bradley, der Hamlets Scheitern auf einen *tragic flaw* zurückführt, lässt Vining diese Komponente gänzlich außer Acht.[50] Stattdessen konzentriert er sich auf die sozialen Bedingungen, denen die Titelfigur ausgesetzt ist und die sich auf

---

[46] Vining, 57.

[47] Zu einer geschlechterbezogenen Zuordnung dieser Charaktereigenschaft siehe Vining, 47: "Gentleness, and more or less of dependence upon others, are inherent qualities of the feminine nature, and Hamlet possesses both."

[48] Siehe dazu Vining, 59: "It is not claimed that any such thought was in our immortal poet's mind when first he conceived and put the drama into shape: the evidence is strongly to the contrary. It is not even claimed that Shakespeare ever fully intended to represent Hamlet as indeed a woman. It is claimed that in the gradual evolution of the feminine element in Hamlet's character the time arrived when it occurred to the dramatist that so might a woman act and feel, if educated from infancy to play a prince's part, and that thereafter the changes in the character and in the play were all in the direction of a development of this idea." Eben hierauf bezieht sich der Titel seiner Abhandlung *The Mystery of Hamlet*, der suggeriert, Vining sei einem Geheimnis des Dramentextes auf der Spur, das er durch seine Analyse zu lüften versucht. Siehe dazu auch *ibid.,* 40.

[49] In *Shakespearean Tragedies* kritisiert Bradley Vinings Theorie aufs Schärfste: "We will confine our attention to sane theories; – for on this subject, as on all questions relating to Shakespeare, there are plenty of merely lunatic views; the view, for example, that Hamlet, being a disguised woman in love with Horatio, could hardly help seeming unkind to Ophelia [...]." Bradley, 92.

[50] Bradley beschreibt den tragischen Helden wie folgt: "In almost all we observe a marked one-sidedness, a predisposition in some particular direction; a total incapacity, in certain circumstances, of resisting the force which draws in this direction; a fatal tendency to identify the whole being with one interest, object, passion, or habit of mind. This, it would seem, is, for Shakespeare, the fundamental tragic trait. [...] It is a fatal gift, but it carries with it a touch of greatness; and when there is joined to it nobility of mind, or genius, or immense force, we realise the full power and reach of the soul, and the conflict in which it engages acquires that magnitude which stirs not only sympathy and pity, but admiration, terror, and awe." *Ibid.,* 20.

ihr Verhalten auswirken. Diese Herangehensweise weist Vining als Vertreter des Positivismus aus, der den Menschen als Summe äußerer wie innerer Einflüsse – d.h. also sowohl durch sein soziales Umfeld als auch durch genetische Veranlagung determiniert – versteht und sein Verhalten entsprechend als Resultat dieser Faktoren ansieht.[51] Vining bemüht sich daher in seiner Charakteranalyse um die Rekonstruktion derjenigen Umstände, die seiner Ansicht nach dazu geführt haben, dass sich die Tochter des dänischen Königs als Mann ausgeben muss. In diesem Zusammenhang entwirft er folgendes Szenario:

> From Horatio's narration to Marcellus, in the first scene of the drama, it appears that this combat was a mortal, hand-to-hand struggle between King Hamlet and Fortinbras, in which the latter was slain. It is not to be supposed that Hamlet escaped entirely unscathed from such a contest. The presumption is reasonable that he was severely injured, and that it may have taken him long to recover from his wounds, if indeed he ever did fully recover.
>
> News of the struggle reaches the court: Fortinbras is slain, Hamlet wounded; probably at first only half-reliable rumors are received, crowding fast upon one another, and so contradictory as to make the actual result of the combat uncertain. In the midst of the excitement and confusion the trial of the young queen comes upon her. A son had been anxiously expected. The queen knows that the successor to the throne is chosen by election of the nobles, and that no daughter could hope to inherit the crown.
>
> Now, alone, with her husband seriously, possibly mortally, injured, – with perhaps some reason for thinking that no other child would ever be born to them (and none other ever was), – the queen gives birth to their child. If it should prove to be a daughter, the disappointment would be great. Is it conceivable that, if the expected child was found to be a girl, the queen, with the aid of one or two faithful attendants, who had died before our drama opens, could have acted upon a sudden determination and succeed in passing the child off as a son?
>
> This step once hastily taken could not be recalled. If it were taken, the unhappy child must be brought up as a boy and trained to play, as well as in her lay the power, the part of the expected son whom she had replaced. There could be no retreat, no change: the part once taken must be played through to the end.[52]

Hamlet: Ein Rachedrama kann gewissermaßen als filmische Umsetzung der Theorie verstanden werden, die Vining in seinem Essay als Erklärung für das Verhalten des Dänenprinzen liefert. Dabei werden auch die bereits im obigen Zitat erwähnten Ereignisse, die der amerikanische Literaturwissenschaftler als Vorgeschichte zu der im Shakespeare-Drama beschriebenen Bühnenhandlung ergänzt hat, in bewegte Bilder umgesetzt.[53] So zeigt der Film unter anderem die dänischen Truppen nach dem

[51] Zum Positivismus in der Shakespeare-Forschung siehe Pfister, *Shakespeare-Handbuch,* 858 ff.

[52] Vining, 82 f.

[53] Insgesamt beträgt die Länge dieses Abschnitts zirka eine halbe Stunde – also ein Viertel des gesamten Films. Dies veranschaulicht den hohen Stellenwert, den die Vorgeschichte im gesamten Filmaufbau einnimmt.

siegreichen Feldzug gegen die Norweger, Gertrudes Plan, die neugeborene Tochter als Knaben auszugeben, Hamlets Studienantritt in Wittenberg sowie Claudius' Vorbereitung des Brudermordes, der selbst allerdings nicht dargestellt wird. Auf die Präsentation solch spektakulärer Szenen verzichtet der Film vermutlich bewusst, da diese vom subtilen Schauspiel der Nielsen nur abgelenkt und außerdem den Eindruck eines publikumsheischenden Sensationsfilms erzeugt hätten, und nicht den einer künstlerisch ambitionierten, auf literaturwissenschaftlichen Studien basierenden Verfilmung.[54] Alles in Allem finden sich sämtliche zentralen Argumentationspunkte Vinings auch in *Hamlet: Ein Rachedrama* wieder, der analog zu *The Mystery of Hamlet* die Charakterdisposition und Handlungsmotivation der Titelfigur in den Mittelpunkt der Filmhandlung stellt.

Die starke Konzentration auf Hamlet kommt schon zu Beginn des Films dadurch zum Ausdruck, dass bereits während des Vorspanns – also noch vor Einblendung eines Zwischentitels – eine Art Prolog erscheint, der ähnlich wie bei der britischen Produktion von 1913 der groben Wesensbestimmung der zentralen Figuren dient. In diesem Fall jedoch der einzigen zentralen Figur Hamlet, denn statt den Dänenprinzen in Bezug zu den anderen Filmgestalten zu setzen, veranschaulicht der Prolog von *Hamlet: Ein Rachedrama* aufs Deutlichste, dass in dieser Adaptation einzig und allein die Titelfigur im Mittelpunkt steht: So ist hier etwa eine Sekunde lang Asta Nielsen in Nahaufnahme zu sehen, die als Hamlet in Schwarz gekleidet ist und mit ernster Miene leicht zur Seite blickt. Der Dänenprinz erweist sich somit von Anfang an als eine düstere und abwesende Gestalt, die durch ihr androgynes Äußeres weder dem männlichen noch dem weiblichen Geschlecht eindeutig zuzuordnen ist. Der Prolog fungiert hauptsächlich als Mittel zur Bindung des Zuschauerinteresses, indem die beliebte Hauptdarstellerin für einen kurzen Augenblick zu sehen ist. Gleichzeitig ruft dies auch eine gewisse Neugier auf Seiten des Publikums hervor, da der Film mit der Einblendung der Nahaufnahme keine weiteren Informationen über die Motivation, Hamlet als Frau darzustellen, vergibt. Diese folgen erst im Anschluss an den Vorspann.

Bedingt durch Vinings Theorie, welche die Weiblichkeit Hamlets zu ihrer Kernaussage macht, findet in der Adaptation von 1920 unweigerlich eine intensive Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Geschlechterrollenverhältnissen und -erwartungen statt, in deren Zentrum die Titelfigur steht. Aufgrund ihrer einzigartigen persönlichen Situation, die ihr ein Leben als Mann mit allen seinen Privilegien gestattet, verhält sich die ihrem biologischem Geschlecht nach weibliche Hamlet nicht rollenkonform. Daraus resultieren jedoch nicht nur größere Handlungsfreiräume und Entfaltungsmöglichkeiten, sondern auch innere Konflikte, die ihre Interaktion mit den anderen Gestalten maßgeblich prägen. Nicht nur wegen ihrer zentralen Bedeu-

[54] Zur Schauspielkunst Nielsens in *Hamlet: Ein Rachedrama* bemerkt Köbner in Klein/Daphinoff, 130: "She develops subtle nuances which make the acting of the others appear crude and unpolished in comparison."

tung für die Filmhandlung soll die Titelfigur im Rahmen einer systematischen Betrachtung der Frauengestalten Berücksichtigung finden, sondern vor allem deshalb, weil hier zum ersten Mal in der Filmgeschichte Hamlet nicht nur von einer Frau, sondern tatsächlich als eine Frau dargestellt wird. Doch auch wenn die nachfolgende Analyse die Titelfigur in den Mittelpunkt stellt, sollen Gertrude und Ophelia keineswegs als irrelevante Nebenfiguren behandelt werden – im Gegenteil, indem sie als Kontrastfolien zu Hamlet fungieren, ermöglichen sie eine Reflexion geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen bzw. Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit, wie sie Anfang der 1920er wahrgenommen und in den Medien präsentiert wurden.

Traditionelle Geschlechtervorstellungen, die das zeitgenössische Kinopublikum u.U. besaß und die daher auch seine Rezeption von *Hamlet: Ein Rachedrama* beeinflussten, durchkreuzt der Film in erster Linie durch das Element des Rollentauschs, das sich als zentrale Handlungskomponente bereits in den *cross-dressing comedies* Shakespeares findet. In *Hamlet: Ein Rachedrama* dient *gender-bending* allerdings nicht der Erzeugung komischer Effekte.[55] Vielmehr wird diese Verstellung des eigenen Geschlechtes als das tragische Los der unter ihrer Lebenssituation leidenden Titelfigur aufgefasst. Wendete man eine Charakteranalyse im Stile Bradleys auf den Film an, so ließe sich als *tragic flaw* Hamlets ihre Weiblichkeit identifizieren.[56] Auch Vining weist in seiner Abhandlung auf eine Gemeinsamkeit zwischen *Hamlet* bzw. seiner Deutung des Bühnenstücks, und den *cross-dressing comedies* Shakespeares hin. Im Rollentausch glaubt er ein Gestaltungsmerkmal zu erkennen, das auf Shakespeare eine große Anziehungskraft ausgeübt hat und leicht abgewandelt auch in *Hamlet* vorkommt:

> There is but little room for pleasure in fancying a man essaying to play a woman's part; but when the rôle is reversed a situation is created which appears to have attracted our author with an irresistible fascination, and of which he seems never to have tired. Imogen, Viola, Rosalind, Julia, Portia, – how he plays the changes on this one theme and never wearied of it! In all these, however, the disguise is but temporary: before the comedy ends each retakes her proper character; but in a tragedy the part once taken must be a life-long bondage, with no escape but death.[57]

Vining gibt klar zu verstehen, dass seiner Ansicht nach der Vorstellung eines Mannes in Frauenkleidern nur wenig Positives abzugewinnen ist und artikuliert hierdurch implizit eine Abwertung des weiblichen Geschlechts. Dabei ignoriert er allerdings den

---

[55] *Cf.* Brode, 118: "The gender-bending approach is so similar to the heroines disguised as boys in Shakespearean comedies that one wishes Gade had gone all the way, giving his film a happy ending."

[56] Auf die tragische Qualität des Rollentauschs verweist die Beilage des Handelsblattes *Der Film,* 11. Sept. 1920: »Die Gestalt Hamlets, den tragisches Geschick zur Verleugnung seiner Weibsnatur zwingt, wird uns im Spiel Asta Nielsens lebendig.« Kenneth Rothwell bemerkt zu der Affinität, die diese *Hamlet*-Verfilmung zur Charakteranalyse Bradleys besitzt, Folgendes: "The worst and best kind of the character criticism so roundly excoriated after Bradley also surfaces in the shameless but fascinating exploration of Hamlet's student days in Wittenberg [...]." Rothwell, 23.

[57] Vining, 61.

Umstand, dass es in der Tat männliche Schauspieler waren, die auf der elisabethanischen Bühne einst weibliche Figuren verkörperten.[58] Seine ablehnende Haltung diesbezüglich, ebenso wie auch seine Theorie von Hamlets Weiblichkeit im Allgemeinen, erscheint aus heutiger Perspektive als Ausdruck einer Homophobie, die nur patriarchatskonforme, heterosexuelle Männlichkeitsbilder akzeptiert und die Existenz andersartiger Lebens- und Verhaltensformen nicht zuletzt deshalb leugnet, weil diese das eigene Weltbild in Frage stellen könnten.[59]

Im Wesentlichen erfüllen die in *Hamlet: Ein Rachedrama* dargestellten weiblichen Figuren mit ihrem Verhalten und äußeren Auftreten traditionelle Rollenerwartungen und bestätigen althergebrachte Frauenbilder. Diese sind traditionellen Männlichkeitsidealen diametral gegenübergestellt, was bereits zu Beginn des Films zum Ausdruck kommt. So weist die Adaptation mit den ersten Kameraeinstellungen auf die unterschiedlichen Handlungsweisen und Aufgabenfelder der beiden Geschlechter hin, als zur visuellen Untermalung der einleitenden Zwischentitel in Parallelmontage eine Kontrastierung männlicher und weiblicher Lebensbereiche im mittelalterlichen Dänemark erfolgt: König Hamlet, der nach dem Duell mit Fortinbras von einigen Soldaten gestützt das Schlachtfeld verlässt sowie seine gesamte Streitmacht werden dabei als Repräsentanten des männlichen Geschlechts mit Kampf, Tod und der Außenwelt in Verbindung gebracht.

Der weitreichende Wirkungskreis ihrer kriegerischen Handlungen findet in der beinahe ausschließlichen Verwendung von Totalen eine filmische Entsprechung. Diese Einstellungsgröße vermag einen wesentlich umfangreicheren Bildausschnitt wiederzugeben als z.B. halbtotale oder halbnahe Kameraeinstellungen, die meist bei Innenaufnahmen oder der Darstellung kleiner Personengruppen zum Einsatz kommen.[60] Eben diese Einstellungsgrößen werden daher auch verwendet, um die häusliche Atmosphäre in angemessener Weise einzufangen, die den Lebensbereich des weiblichen Geschlechts – verkörpert durch Gertrude und ihre beiden Zofen – prägt. Wie die Männer, die bei geschlechtsspezifischen Handlungen zu sehen sind, werden auch die Frauen bei der Ausführung von Tätigkeiten gezeigt, die ihnen aufgrund gesellschaftlicher Konventionen auferlegt sind: der alleinigen Versorgung des Nachwuchses und dem Dienen sozial Höhergestellter bzw. hauswirtschaftlichen Verrichtungen.

---

[58] Auf diesen Umstand wurde erst in jüngerer Vergangenheit verstärkt hingewiesen. Die Thematik der *boy players* wurde in der Shakespeare-Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts weitgehend ausgeklammert.

[59] Zu dieser Problematik siehe Thompson in Boose/Burt (1997), 222: "In Lawrence Danson's 1992 reading, Vining's book exhibits a kind of displaced homophobia [...]."

[60] Eine Beschreibung sämtlicher Einstellungsgrößen finden sich beispielsweise in Werner Faulstich, *Einführung in die Filmanalyse,* Literaturwissenschaft im Grundstudium 1 (Tübingen: Narr, 1994) 58 f oder in Alphons Silbermann, Michael Schaaf und Gerhard Adam, *Filmanalyse: Grundlagen – Methoden – Didaktik,* (München: Oldenbourg, 1980) 52.

3.2.3. Gertrude

Gertrude weist in *Hamlet: Ein Rachedrama* deutliche Züge einer *femme fatale* auf und verkörpert mit ihrer Person somit die antisozialen Kräfte, die von der weiblichen Sexualität ausgehen und eine permanente Bedrohung für die Aufrechterhaltung des Patriarchats darstellen. Dieser Eindruck wird durch ihre visuelle Gestaltung unterstrichen, indem sie analog zu den traditionellen Vorstellungen einer exotischen *femme fatale* in prächtige Gewänder in dunklen Farben gewandet ist. Darüber hinaus trägt sie in der Szene, in der sie den Tod Claudius' beklagt und gemeinsam mit Laertes den Plan schmiedet, Hamlet zu töten, ein dunkles Gewand sowie einen hohen schwarzen Hut, wie er in volkstümlichen Darstellungen häufig als Kopfbedeckung von Hexen zu sehen ist.[61] Ihre halblangen, dunklen Locken komplettieren diesen Eindruck und sind überdies der Mode der frühen 1920er angepasst, wodurch Gertrude zugleich äußere Anzeichen einer *flapper* aufweist. Sowohl dem Konzept der *flapper* als auch dem der *femme fatale* ist ein Moment der potenziellen Bedrohlichkeit der Frau für die gesellschaftliche Ordnung inhärent.

Diese Bedrohung lässt sich bereits zu Beginn des Films erahnen, als Gertrude massiv in die gesellschaftliche Organisation eingreift, indem sie ihre neugeborene Tochter als Sohn ausgibt. Der Umstand, dass sie dies auf Anregung ihrer Kammerzofe hin tut, verleiht dem Entschluss selbst den Anschein einer Art Verschwörung der Frauen gegen ihre politische wie familiäre Position. Gertrudes Vorhaben, mit ihrer Tochter eine Frau zur Anführerin des patriarchalischen Gesellschaftssystems zu machen, birgt dabei in der Tat gewaltiges subversives Potenzial in sich, da auf diese Weise eine komplette Unterhöhlung des gesellschaftlichen Fundaments erfolgen würde. Schließlich befände sich in dieser Situation nun eine Frau in einer politisch und sozial autoritativen Position und besäße somit die Macht, der weiblichen Unterprivilegierung innerhalb des starren patriarchalischen Rahmens ein Ende zu setzen oder diese zumindest zu lockern.

Eine derart reformierte Gesellschaftsstruktur brächte zugleich aber auch das Ende der *femme fatale* mit sich, da diese mit ihrem Verhalten nur innerhalb des patriarchalischen Systems mit seiner restriktiven Sexualpolitik eine gewisse Macht entfalten kann, nicht aber in einer egalitären Gesellschaftsordnung, die Frauen dieselben Entfaltungsmöglichkeiten und Beschäftigungsfelder eröffnet wie Männern. Tatsächlich bewirkt die von Gertrude angewendete Strategie, ihrer Tochter die Erziehung eines jungen Mannes angedeihen zu lassen, letztendlich ihr Ende: Nachdem Hamlet gesellschaftlichen Rollenerwartungen nachkommt, indem sie den Racheauftrag ausgeführt hat und Claudius in dem von ihr gelegten Feuer umgekommen ist, sinnt Gertrude auf

[61] Zahlreiche historische Abbildungen von Hexen finden sich auf der Webseite »Stereotype«, *Keltische Wicca Homepage,* 2001, 23. Jan. 2005 <http://www.jbbb.de/cerridwen/kelwic07.html>. Für eine Darstellung von Hexen mit entsprechenden Kopfbedeckungen siehe auch die Abbildungen 535 und 536 in Maurice Bessy, *A Pictorial History of Magic and the Supernatural,* 6. Aufl. (London: Spring, 1970) 170.

Rache für den Mord an ihrem Gatten. Im Gegensatz zum Drama plant nicht Claudius, sondern *sie* die Vergiftung Hamlets, die jedoch daran scheitert, dass ein Diener die Becher vertauscht und sie daraufhin versehentlich den Gifttrank selbst leert. Wie im Shakespeare-Stück stirbt Hamlet auch im Film letzlich an der Verletzung, die Laertes mit seiner ebenfalls vergifteten Degenspitze verursacht.

Gertrudes unberechenbare Geschlechtlichkeit bestimmt den gesamten Handlungsverlauf von *Hamlet: Ein Rachedrama* also in nicht unerheblicher Weise. Erst ihre Sexualität ermöglicht die gesamte Problemstellung dieser Filmadaptation sowie die zahlreichen Konflikte, mit denen sich die Titelfigur konfrontiert sieht. Von Anfang an gibt der Film klar zu verstehen, dass die Geschlechtlichkeit der Königin von maßgeblicher Bedeutung für die Handlung ist. So erfolgt mit der Geburt Hamlets gleich zu Beginn des Films quasi eine Demonstration der reproduktiven Kräfte Gertrudes.

Des Weiteren wird im Film der Umstand hervorgehoben, dass Gertrude bereits zu Lebzeiten ihres Gatten ein außereheliches Verhältnis zu Claudius unterhielt. Auch Edward P. Vining bezieht in *The Mystery of Hamlet* Gertrudes Verbindung mit Claudius in seine Analyse ein, befasst sich in diesem Zusammenhang aber nicht mit einer möglichen außerehelichen Beziehung. Dennoch verurteilt er Gertrude bzw. ihre Heirat mit Claudius und damit indirekt auch den daraus resultierenden Ehevollzug als sündhaft, was er in Formulierungen wie “live in sin”, “the erring, guilty queen” oder “pollution of his loved one” zum Ausdruck bringt.[62]

Ein außereheliches Verhältnis der Königin mit ihrem Schwager zeichnet sich in *Hamlet: Ein Rachedrama* bereits früh, d.h. nach etwa zehn Minuten Spielzeit, ab und überschneidet sich mit Hamlets erstem Erscheinen. Während König Hamlet mit seiner Tochter ihr bevorstehendes Studium in Wittenberg bespricht und sich dabei ein Stück von der noch vorne im Bild verweilenden Gertrude entfernt, nähert sich Claudius von hinten, greift nach ihrer Hand und küsst sie. Seine zerzausten Locken, dunkle Kleidung und sein düsterer Blick deuten dabei eine ausgeprägte Triebhaftigkeit seiner Person an, die sich im Gegensatz zu König Hamlet mit seinen hellen Gewändern, maßvollen Gesten und seinen ordentlich gekämmten Haaren befindet. Auch wenn sich Gertrude in dieser Szene schamhaft von Claudius abzuwenden versucht, fängt die Kamera mittels einer Naheinstellung ihr erwartungsvolles Lächeln ein, das ein gewisses sexuelles Interesse an ihrem Schwager erahnen lässt.

An dieser Szene ist besonders die psychoanalytische Symbolik auffällig, welche die Personenrelationen und Handlungsmotive der Agierenden offenbart. Dabei werden einige theoretische Ansätze Sigmund Freuds in Filmbilder übertragen, so z.B. die enge emotionale Beziehung König Hamlets zu seiner Tochter, welche sich durch einen liebevollen Umgang sowie einen engen, beinahe intimen Körperkontakt (in Gestalt einer Umarmung) auszeichnet. Diese Interaktionsform lässt sich aus der

[62] Für diese Zitate siehe Vining, 29.

freudschen Perspektive als notwendiges Stadium in der weiblichen Sexualentwicklung erklären.[63] Die Andeutung, dass Vater und Tochter eine tiefe Innigkeit verbindet, erreicht der Film durch die aufeinanderfolgende Darstellung zweier Einstellungen, von denen die eine König Hamlet mit seiner Tochter zeigt, die andere hingegen Claudius im Beisein von Gertrude. Diese Schnittführung suggeriert, dass es sich bei den präsentierten Filmgestalten um zwei Paare handelt, die einander gegenübergestellt werden.[64]

Eine weitere psychoanalytische Deutung lässt sich insofern auf diese Szene anwenden, indem die räumliche Verteilung der vorhandenen Gestalten mit dem psychischen Apparat und seinen Funktionen gleichgesetzt wird. So indiziert Hamlet, die mit ihrem Vater die Stufen zum Schloss hinaufsteigt, mit ihrer Bewegungsrichtung Intellektualität bzw. das Bewusstsein selbst, während Gertrude und Claudius hingegen auf dem Treppenabsatz verweilen. Diese Einstellung deutet an, dass sie sich nicht nur räumlich auf einer niedrigeren Ebene bewegen, sondern sich auch in ihrem Handeln von ihren (niederen) Trieben leiten lassen.

Diese Symbolik wird im weiteren Filmverlauf beibehalten. So findet kurze Zeit später eine weitere intime Begegnung Gertrudes mit Claudius statt, bei der Claudius den Mord an seinem Bruder ankündigt. Mit einer halbnahen Kameraeinstellung wird festgehalten, wie Gertrude die Stufen zu einem kellerartigen Gewölbe hinabsteigt, in dem ihr Geliebter bereits auf sie wartet. Nach ihrer Ankunft empfängt er sie mit einer Umarmung und einem innigen Kuss, so dass spätestens mit dieser Szene kein Zweifel mehr daran besteht, dass Gertrude und Claudius eine Liebesbeziehung eingegangen sind. Der dunkle, kahle Ort kann in diesem Zusammenhang durchaus als versinnbildlichtes ›Es‹bzw. das unbewusste Triebleben *per se* verstanden werden, das beide Figuren mit ihrem Verhältnis ausleben. In diese Szene ist der Zwischentitel »Du gehörst mir!« eingefügt, der einerseits Claudius sexuelle Begierde zum Ausdruck bringt, andererseits aber auch traditionelle Geschlechtsverhältnisse wiedergibt, indem eine zwischenmenschliche Beziehung stets mit Besitz- und Machtverhältnissen einhergeht, wobei es stets die Frau ist, die zum Objekt gemacht wird.

Traditionelle Geschlechtervorstellungen, die Frauen mit Sexualität und Triebhaftigkeit in Verbindung bringen, finden sich somit in der filmischen Darstellung Ger-

---

[63] Siehe dazu Sigmund Freud, »Über die weibliche Sexualität (1931)«, *Schriften über Liebe und Sexualität* (Frankfurt: Fischer, 1994) 191: »In der Phase des normalen Ödipuskomplexes finden wir das Kind an den gegengeschlechtlichen Elternteil zärtlich gebunden, während im Verhältnis zum gleichgeschlechtlichen die Feindseligkeit vorwiegt.« Bereits vor einer psychoanalytischen Erklärung dieses Verhaltens durch Sigmund Freud war da Phänomen der engen emotionalen Bindung eines Elternteils zu seinem andersgeschlechtlichen Nachwuchs bereits durchaus bekannt. Siehe dazu auch Vining, 55.

[64] Auf die libidinöse Beziehung Hamlets zu ihrem Vater selbst nach dessen Tod verweist Köbner in Klein/Daphinoff, 132: “She embraces the massive coffin which contains the corpse of her dead father, presses her body against the outer casing, her head on the dead material. This is the only time in the film when she can give free rein to her otherwise consistently repressed, tender and erotic feelings – normally she is forbidden to get into close touch with another person’s body. Her father’s shrine becomes a surrogate object. Suppressed love, which never reaches its goal.”

trudes durchaus wieder. Ein weiteres anschauliches Beispiel hierfür ist die Szene, welche die Hochzeitsfeier von Claudius und Gertrude darstellt und auf die in Shakespeares *Hamlet* nur in einem Gespräch zwischen Hamlet und Horatio mit den Worten "The funeral bak'd meats/Did coldly furnish forth the marriage tables" (I. ii. 180 f) eingegangen wird.[65] In der Tat ist in Nahaufnahme zu sehen, wie Claudius mit bloßen Händen ein Fleischstück verzehrt und den verbleibenden Knochen zu Boden wirft. Auch Gertrude feiert ausgelassen, trinkt und tauscht mit ihrem neuen Gatten in aller Öffentlichkeit Küsse aus. Im Film übernimmt das Fest in erster Linie die Funktion, die Dekadenz und Triebhaftigkeit des neuen Königspaares zu veranschaulichen. Brode weist darauf hin, dass mittels Montage eine Analogie zwischen dem Königspaar und zwei Hunden als Sinnbild des Animalischen hergestellt wird:

> Hamlet, returning from Wittenberg, discovers Gertrude and Claudius (in long shot) feasting; the camera tilts down to a closer shot of two snarling dogs at the royals' feet, gnawing on bones, establishing a connection between two sets of beasts.[66]

Neben der stark ausgeprägten Triebhaftigkeit ist eine weitere Eigenschaft, die Gertrude als *femme fatale* ausweist, die Durchtriebenheit und Berechnung, die sie an den Tag legt, um bestimmte Ziele zu erreichen. So schmiedet sie zunächst das Komplott, Hamlets biologisches Geschlecht zu verschleiern, um ihrer Tochter den Thron zu sichern bzw. die Erblinie ihres Gatten aufrechtzuerhalten. Dass Gertrude mit diesem Plan auch eigene Interessen verfolgt, wird durch ihr erleichtertes Lächeln angedeutet, als ihre Zofe den Vorschlag unterbreitet, die neugeborene Tochter als Sohn auszugeben. Die Nachricht vom angeblichen Tod ihres Ehemannes scheint sie in dieser Situation nicht weiter zu beschäftigen – zumindest reagiert sie nicht darauf.

Dass sie mit dieser Maßnahme, die im weiteren Handlungsverlauf Hamlet in eine schwere Identitätskrise stürzt, eigene Interessen verfolgt, ist ein Vorwurf, der ihr im Laufe des Filmgeschehens mittels eines Zwischentitels von Hamlet selbst gemacht wird. In einer Variation der *closet scene* wirft Gertrude ihrer Tochter vor, mit ihren Annäherungsversuchen an Ophelia ihre vorgeblich männliche Geschlechtsidentität und somit den gesamten Plan, zu gegebener Zeit den Thron zu besteigen, zu gefährden.[67] Hamlet jedoch bezweifelt und hinterfragt die Uneigennützigkeit von Gertrudes Entschluss, ihre Tochter als Sohn auszugeben, wie die folgenden Zwischentitel illustrieren:

---

[65] Eine schriftliche Entsprechung findet diese Replik in den Zwischentiteln »Der Leichenschmaus verwandelt sich zum Festmahl« und »›Prinz, Ihr kommt just zur rechten Zeit. Dort oben ist ein Leichenschmaus und Hochzeitsfest zugleich!‹«

[66] Brode, 118 f.

[67] In dieser Filmszene ist ein bestimmtes Requisit Hamlets hervorzuheben: So trägt sie bei ihrer Auseinandersetzung mit Gertrude einen Dolch, der nicht etwa seitlich, sondern genau zwischen ihren Beinen baumelt und daher die Funktion eines Phallussymbols übernimmt. Hamlet erscheint in der *closet scene* folglich als Repräsentantin des Patriarchats, welche die Aufgaben eines männlichen Thronfolgers verinnerlicht hat und sich dementsprechend verhält.

GERTRUDE Mutwillig bringst Du Dein Geheimnis in Gefahr. Was soll das irre Spiel?
Ich wollte die Krone Deines Vaters für Dich retten.
HAMLET O nein! Du selber wolltest auf den Thron.

Unter dem Gesichtspunkt ihres Ehrgeizes erscheint Gertrude in *Hamlet: Ein Rachedrama* Brodes Auffassung zufolge eher als eine der Lady Macbeth nicht unähnliche Frauengestalt, die von Grund auf unmoralisch ist und keineswegs willensschwach.[68] Doch eben dies wurde in literaturwissenschaftlichen Analysen wie der A.C. Bradleys behauptet, der Gertrude in *Shakespearean Tragedy* mit einem trägen und geistlosen Tier vergleicht.[69]

In Bezug auf ihre Gewaltbereitschaft und Gnadenlosigkeit entsprechen sowohl Lady Macbeth in Shakespeares Drama als auch Gertrude in *Hamlet: Ein Rachedrama* archetypischen Vorstellungen einer Urmutter als Schöpferin und Zerstörerin allen Lebens.[70] Diese wurde von frühzeitlichen Kulturen verehrt und hielt sich über die Jahrhunderte hinweg in modifizierter Form auch im Christentum, um sich dort letztendlich in Gestalt der *femme fatale* zu manifestieren, die Männern Tod und Verderben bringt. Dieses Motiv greift die Filmadaptation auf, indem sie Gertrude als Komplizin am Königsmord darstellt. So wird durch den Zwischentitel »Die Königin willigt in einen teuflischen Plan ein« sowie entsprechende Szenen, die ihre Mitwisserschaft illustrieren, gezeigt wie sie an den Vorbereitungen zur Tat beteiligt ist, auch wenn es Claudius ist, der den Mord letztendlich ausführt.

Neben archaischen fließen auch christliche Vorstellungen von Weiblichkeit in die filmische Darstellung Gertrudes ein. Anspielungen auf die Rolle der Verführerin bzw. »bösen Eva« erhält Gertrude in *Hamlet: Ein Rachedrama* dadurch, dass König Hamlet nicht wie in Shakespeares Drama Gift ins Ohr gegossen oder er wie in der *Historia Danica* erschlagen wird, sondern eine Schlange den im Garten Schlafenden beißt, die Claudius zuvor aus der schlosseigenen Schlangengrube entwendet hat.[71] Diese Todesart stellt eine Parallele zum alttestamentarischen Sündenfall her:

[68] *Cf. ibid.,* 118: "Years later, Gertrude (resembling wicked Lady Macbeth more than Denmark's morally ambiguous queen) and Claudius conspire to kill old Hamlet."

[69] Siehe dazu Bradley, 167: "The Queen was not a bad-hearted woman, not at all the woman to think little of murder. But she had a soft animal nature, and was very dull and very shallow. She loved to be happy, like a sheep in the sun; and to do her justice, it pleased her to see others happy, like more sheep in the sun." Auch andere Literaturwissenschaftler Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts betrachteten Gertrude von einem ähnlichen Standpunkt aus. *Cf.* John Holloway, "*Hamlet*", *Shakespeare: Hamlet,* Hrsg. John Jump, Casebook Series (London: Macmillan, 1968) 171: "As for the Queen, her death also comes, as retributively it should, in the intoxication and delight of the wine she has taken at the hand of Claudius."

[70] Einen Verweis auf diese archetypische Frauenfigur findet sich in Keesey, 138: "Throughout history, women and men have been drawn to the femme fatale – as a figure of worship in the form of the Dark Goddess; as something dreaded and feared in the image of the witch; as the folkloric vampire whose bite brings both pleasure and pain; and as the sensual and seductive predatory lover."

[71] Siehe Vining, 21: "In the earlier histories of Hamlet the father of the prince was openly put to death by his brother. It is only in the later drama [...] that the murder becomes a secret crime, undiscoverable except by the aid of the unqiet spirit of the victim. The change was bold, and lies at the foundation of the drama."

Durch die Schlange verfällt Dänemark ins Chaos, dem erst mit Hamlets Tod und der damit einhergehenden Wiederherstellung der patriarchalischen Geschlechterordnung durch Fortinbras ein Ende bereitet wird.

3.2.4. Ophelia

In *Hamlet: Ein Rachedrama* stellt Ophelia eine eindeutige Kontrastfigur zu Gertrude dar, indem sie in Opposition zur *femme fatale* erneut das Stereotyp der keuschen und schweigsamen, sich dem Mann willig unterordnenden Frau erfüllt. Sie verkörpert also aus patriarchalischer Sicht ein positives Frauenbild, da sie das Gesellschaftssystem nicht in Frage stellt, sondern den Anweisungen ihrer sozial höhergestellten und allesamt männlichen Bezugspersonen stets gehorsam Folge leistet. Im Gegensatz zu Gertrude, die ihre eigenen Interessen um jeden Preis durchsetzen möchte, lässt Ophelia kaum eigene Interessen oder Bedürfnisse erkennen, sondern reagiert jeweils nur passiv auf die Einflüsse, die von außen auf sie einwirken.

Ähnlich wie in der Charakterisierung Gertrudes zuvor übernimmt *Hamlet: Ein Rachedrama* auch bei der Darstellung Ophelias deutliche Anleihen aus Vinings Essay, indem sie in erster Linie als bedauernswertes Opfer der Launen Hamlets gezeichnet wird. Vining sieht in Ophelia in erster Linie ein liebenswertes Mädchen, wodurch ihr quasi ein kindähnlicher Status zukommt.[72] Diese Haltung spiegelt auf fundamentale Weise patriarchalisches Denken wider, das weibliches Handeln entweder pauschal verurteilt oder bestenfalls nicht Ernst nimmt, es jedoch nicht in seiner Vielschichtigkeit zu betrachten versucht – dies ist allein dem Mann vorbehalten.

Ophelias gesellschaftliche Unterordnung findet in *Hamlet: Ein Rachedrama* eine filmische Entsprechung nicht zuletzt dadurch, dass ihr Charakter für die Handlung von verhältnismäßig geringer Bedeutung ist. Erscheint sie in Shakespeares *Hamlet* im Zuge einer Etablierung der für das Stück relevanten Figuren schon in der Mitte des ersten Aktes, so wird ihr Auftreten in dieser Verfilmung erheblich verzögert, wodurch sie eher als eine Nebenfigur erscheint denn als eine zum unmittelbaren Kreis der Hauptakteure gehörende Gestalt. Hinzu kommt, dass einige Szenen, die im Shakespeare-Drama vorhanden sind und in denen Ophelia im Vordergrund steht, im Film vollständig weggelassen werden. So fehlt beispielsweise ein filmisches Pendant zu Akt I, Szene iii oder Akt IV, Szene v, wodurch ihre Gestalt erheblich an Leinwandpräsenz einbüßt. Erst nach etwa 42 Minuten Laufzeit – also etwa nach einem Drittel der gesamten Filmlänge – wird sie erstmals in einem Gespräch zwischen Claudius und Polonius erwähnt, der seine Tochter als Lockmittel einzusetzen bereit ist, um Hamlet vom Tod ihres Vaters abzulenken. In Kontrast zum Shakespeare-Stück beab-

[72] Dies äußert sich bei Vining beispielsweise in folgender Formulierung: “Did ever a noble youth so abuse and insult a lovely gentle girl?” *Ibid.,* 57.

sichtigt er also nicht, seine Tochter von Hamlet fernzuhalten, sondern im Gegenteil eine intime Beziehung zwischen den beiden jungen Leuten anzubahnen.

Anders als in der Dramenvorlage, in der durch die Unterredung Ophelias mit Laertes bzw. Polonius in Akt I, Szene iii angedeutet wird, dass sie und Hamlet bereits eine persönliche Beziehung aufgebaut haben, weist in *Hamlet: Ein Rachedrama* nichts auf ein bestehendes Verhältnis bzw. eine Freundschaft zwischen den beiden hin. Bei dem kurz darauf stattfindenden Treffen stellt Polonius Hamlet seine Tochter mit den Worten »Mein werter Herr! Erinnern Sie sich an meine Tochter, die Schwester von Laertes?« so vor, als handle es sich um ihre erste bewusste Begegnung. Zunächst jedoch schüttelt Gertrude auf Polonius' Äußerung hin den Kopf, um anzuzeigen, dass ihrer Ansicht nach eine Verkupplung von Hamlet und Ophelia nicht den gewünschten Erfolg mit sich bringen dürfte und nicht in ihrem Sinne ist. Ihre Reaktion lässt sich auf zweierlei Weise deuten: Einerseits muss sie befürchten, dass durch einen engen – womöglich intimen – Kontakt der beiden jungen Frauen Hamlets biologisches Geschlecht nicht länger verborgen bleibt. Andererseits denkt Gertrude aber auch innerhalb eines konventionellen, heterosexuellen Rahmens, so dass sie eine homosexuelle Beziehung von vornherein als undenkbar ausschließt. Diese Reaktion kann als Ausdruck eines konservativen Denkens aufgefasst werden, das von Heterosexualität als Norm ausgeht und Homosexualität als Option nicht in Betracht zieht.[73]

Ophelias erstes Auftreten erfolgt in einer Halbnahen, welche die junge Frau im Profil zeigt, wobei sie rollenkonform eine traditionell mit dem weiblichen Geschlecht assoziierte Handlung ausführt: Sie widmet sich am Fenster sitzend ihrer Stickarbeit. Mit dieser als traditionell mit dem weiblichen Geschlecht verbundenen Tätigkeit wird bereits ein wesentlicher Unterschied herausgearbeitet, der Ophelia von den anderen Frauenfiguren, d.h. also Gertrude und Hamlet, absetzt. So bemüht sie sich, die gesellschaftlichen Anforderungen einer sozial angesehenen Frau in angemessener Weise zu erfüllen – im Gegensatz zu Gertrude, die sich als *femme fatale* über moralische Schranken hinwegsetzt sowie zu Hamlet, die in der Interaktion mit anderen Figuren überhaupt keine weiblichen Rollen übernehmen kann ohne Gefahr zu laufen, ihre Geschlechtsidentität zu offenbaren und dadurch ihren Thronanspruch zu verlieren. Ophelias Konservatismus spiegelt sich auch in der verwendeten Ka-

[73] Butler untersucht die Problematik der Heterosexualität als Norm sowie den oppositionalen Charakter von Geschlechterbeziehungen in der patriarchalischen Gesellschaft näher und bemerkt dazu unter anderem: "The binary regulation of sexuality suppresses the subversive multiplicity of a sexuality that disrupts heterosexual, reproductive, and medicojuridicial hegemonies." Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990) 19. Die wichtigsten Thesen Butlers finden sich stichpunktartig zusammengefasst bei Inge Stephan, »Gender, Geschlecht und Theorie«, *Gender Studien: Eine Einführung,* Hrsg. Christina von Braun und Inge Stephan (Stuttgart: Metzler, 2000) 64. *Cf.* auch Osinski, 110 ff. Auf einer weniger abstrakten Ebene wird Heterosexualität in einer gesellschaftlichen Ordnung aber nicht zuletzt deshalb als obligatorisch angesehen, weil ohne sie die Reproduktion von Nachwuchs nicht möglich und damit der Fortbestand des Systems bedroht ist. *Cf.* Butler, 19: "For Wittig, the binary restriction on sex serves the reproductive aims of a system of compulsory heterosexuality [...]." Wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, behält sich der Film eine eindeutige Absage an Homosexualität bzw. eine vollkommene Ausblendung dieser sexuellen Orientierung jedoch vor.

meraperspektive wider: In ihrem ersten Auftritt erscheint sie als zu betrachtender Gegenstand: Sie ist zentral in einem Fenster platziert, der auf den Zuschauer wie ein Bilderrahmen wirkt.

Ophelia unterscheidet sich aber nicht nur hinsichtlich ihres Verhaltens von den anderen Frauengestalten. Auch ihr äußeres Erscheinungsbild setzt sich von dem der anderen weiblichen Figuren deutlich ab. Im Gegensatz zu Hamlet und Gertrude, die beide eher dunkle Kleidung sowie halblange dunkle Haare tragen, trägt Ophelia helle Kleider und lange blonde Haare, die zu zwei Zöpfen geflochten sind. In dieser Hinsicht gleicht *Hamlet: Ein Rachedrama* einerseits der Bühneninszenierung Sarah Bernhardts, in der die Figur der Ophelia eine identische Haarfarbe und Frisur aufwies.[74] Wie in den anderen Filmadaptationen zuvor, so tragen auch hier die geflochtenen Zöpfe dazu bei Ophelia ein kindliches, beinahe puppenhaftes Aussehen zu verleihen, das ihre soziale Rolle als junge, unerfahrene Hofdame hervorhebt.

Den Gesamteindruck Ophelias summiert Köbner mit den Worten "Ophelia appears as a clumsy and stupid maiden with thick blonde pigtails."[75] Diese Bewertung erscheint auf den ersten Blick extrem verkürzend und reduktiv, doch wird sie der Darstellung der Figur im Film insofern gerecht, als Ophelia tatsächlich als äußerst naive, beinahe willenlos wirkende junge Frau dargestellt wird. So lässt sie sich von allen anderen Gestalten, mit denen sie interagiert – d.h. in erster Linie Polonius, Hamlet und Horatio – nach Belieben für deren Interessen oder Bedürfnisse einspannen. Dabei wird sie nicht nur in geistiger, sondern auch in körperlicher Hinsicht manipuliert, indem sie immer wieder am Arm geführt sowie in eine bestimmte Bewegungsrichtung gelenkt wird. Ebenfalls zu diesem Eindruck trägt der Umstand bei, dass im gesamten Film kein einziger Zwischentitel eine Replik Ophelias wiedergibt, so dass es erscheint, als seien ihre Gedanken und Ansichten für das Verständnis der Filmhandlung völlig unerheblich bzw. als habe sie weder Gedanken noch eine Stimme im übertragenen Sinn.

Die im obigen Zitat zum Ausdruck gebrachte Unbeholfenheit Ophelias bezieht sich in erster Linie auf ihr Verhalten, das sie während ihrer Begegnungen mit Hamlet zeigt. So gibt sie sich sehr zurückhaltend und gemäß ihrer Erziehung gefügig. Köbners Eindruck, sie erscheine dumm, erweist sich in diesem Zusammenhang als problematisch, da Ophelia – bedingt durch die geschlechtsspezifische Erziehung zur gehorsamen Frau – im Laufe der gesamten Handlung kaum eine Möglichkeit zum eigenständigen Handeln besitzt. Der Film deutet jedoch zu keinem Zeitpunkt an, dass mangelnde Intelligenz für ihre Naivität verantwortlich ist. Stattdessen zeigt sich aber, dass Ophelias zaghafte Versuche ihren Intellekt zu bilden oder eigene Wege zu gehen von ihrer Umwelt strikt unterbunden werden. So reißt Polonius in einer Szene seiner Tochter ein Buch aus den Händen, als Hamlet sich ihr nähert, während es

[74] Zum äußeren Erscheinungbild Ophelias in jener *Hamlet*-Inszenierung siehe Taranow, 103.

[75] Köbner in Klein/Daphinoff, 130.

Hamlet aufgrund »seines« Geschlechts durchaus gestattet ist, mit einem Buch in der Hand umherzulaufen. Eben dies geschieht bei ihrer ersten Begegnung, als Hamlet in eine Lektüre vertieft die Stufen zum Schloss hinaufsteigt, um den mit seiner Tochter bereits wartenden Polonius vorzufinden.

Im Gegensatz zu den anderen Stummfilmadaptationen kommen in *Hamlet: Ein Rachedrama* kaum Szenen vor, die nicht in einer der vorhandenen Textquellen explizit nachweisbar sind, und die lediglich die Funktion erfüllen, Ophelia bzw. ihren Geisteszustand in den Mittelpunkt zu rücken. Mehr noch, der Film verzichtet sogar vollständig auf eine Darstellung Ophelias, nachdem sie dem Wahnsinn verfallen ist. Somit wird die Handlung des *Hamlet* um eine Komponente reduziert, welche – zumindest im Shakespeare-Stück – eine Parallele zum gespielten Wahnsinn der Titelfigur darstellt. Ophelia tritt vielmehr nur dann in Erscheinung, wenn es für den Fortgang der Handlung unerlässlich ist. Dabei ist sie meist in Verbindung mit Hamlet zu sehen, wodurch eine weitere Funktion ihrer Gestalt augenscheinlich wird: Zusätzlich zu ihrer Funktion als Gegenpol zu Gertrude fungiert sie auch als eine Kontrastfigur zur androgynen wirkenden Hamlet, die auf diese Weise vom Zuschauer direkt der eindeutig femininen Ophelia gegenübergestellt werden kann.

Die Unterschiede in Aussehen und Verhalten könnten in der Tat kaum größer sein. Analog zu den Rollenerwartungen, die an Hamlet als Mann gerichtet werden, verhält sie sich bei allen Interaktionen mit Ophelia als dominanter, aktiver Part, Ophelia hingegen ist stets in der Rolle des passiven Opfers männlicher Übergriffe zu sehen, so z.B. als Hamlet mit ihr eng umschlungen im Schlossgarten verweilt oder in der extrem gekürzten *nunnery scene*, in der sie völlig unerwartet mit Hamlets Vorwürfen konfrontiert wird.[76] Umso mehr erscheint es als eine Abwertung ihrer Figur, dass Ophelia in dieser Adaptation nicht die Möglichkeit gegeben ist, in der ihr traditionell im Shakespeare-Stück zukommenden Szene mit ihren Liedern – die in einem Stummfilm freilich kaum reproduziert, aber doch zumindest angedeutet werden können – und vor allem mit den an das Königspaar sowie Laertes gerichteten Repliken ihren Gefühlen und unterdrückten Bedürfnissen Ausdruck zu verleihen.

Vielmehr werden alle Szenen des Shakespeare-Dramas, die ihren Wahnsinn thematisieren und darstellen, in *Hamlet: Ein Rachedrama* vollständig ausgespart, nicht zuletzt wohl auch weil ausschließlich Hamlet im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht – und somit Asta Nielsen der einzige weibliche Star des Films ist und bleibt.[77]

---

[76] Angesichts der verborgenen Geschlechtsidentität Hamlets erscheint der in dieser Filmszene erfolgende Zwischentitel »Wir sind nur verlogene Schurken. Am besten, Du verschwindest ins Kloster!« in einem vollkommen anderen Bedeutungszusammenhang als im Dramentext, in dem die Worte "We are arrant knaves all, believe / none of us. Got thy ways to a nunnery" (III. i. 129 f) vorkommen. Der Vorwurf der Verlogenheit scheint sich hier in erster Linie auf Hamlets Rollenspiel zu beziehen.

[77] Zur starken Konzentration auf Nielsen bemerkt Köbner in Klein/Daphinoff, 130: "Alongside Nielsen no actress gets beyond a roughly sketched, cursory and unattractive outline of her role. [...] Hamlet is assigned the position of centrality and the role of cynosure to an extent that can only be explained by Nielsen's extraordinary prestige with audiences and critics."

Dabei lässt der Film den Zuschauer sogar darüber im Unklaren, ob Ophelia tatsächlich dem Wahnsinn verfällt. So ist nach Polonius' Tod zu sehen, wie sie die Leiche ihres Vaters erblickt, weinend zusammenbricht und auf Horatios Bemühungen, ihr Trost zu spenden, mit einer abwehrenden Geste reagiert. Horatio ist es auch, der nur wenig später Ophelias leblosen Körper am Flussufer entdeckt; allerdings wird im Film selbst weder ihr Wahnsinn noch ihr Ableben explizit dargestellt. Im Gegensatz zu den bereits besprochenen *Hamlet*-Stummfilmen suggeriert diese Adaptation zwar durch den Zwischentitel »Für eine Selbstmörderin hat die Kirche keine Gebete!«, dass es sich bei ihrem Tod um einen Selbstmord handelt, doch gibt es bis auf diese Replik des Priesters, die in ähnlicher Form auch im Shakespeare-Drama vorkommt, keine weiteren Hinweise auf einen Freitod.[78] Dennoch erhält Ophelia alleine durch diese Andeutung schlussendlich eine gewisse charakterliche Tiefe, da sie mit ihrer scheinbaren Entscheidung, sich das Leben zu nehmen, sich mit einem Mal dem Verständnis des Publikums entzieht, während sie den gesamten Film hindurch stets berechenbar gehandelt hat.

Im Rahmen dieses Filmes fungiert Ophelia in erster Linie als Objekt, das von Männergestalten wie Polonius, Horatio, aber auch von Hamlet – die in diesem Zusammenhang gleichfalls als Mann zu werten ist, da sie in der Interaktion mit anderen Figuren durchaus die Rolle eines Mannes übernimmt – zur eigenen Bedürfnisbefriedigung missbraucht wird. Sowohl Polonius als auch Hamlet betrachten Ophelia als Mittel, das einem konkreten Zweck dient: Einmal durch Polonius, um Hamlet vom Tod des Vaters abzulenken, bzw. eine intime Beziehung des vermeintlich männlichen Thronfolgers mit der eigenen Tochter anzubahnen; und einmal durch Hamlet, um die Freundschaft Horatios ausschließlich an sich selbst zu binden. Alles in Allem wird Ophelia in *Hamlet: Ein Rachedrama* als das wehrlose Opfer eines auf Sexismus beruhenden Gesellschaftssystems gezeichnet, dem bis auf Selbstmord keine andere Möglichkeit gegeben ist, sich einem aufgezwungenen Leben zu widersetzen. Lediglich in dieser Andeutung ist eine Spur von Widerstand zu erkennen, wenn dies auch zugleich die Aufgabe der eigenen Existenz bedeutet.

3.2.5. Hamlet

In *Hamlet: Ein Rachedrama* entsprechen sowohl Ophelia als auch Gertrude traditionellen Geschlechterstereotypen, indem sie einerseits als Heilige und andererseits als Hure erscheinen. Hamlet als dritte für den Film relevante Frauenfigur schafft keine neue Frauenkategorie, sondern vereinigt lediglich diese beiden Weiblichkeits-

[78] Im Dramentext deuten folgende Worte des Priesters darauf hin, dass es sich um einen Selbstmord Ophelias handelt: "Her obsequies have been as far enlarg'd/As we have warranty. Her death was doubtful;/And but that great command o'ersways the order,/She should in ground unsanctified been lodg'd/Till the last trumpet: for charitable prayers/Shards, flints, and pebbles should be thrown on her." V. i. 219-224.

konzepte in ihrer Person. So wird sie einerseits als hilfloses Opfer äußerer Umstände gezeichnet, die letztendlich zu ihrem Tod führen. Sie erfüllt aber auch deshalb die Rolle einer Jungfrau, weil sie – zumindest aller Wahrscheinlichkeit nach – schlichtweg eine solche ist. Es ist anzunehmen, dass Hamlet weder als Mann noch als Frau jemals ihre Sexualität ausgelebt hat, da ihr Rollenspiel ansonsten entdeckt worden wäre.

Sie besitzt aber auch Eigenschaften einer *femme fatale*, indem sie beispielsweise – ebenso wie Gertrude – Intrigen schmiedet, um eigennützige Ziele zu erreichen. So verwirklicht sie letzten Endes auch ihr Vorhaben, den Racheauftrag zu erfüllen, bei dessen Ausführung zunächst Polonius den Tod findet und gegen Ende dann auch Claudius. Laertes dagegen bleibt im Film verschont und überlebt anders als im Shakespeare-Drama das abschließende Fechtduell. Hamlet treibt allerdings nicht nur Männer in den Untergang, sie trägt aufgrund ihres für Ophelia nicht nachvollziehbaren, wechselhaften Verhaltens sowie der Ermordung Polonius' auch Anteil am Tod der jungen Frau. Als weitere, beispielsweise von Freud herkömmlich für typisch weiblich befundene Eigenschaft weist Hamlet ebenfalls in starkem Maße Eifersucht auf, die eine wesentliche Handlungsmotivation für sie darstellt.[79]

Trotz dieser sehr konventionellen Zeichnung Hamlets als in mancherlei Hinsicht traditionelle Rollenerwartungen erfüllende Frau kommt sie aufgrund ihrer speziellen Lebensumstände den gängigen Vorstellungen von Weiblichkeit nicht vollständig nach und stellt somit eine Projektionsfläche für alternative *Gender*-Konzepte dar.[80] Asta Nielsen demonstriert die Willkürlichkeit und den Konstruktcharakter von Geschlechterrollenzuschreibungen in ihrer Darstellung des Hamlet auf anschauliche Weise: Trotz ihres biologischen Geschlechts ist die Dänenprinzessin in der Lage männliche Handlungsweisen sowie ein entsprechendes äußeres Erscheinungsbild so zu adaptieren, dass ihr soziales Umfeld – zumindest im Rahmen der filmischen Darstellung – sie als Mann anerkennt.[81]

---

[79] Für eine psychoanalytische Erklärung der Eifersucht siehe Sigmund Freud, »Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds (1925)«, *Schriften über Liebe und Sexualität* (Frankfurt: Fischer, 1994) 176: »Auch wenn der Penisneid auf sein eigentliches Objekt verzichtet hat, hört er nicht auf zu existieren, er lebt in der Charaktereigenschaft der *Eifersucht* mit leichter Verschiebung fort. Gewiß ist die Eifersucht nicht allein einem Geschlecht eigen und begründet sich auf einer breiteren Basis, aber ich meine, daß sie doch im Seelenleben des Weibes eine weitaus größere Rolle spielt, weil sie aus der Quelle des abgelenkten Penisneides eine ungeheure Verstärkung bezieht.«

[80] Köbner gibt zu bedenken, dass Hamlets Problem der unfreiwillig eingenommenen männlichen Geschlechtsidentität nur auf den ersten Blick ein politisches sei und sich bei näherer Betrachtung als persönliches herausstelle. *Cf.* Köbner in Klein/Daphinoff, 126: "Only at first glance is Hamlet's dilemma in Nielsen's film a political one." Gegen diese Auffassung ist jedoch einzuwenden, dass Hamlets Geschlechtlichkeit in einen größeren Kontext eingebunden tatsächlich politischer Natur ist, da jede Fragestellung die Geschlechterrollen betreffend nicht isoliert von der gesellschaftlichen Struktur behandelt werden kann, innerhalb der diese wirksam sind und die nur mittels eines wie auch immer gearteten politischen Machtapparates erfahrbar ist, der ihre Prinzipien repräsentiert und durchsetzt.

[81] Siehe dazu »Hamlet«, Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall, *Kinematograph,* 13. Feb. 1921: »Asta Nielsen war die einzige, die den Dänenprinzen spielen konnte und sie spielt ihn hervorragend, eine Sarah Bernhardt des Films (der sie in Kostüm und Geste ähnelte), spielt ihn so jünglingshaft, dass man darüber vergaß, dass er eigentlich ein Mädchen sein soll.«

Hamlet formt ihr Auftreten also bewusst und ergreift gezielte Maßnahmen, um den Effekt von Männlichkeit hervorzurufen: Äußerlich passt sie sich den anderen männlichen Figuren an, indem sie wie ihr Vater, Horatio, Laertes oder Fortinbras eine halblange Männerfrisur trägt und beinahe den gesamten Film über mit anliegenden Beinkleidern und einer schlichten dunklen Tunika angetan ist. Dieses Übergewand ist bei ihr allerdings meist mit einem hochschließenden Kragen versehen, um den nur schwach ausgeprägten Adamsapfel zu verbergen, der sie aufgrund ihrer weiblichen Physiologie zwangsläufig verraten würde.[82]

Wie Sarah Bernhardt hat Asta Nielsen zudem eine sehr schlanke, beinahe knabenhafte Figur, an der sich sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale nur leicht abzeichnen, nicht aber prägnant ins Auge fallen. Von einem solchen knabenhaften Auftreten geht auch Vining aus, der in seinem Essay auf die visuellen Merkmale Hamlets eingeht und sich in diesem Zusammenhang eine kleine und stämmige Person vorstellt.[83] *Hamlet: Ein Rachedrama* trägt Vinings Auffassung weitgehend Rechnung, lediglich die angenommenen Fülligkeit der Titelfigur wird durch das um 1920 gängige und von ausgeprägter Schlankheit bestimmte Schönheitsideal ersetzt. Trotz ihres androgynen Körpers unterscheidet sich Hamlet optisch dennoch von den anderen Männergestalten, da diese mit Ausnahme von Polonius allesamt von größerer und kräftigerer Statur sind als sie. Akustisch jedoch sind aufgrund des Fehlens einer Tonspur im Stummfilm, welche Stimmen und andere Klangphänomene wiedergeben würde, keine Differenzen zwischen Hamlet und den männlichen Figuren zu verzeichnen. Auf diese Weise erscheint Hamlet nicht allzu feminin und somit unglaubwürdig, wobei auf der Ebene des Rezipienten freilich zu keinem Zeitpunkt wirklicher Zweifel daran aufkommt, dass die Titelfigur zumindest dem biologischen Geschlecht nach eine Frau ist.[84]

Dies ist einerseits auf die erklärenden Zwischentitel zu Beginn des Films zurückzuführen, andererseits aber auch auf den im Vorspann erfolgten Hinweis auf den Umstand, dass die Titelrolle von Asta Nielsen verkörpert wird, die als weltbekannter Filmstar bereits in einer Vielzahl von anderen Filmen aufgetreten und somit dem Publikum als Frau bestens bekannt war. Dass die mehr oder minder offensichtliche Weiblichkeit Hamlets – vor allem im direkten Vergleich zu ihrem ständigen Beglei-

[82] Zu dieser Verhüllungsstrategie Hamlets siehe Köbner in Klein/Daphinoff, 127: "The renunciation demanded of her and her constant self-concealment also expresses themselves in her ascetic black habit, which in some scenes even covers her neck. She already wears it in Wittenberg as a clever covering of her female body. In Elsinore the garment assumes the character of a complete mask signifying mourning while allowing for elegant movement."

[83] Zu Vinings Vorstellung von Hamlets äußerem Erscheinungsbild siehe Vining, 77: "Hamlet's bodily characteristics seem to be as feminine as his mind. He was small and delicate, for he can think of no greater contrast than that between Hercules and himself, and yet was at least moderately plump [...]." Vining spricht unter anderem auch von einer "boyish appearance" Hamlets. Siehe dazu *ibid.,* 82.

[84] Siehe dazu Köbner in Klein/Daphinoff, 129: "In order to cover up the most improbable – Hamlet is not recognised by those around her as a woman – the film suppresses all other action that might be regarded as improbable, it subjects all elements of the Shakespearean drama to a 'rationalist' examination."

ter Horatio – auf Handlungsebene von keiner uneingeweihten Person zur Kenntnis genommen oder auch nur erahnt wird, lässt sich damit begründen, dass in diesem Punkt eine der Hosenrolle nicht unähnliche dramatische bzw. filmische Konvention wirksam wird.

Doch nicht nur visuelle Merkmale von Männlichkeit können erworben oder nachgeahmt werden, sondern auch geschlechtsspezifische Verhaltensweisen. Diese spielen bei der männlichen Selbstdarstellung eine wesentliche Rolle. »Mannsein« besteht in diesem Zusammenhang darin, bestimmte Aufgaben zu bewältigen oder in gewissen Situationen auf besondere, »männliche« Art zu reagieren – ob die ausführende Person dabei tatsächlich dem entsprechenden Geschlecht angehört, spielt letztendlich keine Rolle. Im Handlungsverlauf zeigt Hamlet viele Verhaltensweisen, die gemeinhin dem männlichen Geschlecht zugeordnet werden. So tritt sie selbstbewusst auf, als sie wegen Laertes' Wutausbruch dazu gezwungen ist, ihre Studien zu unterbrechen und sich deswegen bei ihm beschwert. Des Weiteren scheint sie nach außen hin sexuell aktiv und zeigt – wenn auch nur vordergründig – ein entsprechendes Interesse an Ophelia, die sie als Zeichen ihrer Zuneigung im Laufe der Filmhandlung auch mehrfach küsst.

Auch in geistiger Hinsicht zeigt sich Hamlet flexibel und versucht beispielsweise sich durch Eigenstudien größeres Wissen anzueignen. Nachdem sie sich wahnsinnig gestellt hat, lässt der argwöhnische Claudius einen Arzt kommen, der ihren Geisteszustand untersuchen soll. In Anwesenheit Polonius', dem Hamlet in dieser Szene diverse Streiche spielt, führt der Mediziner ihren vermeintlichen Wahnsinn auf übermäßige Intelligenz zurück. In zwei entsprechenden Zwischentiteln ist dabei folgender Kommentar zu lesen: »Was dem einen fehlt, hat der andere zuviel – für soviel Klugheit ist sein Kopf zu klein!« Der Aspekt des Verstellens kann jedoch auch als negative, weibliche Eigenschaft bzw. als Listigkeit gedeutet werden. So zumindest versteht Vining Hamlets Strategie, sich geistig verwirrt zu stellen:

> Woman, with less of strength to accomplish her desires by straightforward action, is compelled to bring them to pass by more of shrewdness and subtlety. Where strength fails, finesse succeeds; and therefore Hamlet plans and plots. His feigned madness, his trial of the mimic play, are stratagems that a woman might attempt, and that are far more in keeping with a feminine than with a masculine nature.[85]

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, dass Vining geradezu fixiert zu sein scheint auf die Vorstellung, jedes menschliche Verhalten als charakteristisch für das entsprechende biologische Geschlecht zu beurteilen. Die Deutung einer Handlung kann jedoch abhängig vom Betrachter bzw. Interpreten stark variieren und gibt letztendlich immer ein subjektives Empfinden, nicht aber ein auf empirischen Tatsachen beruhendes Faktum wieder. Demnach kann Hamlets Taktik, sich als wahnsinnig auszugeben,

[85] Vining, 47 f.

keinesfalls als eindeutiges Beispiel für typisch männliches oder weibliches Verhalten herangezogen werden.

Auf Handlungsebene erweist sich der Aspekt einer aufgezwungenen und nach außen hin verkörperten Geschlechtlichkeit für die Titelfigur als äußerst problematisch, da dieser Zustand Hamlet großen Leidensdruck bereitet. Dieser wird in manchen Szenen besonders deutlich, so z.B. als die Prinzessin nach ihrer ersten Begegnung mit Laertes in Wittenberg vom Fenster aus beobachtet, wie sich ihr Studienkollege mit einigen Freunden, darunter auch Frauen, trifft. Ein Zwischentitel kommentiert dabei Hamlets Nachdenklichkeit ob des Anblicks der unbeschwerten jungen Leute: »Gezwungen, wie ein MANN zu handeln, in stillen Augenblicken eine FRAU ...«. Der Film konzipiert die Figur der Hamlet folglich so, dass sich bei ihr *Sex* und *Gender* decken, zumal der Zwischentitel unmissverständlich eine Sehnsucht Hamlets nach weiblicher Identität zum Ausdruck bringt. Insofern nimmt der Film in Bezug auf eine Evaluierung von Geschlechterrollen eine konservative Position ein, da Hamlet als weibliche Gestalt das Bedürfnis verspürt, als Frau betrachtet und dementsprechend behandelt zu werden. Die Hauptfigur stellt also die Legitimation bestehender Geschlechterrollenzuweisungen nicht in Frage, sondern scheint diese vielmehr zu bestätigen. Zugleich jedoch stellt sie mit ihrem Lebensstil ebenfalls einen alternativen Weiblichkeitsentwurf dar, der die Frau in Optik und Verhalten dem Mann angleicht und Geschlechtergrenzen verschwimmen lässt. Es bleibt also bei der Darstellung Hamlets eine gewisse Mehreindeutigkeit, die nicht nur Raum für eine kritische Reflexion der Figur, sondern auch für eine Neudeutung der Geschlechterverhältnisse im Allgemeinen lässt.

Hamlets Blick auf die Frauen, die von der Straße aus nach Laertes rufen und ihm zuwinken, liest sich in Verbindung mit dem Zwischentitel und ihrem darauf folgenden resignierten Kopfschütteln so, als ob sie die Frauen darum beneidet, dass sie ihre geschlechtsspezifischen Rollen ausleben können, auch wenn dies erhebliche Einbußen in ihrer Handlungsfreiheit mit sich bringt. Was für Hamlet an den Frauen beneidenswert erscheint, ist die Tatsache, dass für sie Weiblichkeit kein Problem darstellt, da sie diese ausleben können und darüber hinaus eine kohärente sexuelle Identität besitzen – selbst wenn Hamlet ebenfalls über eine solche verfügt, bleibt ihr aufgrund ihrer Situation ein Ausleben derselben verwehrt.

Hamlet sieht sich also selbst als Frau und besitzt entsprechende Neigungen und Bedürfnisse. Diese darf sie aber gegenüber ihrer Umwelt nicht offenbaren ohne Gefahr zu laufen die Privilegien zu verlieren, die sie aufgrund ihrer vorgeblichen Männlichkeit genießt. Die gesellschaftlichen Differenzen, die durch das Geschlecht hervorgerufen werden, deuten sich auch in der Kameraeinstellung ab, die im Zusammenhang mit Laertes' Freundinnen verwendet wird: Sie sind von einer leichten erhöhten Perspektive aus in Halbtotale aufgenommen. Hierdurch entsteht beim Zuschauer – nicht zuletzt bedingt durch den *reverse shot*, den Hamlet aus dem Fens-

ter nach unten auf die Straße blickend zeigt – der Eindruck, dass die Prinzessin im wahrsten Sinne des Wortes auf die jungen Frauen hinabblickt. Nur aufgrund ihrer Rolle als junger Adliger steht sie über den Frauen und ist somit in der Rolle des Betrachters, der Frauen objektiviert.[86]

Die innere Zerrissenheit, die durch Hamlets Bedürfnisse und die Unmöglichkeit diese zu befriedigen entsteht, führt bei der jungen Frau zu einem Zustand der Orientierungslosigkeit und Entfremdung von ihrer Umwelt, die vor allem in ihrem mittels Zwischentitel festgehaltenen und an Gertrude gerichteten Ausruf »Ich bin kein Mann und darf nicht Weib sein! Ein Spielzeug bin ich, mein Herz hat man vergessen!« zum Ausdruck kommt. Diese Situation ähnelt den Lebensbedingungen vieler Frauen Anfang der 1920er Jahre: Wie Hamlet sahen sich zu jener Zeit Frauen in der westlichen Kultur mit gewandelten Lebensumständen konfrontiert. In dieser Zeit wurde ihnen aufgrund der insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg stattgefundenen gesellschaftlichen Umwälzungen ein größeres Maß an Handlungsfreiheit zuteil. Diese jedoch erweist sich bei genauerer Betrachtung als problematisch, denn einerseits war Frauen nun mehr denn je die Möglichkeit gegeben ebenso wie der männliche Teil der Bevölkerung einen Beruf zu ergreifen und durch die Bezahlung ihrer Arbeitskraft materielle Autonomie zu erlangen. Andererseits wurde auf gesellschaftlicher Ebene aber trotz aller Veränderungen die Option der Ehe und somit der Unterordnung eigener Interessen unter die des Ehemannes nach wie vor als ultimatives Lebensziel nahegelegt. So sahen sich viele Frauen in den 1920ern in dem Spannungsverhältnis zwischen diesen beiden Lebensentwürfen und den daraus resultierenden Ansprüchen gefangen.

Auch Hamlet befindet sich in einem scheinbar ausweglosen Dilemma: Entweder sie verzichtet zugunsten ihrer körperlichen und seelischen Bedürfnisse auf die Machtposition, die sie aufgrund ihrer Männerrolle einnimmt, oder sie beharrt auf ihrem Status und entsagt dabei vollständig der Auslebung ihrer weiblichen Bedürfnisse. Auf filmsprachlicher Ebene wird die Ausweglosigkeit und innere Zerrissenheit,

[86] Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob Asta Nielsen in diesem Film den *male gaze* subvertiert oder nicht. Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten bzw. in diesem Punkt treffen zwei gegensätzliche Positionen aufeinander: Einerseits wird Hamlet von der überaus bekannten Darstellerin Asta Nielsen verkörpert. Dieser Tatsache waren sich die meisten zeitgenössischen Kinogänger durchaus bewusst, die sie trotz ihres androgynen Äußeren dennoch als weiblich wahrgenommen haben. Insofern wendet der Zuschauer im Hinblick auf die Hauptdarstellerin konventionelle Sehgewohnheiten an, denen zufolge sie als Objekt erscheint. Andererseits enttäuscht Asta Nielsen auch die Seherfahrungen der Zuschauer, indem sie sich bewusst unweiblich gibt und sich männlich verhält bzw. auch kleidet. Zudem ist ihre Darstellung keine dramatische oder filmische Konvention, die dem Publikum – wie beispielsweise die Hosenrolle – als Leitfaden zur Verfügung stehen könnte. Auch verhält sich Hamlet Ophelia gegenüber sexuell aktiv und somit »männlich«, indem sie ihr den Hof macht. Da die Kamera Hamlets Position einnimmt, übernimmt sie auch ihren Blick auf Horatio, der für sie und indirekt auch fürs Publikum zum begehrenswerten Objekt wird. Dies kommt besonders in den Nahaufnahmen seines Gesichts zum Ausdruck, die weit häufiger eingeblendet werden als in den gemeinsamen Szenen mit Ophelia. Zudem wechselt Horatio im Laufe des Film seine Bekleidung wesentlich häufiger als Ophelia (insgesamt vier Mal, sie hingegen nur einmal), wodurch er ebenfalls objektiviert bzw. feminisiert wird. Es findet also gewissermaßen eine Umkehrung herkömmlicher Geschlechterverhältnisse statt, die – wenn auch unbeabsichtigt – ein alternatives Modell zur herkömmlichen zwischenmenschlichen Interaktion suggeriert.

aber auch die Andersartigkeit der Titelfigur im Vergleich zu den anderen Gestalten durch die expressionistischen Licht- und Schatteneffekte einerseits und das kahle Schlossinterieur andererseits versinnbildlicht, die Hamlet als eine von ihrer Umwelt vollkommen isolierte und entfremdete Figur darstellen. Der Einsatz dieser expressionistischen Elemente kann dabei zugleich als Ausdruck des Protests gegen starre Konventionen aufgefasst werden, bzw. auch speziell gegen die geltende Norm, der zufolge Hamlet ein Mann sein muss. Eben in diesem Ansatz wendet sich die Adaptation gegen alle bisherigen Lesarten des *Hamlet*-Stoffs. Der Einsatz expressionistischer Stilmittel erscheint im Rahmen einer filmischen Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen aus zwei Gründen besonders geeignet: zum einen weil der Expressionismus die Auffassung vertritt, die Wirklichkeit werde durch Ideen gestaltet, zum anderen wird analog dazu auch die Schlussfolgerung suggeriert, dass die mentalen Konzepte von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit die bestehenden Geschlechterverhältnisse und Rollenerwartungen erst erzeugen – diese also nicht *a priori* existieren.

Trotz dieser vielschichtigen Implikationen spielt der Aspekt der Entfremdung im Hinblick auf den Einsatz expressionistischer Elemente im Film eine zentrale Rolle. Stiltypische Licht- und Schatteneffekte lassen Hamlet bisweilen sogar als kaum mehr menschliches Wesen erscheinen; so z.B. als sie in der *prayer scene* dem betenden Claudius auflauert, um ihn zu ermorden. In dieser Szene wirkt sie beinahe wie ein blasses, körperloses Phantom, das im Auftrag des Patriarchats Rache für den Mord des rechtmäßigen Königs üben soll. Der Umstand, dass sie nicht dazu fähig ist den Racheakt zu verüben, lässt sich in diesem Zusammenhang dahingehend deuten, dass auch das Patriarchat als solches ein Trugbild ist, das in seiner Berechtigung einer eingehenden Analyse nicht standhält und sich somit als eine Fiktion erweist, die sich de- bzw. umkonstruieren lässt. Hier zeigt sich eine Parallele zur Situation in den 1920er Jahren, als sich in vielen europäischen Ländern Frauen größere Entfaltungsmöglichkeiten erschlossen als je zuvor in der Geschichte der abendländischen Kultur.

In *Hamlet: Ein Rachedrama* zeigt die Titelfigur gewisse Ähnlichkeiten mit einer *flapper*, indem sie zwar einen breiten Handlungsspielraum besitzt, zugleich aber auch Schwierigkeiten hat mit diesen Möglichkeiten umzugehen – besonders wenn es um die gesellschaftliche Verpflichtung geht, den Mord am Vater zu rächen, dessen Stimme aus dem Grab zu ihr spricht und Rache fordert.[87] Vining erklärt sich Hamlets Zögern, den Mord an Claudius durchzuführen dadurch, dass dieser aggressive Akt gegen ihre weibliche Natur verstieße, die sich seiner Auffassung nach durch eine

[87] *Cf.* Thompson in Boose/Burt (1997), 222: "[...] her [Nielsen's] Hamlet relates to the self-conscious sophisticated decadence of Weimar, it also evokes the concept of the post-World-War-I emancipated flapper." Köbner stellt in Frage, ob die Stimme aus dem Sarg nicht vielleicht ein Hirngespinst Hamlets ist: "A ghost does not appear, but merely believes she hears her father's voice from the coffin, urging her to wreak vengeance [...]." Köbner in Klein/Daphinoff, 127.

allgemeine Furchtsamkeit und Sorge vor dem Verlust des eigenen Lebens auszeichnet.[88]

Der Film greift diesen Gedanken Vinings auf und verwendet ihn als Motiv für die Szene, die als Alternative zum "To be, or not to be"-Monolog Hamlets fungiert. In *Hamlet: Ein Rachedrama* will die innerlich aufgewühlte Titelfigur in der Gruft ihres Vaters Selbstmord begehen, kann sich aber letztlich nicht dazu überwinden. Die halbnahe Kameraaufnahme Hamlets, die auf dem Boden kniend einen Dolch in der Hand hält, wird dabei von dem Zwischentitel »Zu schwach, zu töten und zu schwach, um selbst zu sterben!« unterstrichen. Die Unfähigkeit Hamlets ihrem Leben ein Ende zu setzen erscheint also im Hinblick auf Vinings Theorie als geschlechtsspezifische Schwäche. Dass diese Vorstellung aber wie alle anderen Geschlechterrollenerwartungen ein kulturelles Konstrukt ist und keineswegs auf natürlichen Gesetzmäßigkeiten beruht, zeigt das Verhalten der anderen Frauenfiguren im Film: So wird angedeutet, dass die ansonsten eher passive Ophelia durchaus dazu fähig ist, Selbstmord zu begehen, und auch Gertrude ist in allen ihren Handlungen stets entschlossen und konsequent – auch wenn es darum geht, die eigene Tochter zu ermorden.

Ein weiterer Aspekt, der die *flapper* von einer Frau unterscheidet, die traditionelle Rollenerwartungen zu erfüllen versucht, ist ihre Neigung, die althergebrachte Position des begehrenswerten Objekts aufzugeben und stattdessen den Part des aktiven, quasi männlichen Subjekts einzunehmen, wodurch bestehende Geschlechtergrenzen als verschwommen bzw. in Auflösung begriffen erscheinen. Diese Thematik spiegelt sich in *Hamlet: Ein Rachedrama* vor allem in der Beziehung der Titelfigur zu Ophelia wider. Vining erklärt sich Hamlets Annäherungsversuche an Ophelia nicht als von homosexueller Liebe motiviert, sondern von heterosexueller Eifersucht:

> [...] If Hamlet be considered as in love with Horatio, his treatment of Ophelia is easily explained as caused by jealousy.
>
> According to the folio editions of the drama, which may be considered as embodying Shakespeare's final intention, it is Horatio who brings to the queen the news of Ophelia's madness, enlarging upon all that she says and does, and thus proving that he must have spent much time with her, and have been upon terms of intimacy with her.[89]

Vining zieht eine lesbische Beziehung zwischen Hamlet und Ophelia also nicht in Betracht, da eine solche Verbindung seinem viktorianischen Weltbild nicht entspricht. Eine derartige gleichgeschlechtliche Liebe verstieße gegen die heterosexuelle Norm, die dem patriarchalischen System inhärent ist. Mit dem Verhalten, das

---

[88] Siehe dazu Vining, 50 f: "The true secret of Hamlet's dalliance lies, partly at least, in a fear of death. It was not so difficult to find an opportunity as it was certain that the king's death would immediately be revenged by the destruction of his slayer."

[89] Vining, 69 f.

sie im Rahmen der nach Vining umgedeuteten Dramen- bzw. Filmhandlung zeigt, untergräbt Hamlet diese Norm jedoch massiv. Indem Vining die Möglichkeit einer Abweichung in den Raum stellt, entsteht beim Leser dennoch eine Vorstellung davon, wodurch sie sich gewissermaßen materialisiert. Auch *Hamlet: Ein Rachedrama* übernimmt diese Strategie: Obwohl alle Personenbeziehungen im Film – wie auch bei Vining – heterosexuell sind, werden homoerotische Situationen (zumindest als Möglichkeit) präsentiert und somit zur Diskussion gestellt. Bei ihrem ersten, von Polonius eingeleiteten Treffen mit Ophelia zeigt Hamlet zunächst, gemäß ihrer sexuellen Orientierung, kein Interesse an der jungen Frau. Visuell wird ihre Gleichgültigkeit durch ausgiebiges Gähnen und einen vorzeitigen baldigen Aufbruch vom Ort des Geschehens signalisiert. Gemäß Vinings Eifersuchtstheorie reagiert die Prinzessin erst dann auf Ophelias Reize, als sie diese benötigt, um Horatios Aufmerksamkeit stärker auf sich zu konzentrieren.

Diesem Themenkomplex widmet sich der Film in großer Ausführlichkeit. So wird gezeigt wie die Personenkonstellation Hamlet – Horatio – Ophelia zustande kommt und sich, beginnend mit Horatios sexuellem Interesse an Ophelia, entwickelt. Im weiteren Handlungsverlauf ist Hamlet stets darum bemüht, einen näheren Kontakt zwischen ihrem besten Freund und Polonius' Tochter zu verhindern. *Hamlet: Ein Rachedrama* übernimmt also auch in dieser Hinsicht Vinings Interpretationsansatz und setzt ihn szenisch um. Dadurch herrscht im Film auf *Gender*-Ebene eine latente Tendenz zu *queerness* vor, obwohl auf biologischer Ebene alles *straight*, d.h. also gemäß patriarchalisch-heterosexueller Normen, verläuft. Hamlet (Frau) liebt Horatio (Mann) der Ophelia (Frau) liebt, die wiederum Hamlet liebt, den sie für einen – wenn auch sehr feminin aussehenden – Mann hält.

Auch wenn der Film sich stets darum bemüht die Motive der einzelnen Figuren klar zu markieren, ändert dies nichts an den homoerotischen Implikationen, die eine Darstellung uneindeutiger sexueller Verhältnisse mit sich bringt. Diese bleibt nicht auf die Beziehung Hamlets zu Ophelia beschränkt, sondern involviert auch Horatio. Dieser zeigt seine innige Verbundenheit Hamlet gegenüber durch seine Körpersprache und Gestik. Diese Komponente bleibt in Vinings Essay jedoch nicht zuletzt deshalb unberücksichtigt, weil er den Fokus auf Hamlet und ihre Handlungen legt. Horatios emotionale Einstellung Hamlet gegenüber wird dabei allerdings ausgespart und findet lediglich im Film eingehendere Berücksichtigung. So legt der junge Mann des Öfteren freundschaftlich seinen Arm um die Prinzessin, unter anderem auch in jener Szene, der der Zwischentitel »Hamlet vergeht vor Liebe zu Horatio« vorausgeht. Nachdem Horatio Polonius' Tochter zum ersten Mal im Schlosspark begegnet ist und ihr eine Zeitlang fasziniert nachgeblickt hat, legt er seinen Arm bald um Hamlet. Im Folgenden rasten sie auf einer Wiese, wobei Horatio seinen Kopf auf dem Schoß seiner Freundin bettet, um sich auszuruhen. Diese Szene verdeutlicht, dass nicht alle körperlichen Zeichen der Zuneigung allein von Hamlet ausgehen.

Der Tod Hamlets stellt dabei eine Art Klimax in der Beziehung zwischen Hamlet und Horatio dar: Als die Protagonistin für einen kurzen Augenblick von dem Fechtkampf mit Laertes abgelenkt wird, weil Gertrude versehentlich ihren eigenen Gifttrank zu sich genommen hat und im Todeskampf ihre letzten Worte »Der Becher war für ihn bestimmt! Ich sterbe! Ich sterbe!« an Hamlet und die anderen Anwesenden richtet, sticht Laertes zu und verletzt dabei seine Konkurrentin tödlich am Oberkörper.[90] Als Horatio die Wunde begutachten und zu diesem Zwecke die Tunika Hamlets öffnen will, bemüht diese sich bis zuletzt darum, ihre Geschlechtsidentität vor ihrem besten Freund geheim zu halten, indem sie ihm keinen Blick auf die Verletzung gewährt. Erst als sie in Horatios Armen stirbt und dieser mit seiner rechten Hand über ihren leblosen Körper fährt, berührt er zufällig ihre Brust und erfährt auf diese Weise von ihrem biologischen Geschlecht. Fünf Zwischentitel verleihen dabei seinen Gedanken bzw. Worten Ausdruck:

1. Hamlet, mein geliebter Hamlet!
2. Erst der Tod enthüllt Dein tragisches Geheimnis!
3. Dein goldenes Herz war das eines Weibes!
4. Erst jetzt begreife ich den Zauber, den Du auf mich geübt hast!
5. Zu spät, Geliebte, zu spät!

Diese Äußerungen, insbesondere der vierte Zwischentitel, geben ausdrücklich zu verstehen, dass Horatio in der Tat gewisse erotische Gefühle (»Zauber«) für seinen vermeintlich männlichen Freund empfunden hat und er sich somit im Nachhinein nicht als das aus patriarchalischer Sicht männliche Ideal erweist, das er repräsentiert. Das Geheimnis der sexuellen Identität Hamlets enthüllt er jedoch nicht, sondern bedeckt ihren Körper sofort mit einem dunklen Umhang, mit dem ihre Leiche nach Ankunft Fortinbras' und seiner Truppen auf den Schultern einiger Soldaten fortgetragen wird.[91]

---

[90] Für eine Beschreibung der Duellszene siehe auch Köbner in Klein/Daphinoff, 128 f.

[91] Diese letzte Szene lässt sich in gewisser Weise als eine Visualisierung bzw. dramaturgische Umsetzung des lacanschen Ausspruchs »La femme n'existe pas« auffassen, das als unbewusstes Leitmotiv über den gesamten Filmverlauf hinweg stets präsent ist: Auch wenn der weibliche Körper zwar physisch vorhanden ist, erscheint er zugleich auch als abwesend, da seine Existenz geleugnet und durch die männliche Norm ersetzt wird. Insbesondere durch den Akt des Verhüllens in ein Tuch entfernt sich der weibliche Körper vollständig von dem dargestellten Szenario. »La femme n'existe pas« trifft also nicht nur in übertragenem Sinne, sondern auch faktisch zu, da keine der drei zentralen Frauengestalten am Ende des Films mehr am Leben ist. Lacans Formulierung der Nichtexistenz der Frau kann dahingehend gedeutet werden, dass sie einerseits als nicht-kulturbildendes Subjekt innerhalb des Systems nur in ihrer Funktion als Opposition zum ›Zeichen‹ Mann eine Rolle spielt, und andererseits der Mann als Kulturträger das Weibliche definiert. Zu Lacans Theorie der Nichtexistenz der Frau siehe Gerda Pagel, *Lacan zur Einführung,* 2. Aufl. (Hamburg: Junius, 1991) 85. *Cf.* Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik,* 2. Aufl. (München: Kunstmann, 1994) 304.

Bevor Hamlets Leiche weggebracht wird, ist in Nahaufnahme zu sehen, wie Horatio von den anderen Anwesenden unbemerkt die Lippen der Toten küsst und daraufhin in Tränen ausbricht. Diese Handlung kann als Eingeständnis an die dänische Stummfilmtradition aufgefasst werden, nach der Filmdramen in aller Regel unglücklich endeten.[92] Von diesem Standpunkt aus erscheint auch *Hamlet: Ein Rachedrama* als filmische Umsetzung einer tragischen Liebesgeschichte, wodurch trotz des bezeichnenden Titels eine Akzentverschiebung vom Rache- hin zum Liebesdrama stattfindet. Dieser Eingriff korrespondiert mit Vinings Definition einer tragischen Heldin als Verkörperung der Liebe, als die sie sich auch im Rahmen dieser Adaptation erweist.[93] Für die Konzeption einer solchen tragischen Frauengestalt bringt diese Begriffsbestimmung eine sehr limitierte Anzahl von Handlungsmöglichkeiten mit sich, die letztendlich auf tradierte bzw. auf Dichotomien basierende Geschlechtervorstellungen zurückzuführen sind.

3.2.6. Kontrastfolien zum Dänenprinzen: Die Männerfiguren

Dass Männlichkeit nicht ausschließlich eine Frage des biologischen Geschlechts ist, sondern auch der Erziehung, zeigt sich in dieser *Hamlet*-Verfilmung vor allem in den Szenen, in denen Hamlet in Wittenberg ist, um dort an der Universität die Ausbildung eines jungen Adligen zu erhalten. Diese besteht aus einer ganzheitlichen Erziehung von Körper und Geist, d.h. einerseits aus sportlicher Betätigung, vor allem Fechten, andererseits aus intellektuellen Aktivitäten wie dem Besuch von Vorlesungen oder Eigenstudien – Tätigkeiten, die Frauen nicht gestattet sind. Im Rahmen dieses sozialen Umfeldes werden die Männerfiguren vorgestellt, die sich im Laufe des Stücks immer mehr zu Kontrastfolien Hamlets herausbilden. Horatio, Fortinbras und Laertes repräsentieren dabei bestimmte Typen oder Geschlechterrollen, die sich Hamlet ebenfalls aneignen muss, um in der Öffentlichkeit möglichst glaubwürdig als Mann zu erscheinen. Sie repräsentieren dabei jeweils unterschiedliche Facetten traditioneller Männlichkeitsvorstellungen.

3.2.6.1. Horatio

Wie in Shakespeares Bühnenstück repräsentiert Horatio auch in *Hamlet: Ein Rachedrama* ein männliches Ideal. Laut Dramentext zeichnet sich diese Figur unter

[92] Siehe dazu Toeplitz, Bd. 1, 72: »Der dänische Film schuf seine eigene seltsame Welt [...]. Die Menschen lebten ausschließlich für die Liebe, meist für die unglückliche. Die Konflikte endeten entweder mit dem Tode eines Partners oder gleich mit dem Untergang des Paares. Der dänische Film führte das ›Un-happy-End‹ ein, das dermaßen populär wurde, daß es zu Publikumsprotesten kam, wenn ausnahmsweise ein Film einmal gut endete.«

[93] Diese Auffassung äußert Vining wie folgt: “The heroine is the embodiment of love, and lives but to love, alone.” Vining, 11.

Bezugnahme auf die aus der Antike stammende und bis in die Renaissance hinein fortgeführte *humour*-Lehre durch ein ausgewogenes Verhältnis der vier Körpersäfte, d.h. also durch ein ausgeglichenes Gemüt, aus. In eben dieser Hinsicht unterscheidet er sich von den anderen, oftmals irrationalen Impulsen folgenden Männergestalten des *Hamlet* wie z.B. Claudius, der aus Ehrgeiz ("ambition", III. iii. 55) heraus seinen Bruder vergiftet hat, oder Laertes, der von Rache getrieben danach sinnt, Hamlet zu töten. Dieser wiederum lässt sich ebenfalls in starkem Maße von Emotionen oder unvermittelt aufkommenden Ideen in seinem Handeln beeinflussen, während Horatio sich sowohl im Drama als auch im Film vergleichsweise konstant verhält. Diese Gefasstheit ist es, die Hamlet im Dramentext Shakespeares an seinem Freund besonders schätzt:

> [...] and blest are those
> Whose blood and judgement are so well commeddled
> That they are not a pipe for Fortune's finger
> To sound what stop she please. Give me that man
> That is not passion's slave, and I will wear him
> In my heart's core, ay, in my heart of heart,
> As I do thee.
>
> (III. ii. 68-74)

Trotz der zahlreichen Abweichungen vom Shakespeare-Stück übernimmt *Hamlet: Ein Rachedrama* die im Dramentext angedeutete Ausgeglichenheit Horatios, die sich im Film dahingehend äußert, dass sich bei ihm Körper und Geist in einem ausgewogenen Verhältnis befinden: Mit seinem athletischen Äußeren einerseits und seinem Intellekt bzw. Lerneifer andererseits verkörpert Horatio auch im Film scheinbar den vollendeten – und heterosexuellen – Mann. Dies kommt schon bei seinem ersten Erscheinen zum Ausdruck, als er die Bekanntschaft von Hamlet macht: Horatios Geistigkeit zeigt sich einerseits darin, dass der junge Mann im Rahmen einer Vorlesung in die Handlung eingeführt wird, seine Intellektualität also als zentrales Wesensmerkmal im Vordergrund steht. Andererseits verdeutlicht die nahe Kameraeinstellung in dieser Szene aber auch den Gegensatz zwischen Hamlet und Horatio, der sich aufgrund seines athletischen Körperbaus in visueller Hinsicht deutlich von seiner Sitznachbarin unterscheidet. Aus der Situation heraus ernennt Hamlet ihren Kommilitonen zu ihrer Leibwache.[94] Diese Entscheidung führt in ihrer nachfolgenden Beziehung zu einem unausgewogenen Machtverhältnis, denn im Grunde genommen handelt es sich bei Horatio um einen Untergebenen Hamlets, der trotz einer engen emotionalen Bindung zu seiner Vorgesetzen ihre Befehle auszuführen hat.

[94] Dieser Entschluss Hamlets wird mit folgenden Worten verbalisiert: »Du hast Dich genau an dem Kopf gestoßen, der einmal die dänische Krone tragen wird. Ich ernenne Dich zu Hamlets Leibwache.«

3.2.6.2. Laertes

Laertes weist sich weniger durch Intellektualität als maskulin aus als vielmehr durch seinen Jähzorn.[95] Unmittelbar vor seinem ersten Auftreten wird diese Eigenschaft mittels eines Zwischentitels angekündigt und dadurch zum zentralen Wesensmerkmal dieser Figur erhoben: »LAERTES – der ungestüme Sohn des Polonius, Oberkämmerer am dänischen Hof.« Anders als im Shakespeare-Drama studiert Laertes im Film nicht in Paris, sondern gemeinsam mit Hamlet, Horatio und Fortinbras in Wittenberg, wodurch dem Betrachter eine direkte Gegenüberstellung der jungen Leute und ihrer Verhaltensweisen möglich wird. Nach Einblendung des Zwischentitels ist in Parallelmontage zu sehen wie Hamlet sich einerseits in ihren Privaträumen auf die Lektüre eines Buches zu konzentrieren versucht, während andererseits Laertes ein Stockwerk darüber seinen ungeschickten Diener maßregelt, indem er ihm Bücher vor die Füße wirft und ihn beschimpft. Er wird somit als jähzorniger Heißsporn dargestellt, der sich an den in Shakespeares Dramentext vorkommenden väterlichen Ratschlag “Neither a borrower nor a lender be,/For loan oft loses both itself and friend [...]” (I. iii. 75-76) nicht hält, als er das ihm von Hamlet angebotene Geld dankbar annimmt, um sich mit seinen bereits auf ihn wartenden Freunden zu amüsieren.[96] Es ist im Laufe der gesamten Handlung bei ihm keine Charakterentwicklung zu verzeichnen. Er handelt stets impulsiv, was ihn zu einem willigen Instrument für Gertrudes Rachepläne macht.

3.2.6.3. Fortinbras

Der norwegische Prinz ist in *Hamlet: Ein Rachedrama* Horatio nicht unähnlich, jedoch ist bei ihm der Aspekt der Intellektualität weniger stark ausgeprägt als bei Hamlets Leibwächter. Die Charaktereigenschaften, die in *Hamlet: Ein Rachedrama* auf diese Figur zutreffen, lassen sich im Wesentlichen auf die als typisch männlich gewerteten Tugenden der Tatkraft und Loyalität reduzieren – Attribute, die ansatzweise auf den Informationen beruhen, die der Dramentext mittels Horatios’ Beschreibung in Akt I, Szene i vergibt und die Fortinbras mit Kampf bzw. Krieg in Verbindung bringen:

> Now, sir, young Fortinbras,
> Of unimproved mettle, hot and full,
> Hath in the skirts of Norway here and there

[95] Eine indirekte Charakterisierung Laertes’ findet sich in Vining, 67: “In the scene at Ophelia’s grave, there is evidence of many other feelings; but of love, none. He [Hamlet] is stung by the knowledge that it is to him that Ophelia’s death is owing, and stung by Laertes’s curse upon him, but far more deeply is he chafed by the manly vigor of Laertes and his evident readiness to do instantly whatever fate may require of him.”

[96] Für eine Beschreibung des Laertes siehe Köbner in Klein/Daphinoff, 130: “Laertes impresses as an uncontrolled, moody muscle-man [...].”

> Shark'd up a list of lawless resolutes
> For food and diet to some enterprise
> That hath a stomach in't, which is no other,
> As it doth well appear unto our state,
> But to recover of us by strong hand
> And terms compulsatory those foresaid lands
> So by his father lost.
>
> (I. i. 98-107)

Der kriegerische Aspekt in Fortinbras' Wesen kommt im Film dadurch zum Ausdruck, dass er erstmals während einer Fechtstunde als Trainingspartner Hamlets auftritt. Nach einer anfänglichen Äußerung des norwegischen Prinzen, die auf das feindselige Verhalten ihrer beider Väter anspielt, schließen er und die Dänin jedoch bald Freundschaft, die durch einen Zwischentitel auch versprachlicht wird: »Mein Vater fiel durch ein dänisches Schwert, so wurde ich Euer Untertan/Aber wir wollen frei sein vom Hass der Väter!« Im Gegensatz zum Drama, in dem Fortinbras als Aggressor und Konkurrent Hamlets erscheint, erweist er sich im Film vielmehr als treuer Gefährte und Verbündeter, der seine Studienkollegin unter anderem dabei unterstützt, Rosencrantz und Guildenstern aus dem Weg zu räumen oder einen Umsturz in Dänemark herbeizuführen, um Claudius' Regime ein Ende zu setzen.

Insbesondere mit der Gestalt Fortinbras', bzw. seiner freundschaftlichen Beziehung zur Titelfigur, bringt *Hamlet: Ein Rachedrama* das Bedürfnis nach Aussöhnung mit ehemaligen Kriegsgegnern zum Ausdruck, das nach dem Weltkrieg in Deutschland allgemein herrschte.[97] Dies mag ebenfalls die Ursache für eine im Film vorgenommene Änderung gewesen sein, die Claudius' Anordnung bezüglich Hamlets Reise betrifft. Im Gegensatz zum Shakespeare-Drama ebenso wie zur *Historia Danica* bricht Hamlet nach der Ermordung Polonius' nicht nach England auf, sondern nach Norwegen, also dem ehemals verfeindeten Nachbarland, das der rechtmäßigen Thronfolgerin Dänemarks jedoch zur Seite steht und sich mit ihr solidarisiert. Auf diese Weise wird die Solidarität zweier Anliegerstaaten regelrecht heraufbeschworen. Unabhängig von sämtlichen politischen Implikationen, die mit einer Abweichung von den ursprünglichen Textvorlagen einhergehen, spielen sicherlich auch praktische Erwägungen hinsichtlich der filmischen Umsetzbarkeit eine wesentliche Rolle. So lässt sich ein Seegefecht nur mit erheblich höherem Kostenaufwand verwirklichen als ein Ritt zu Pferde.

Hamlet: Ein Rachedrama stieß vor allem in Deutschland generell auf positive Resonanz, wo er als großer kommerzieller Erfolg galt. Obwohl er in den USA aufgrund der eigenen starken Filmindustrie nicht dieselbe Popularität erreichte, wurde er von

[97] Guntner in Jackson, 118. Vielleicht stammt Horatio in diesem Film deshalb aus Frankreich, wie ein entsprechender Zwischentitel andeutet: »Ich heiße Horatio und bin aus der Provence.«

der *New York Times* zu einem der zehn besten Filme des Jahres gewählt, und auch die *National Board of Review* kürte diese Verfilmung zu einem der 40 besten Spielfilme des Jahres.[98] Generell wurden an dieser *Hamlet*-Adaptation vor allem Asta Nielsens verhaltenes Schauspiel und der Einsatz authentischer Kulissen als besonders gelungen hervorgehoben.[99] Dabei bemühte man sich, den Film als »deutsche Qualitätsarbeit«[100] zu präsentieren und somit von amerikanischen Produktionen abzusetzen.

Die Auffassung, dass es sich bei *Hamlet: Ein Rachedrama* um einen ernstzunehmenden Beitrag zur Shakespeare-Rezeption handelt, wurde schon einige Jahrzehnte später nicht mehr geteilt. Im Gegenteil, in den 1960er Jahren betrachtete man diesen *Hamlet* bisweilen als possenhafte Geschmacksentgleisung.[101] Aus postmoderner Sicht ist dieser Standpunkt wiederum als das Ergebnis einer Epoche der Literaturwissenschaft anzusehen, die es zu hinterfragen gilt, da sie ein wertendes Urteil trifft und somit kulturelle Dominanz auszuüben versucht. Durch eine Abwertung werden also bestimmte Machtverhältnisse fixiert, die ein sehr konventionelles Weltbild propagieren. Zugleich werden experimentelle Filmprojekte der Lächerlichkeit preisgegeben, da diese der herrschenden Ideologie nicht entsprechen. Erst im Zuge einer verstärkten Auseinandersetzung mit *Gender*-Studien wurde und wird *Hamlet: Ein Rachedrama* wieder mit der nötigen Objektivität und Unvoreingenommenheit betrachtet.

Dieser Film stellt die letzte noch existente *Hamlet*-Adaptation der Stummfilmzeit dar. Nach etwa drei Jahrzehnten des Stummfilms konnten mit dem Tonfilm auch die auf Shakespeare-Stücken beruhenden Filmhandlungen schließlich um die bislang fehlenden gesprochenen Verse ergänzt werden.[102] Somit war einem der größten Einwände, der im Hinblick auf die Sinnhaftigkeit von Shakespeare-Verfilmungen immer wieder von Kritikern geäußert wurde, endgültig die Grundlage entzogen: Dem Einwand nämlich, dass die filmische Umsetzung eines Dramas ohne eine Einbeziehung der Verse dem dichterischen Kunstwerk nur unzureichend Rechnung tragen wür-

---

[98] *Cf.* Ball, 278: "And the Board of Review includes it among its annual 'Forty Best Pictures of the Year' while the New York *Times*, reviewing fewer films, put it among the first ten. Eleven other New York newspapers carried highly laudatory reviews, and advertisements carried encomia on Asta Nielsen's performance by sculptor Gustave Eberlein, director Ernst Lubitsch, and critic George Brandes." Siehe auch Rothwell, 22.

[99] Siehe dazu Guido Haller, »Frankfurt a. M. Hamlet«, Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall, *Kinematograph,* 6. März 1921.

[100] Anon., »Der Hamlet-Film im italienischen Königsschloß«. Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall, *Der Film,* 13. Nov. 1920, 35.

[101] So ist in einer Ausgabe des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West aus dem Jahre 1965 folgende Bemerkung zur *Hamlet*-Verfilmung mit Asta Nielsen zu lesen: »Gut gelaunt erinnerte man sich, wie ernst man vor 40 Jahren einen jetzt nur Heiterkeit erregenden Film aufgenommen hat.« Karl Brinkmann, »Filmbericht«, *Shakespeare Jahrbuch West* 101 (1965): 357.

[102] Siehe dazu Ball, 299: "[...] on October 6, 1927, the Warners released an otherwise ordinary film, *The Jazz Singer*, which contained audible dialogue and several songs by Al Jolson. It was to make over two million dollars. It turned the industry upside down and then into a scramble to wire theatres and produce sound films."

de.[103] Obwohl in dieser Hinsicht neue Zeiten für den Shakespeare-Film anbrachen, brachten diese nicht zwangsläufig einen Fortschritt im Hinblick auf die Darstellung der Frauenfiguren mit sich.

[103] *Cf.* Ernest Lindgren, »Verfilmter Shakespeare«, *Shakespeare Film,* Hrsg. Max Lippmann (Wiesbaden: Deutsches Institut für Filmkunde, 1964) 11: »Als der Film die Fähigkeit entwickelte, zu sprechen, erlangte er auch die Möglichkeit, menschliche Charaktere mit größerer Feinheit wiederzugeben, was dem Stummfilm versagt bleiben mußte. Die Charakterdarstellung eröffnete eine neue geistige Dimension.« Siehe auch Wolf, 15: »Ist es nicht übertrieben, von Shakespeare-Verfilmungen in der Stummfilmzeit zu sprechen, wo doch das primäre Element des Theaters das Wort ist? Die Zwischentitel in den Stummfilmen vermögen das gesprochene Wort nicht zu ersetzen, selbst wenn sie Satzfetzen des Originalstückes verwenden.«

4. Der Zweite Weltkrieg: Zwischen Patriotismus und Entfremdung

4.1. Politische Radikalisierungstendenzen

Alle zentralen politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen der 1930er und 1940er Jahre lassen sich in letzer Instanz als Folge eines entscheidenden Ereignisses deuten: Der Börsensturz am 25. Oktober 1929, der als »Schwarzer Freitag« in die Geschichte einging, erschüttert die New Yorker Wall Street und leitet eine massive Wirtschaftskrise ein.[1] Aufgrund der engen amerikanischen und europäischen Wirtschaftsbeziehungen, die unter anderem durch die Reparaturzahlungen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg bedingt sind, breitet sich die Krise rasch über den gesamten Erdball aus und zieht vielerorts Banken- und Firmenschließungen nach sich.[2] Die daraus resultierende wirtschaftliche Instabilität und eine schnell wachsende Massenarbeitslosigkeit führt in der Bevölkerung zu großer Unzufriedenheit und bietet radikalen politischen Tendenzen einen idealen Nährboden für ihr Gedankengut.[3]

In der Folge wächst in vielen Ländern Europas der Einfluss extremistischer Gruppierungen.[4] In Deutschland und Spanien gelangen in den 1930ern faschistische Regierungen an die Macht und folgen damit dem Beispiel Italiens, das bereits seit 1926 unter der Herrschaft Benito Mussolinis steht.[5] Auch in der Sowjetunion baut Stalin seine Diktatur mit eiserner Hand aus.[6] Als sich Mitte der 1930er die wirtschaftliche Lage aufgrund der *New Deal*-Politik des US-Präsidenten Roosevelt erholt, erzeugt dies vor allem in Deutschland den Anschein, als sei die kurz zuvor an die Macht gekommene NS-Regierung dafür verantwortlich.[7] Die Verbesserung der Wirtschaftsla-

[1] Zur Weltwirtschaftskrise siehe »Crash an der Wall Street«, *Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert,* Bd. 2, CD-ROM (Königswinter: Tandem, o. J.).

[2] Für diesen Aspekt siehe »Börsenkrach leitet Weltwirtschaftskrise ein«, *ibid.*

[3] Siehe dazu »Die Weltwirtschaftskrise ebnet Hitler den Weg«, *ibid.*

[4] So existierten beispielsweise in Österreich, England, Frankreich, Portugal, Kroatien und Rumänien derartige Strömungen. Siehe dazu die Beiträge »Totalitäre und autoritäre Regime in Europa«, »Beginn der austrofaschistischen Diktatur«, »Faschistische Bedrohung in Frankreich« und »Salazar begründet autoritären ›Estado Nuevo‹«, *ibid.*

[5] Zum Faschismus in Deutschland, Spanien und Italien siehe »Hitlers ›Machtergreifung‹«, »Bürgerkrieg in Spanien« und »Mussolini wird absoluter Diktator«, *ibid.*

[6] Nähere Informationen zu diesem Thema liefern die Beiträge »Diktator Stalin« und »Aufrüstung in der UdSSR«, *ibid.*

[7] Siehe dazu »New Deal«, *ibid.*

ge verleiht der Stimmung der Bevölkerung großen Auftrieb und führt dazu, dass sie ihrem Anführer Adolf Hitler willig folgt.[8]

Maßgeblich mitverantwortlich für die Begeisterung, wie auch die Furcht, die Hitler, Mussolini und Stalin jeweils in ihrem Land entgegengebracht wird, ist nicht zuletzt der in diesen Jahren stetig wachsende, gezielte Medieneinsatz.[9] Dieser erweist sich zu Propagandazwecken als äußerst hilfreich, da sich mittels Radio, Fernsehen und Tonfilm ein Personenkult oder eine bestimmte Ideologie selbst in die entlegensten Teile des Landes tragen lässt. Parallel hierzu wird vor allem in Deutschland die so genannte Gleichschaltung vorangetrieben, die eine Unterbindung jeder Form des Andersseins mit sich bringt. Die religiöse und politische Gesinnung sowie die sexuelle Neigung des Einzelnen gilt nicht länger als Privatsache und wird gegebenenfalls durch öffentliche Bekanntmachung, Inhaftierung und andere Maßnahmen bestraft. Mit den verschiedenen, national durchaus unterschiedlichen ideologischen Ausrichtungen ist zugleich auch ein gewisses Geschlechterrollen- und Frauenbild verbunden.

4.1.1. Frauenbilder im Spiegel der Ideologien

In Deutschland verbanden die Nationalsozialisten traditionelle Rollenvorstellungen mit staatlicher Einflussnahme. So sollten Frauen in erster Linie die Rolle der Hausfrau und Mutter einnehmen, während der Staat durch diverse Institutionen, wie z.B. die Hitlerjugend oder der Bund Deutscher Mädel, maßgeblich die Kindererziehung beeinflusste.[10] In der Sowjetunion hingegen existierte das Ideal der arbeitenden Frau, die als Bäuerin, Arbeiterin oder Akademikerin einen Beitrag zum Wohlergehen des sozialitischen Staatsgefüges leisten sollte; dieses Frauenbild spiegelt sich auch in den Filmen wider, die zu jener Zeit von einheimischen Regisseuren gedreht wurden.[11] In der westlichen Welt, in der demokratische Grundwerte und kapitalistische Systeme vorherrschten, dominierte ein anderes Frauenbild. Zwar waren konservative puritanische Einflüsse vor allem in den USA stark ausgeprägt, die für ein traditionelles Rollenverhalten plädierten, doch dominierte dort eine Vorstellung von Weiblichkeit, welche die Frau als selbstbewusst, unabhängig und zugleich erotisch zeichnete – ein

[8] Auf diese Zusammenhänge verweist der Artikel »Das Ende der Weltwirtschaftskrise«, *ibid.*

[9] Ausführlichere Erläuterungen zu diesem Aspekt finden sich im Beitrag »Rundfunk als Propagandamedium«, *ibid.*

[10] Siehe dazu »Nationalsozialistische Familienpolitik«, »Chronik der Hitlerjugend« und »Bund deutscher Mädel (BDM)«, *ibid.*

[11] Auf diesen Aspekt verweist Lynne Attwood, "Women, Cinema and Society", *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era,* Hrsg. Lynne Attwood (London: Pandora, 1993) 127: "In the 1930s, with Stalin's rapid industrialization drive, women were drawn into the workforce in vast numbers. This situation was reflected on screen. Although the majority of 'positive heroes' were male, we have seen examples of women depicted in such professions as teacher, pilot, even the head of a collective farm."

Bild, das sich einerseits in der Mode und andererseits im Hollywood-Film jener Jahre anschaulich niederschlägt.[12]

Eine Zäsur brachte der Zweite Weltkrieg, der das Geschlechterverhältnis, bzw. das Verständnis potenziell einzunehmender Rollen, in starkem Maße prägte.[13] In diesem Zusammenhang nimmt die weibliche Berufstätigkeit eine große Bedeutung ein, die dadurch erforderlich wurde, dass sich ein Großteil der männlichen Arbeitskräfte als Soldaten im Krieg befand.[14] Auch wenn bereits in früheren Jahrzehnten Frauen berufstätig gewesen waren, übertraf das Ausmaß der weiblichen Erwerbstätigkeit während der Kriegsjahre alles zuvor Dagewesene. Frauen drangen immer weiter in Arbeitsbereiche vor, die zuvor nur Männern vorbehalten gewesen waren und stellten damit letztendlich die gesamte männliche Vormachtsstellung in Frage.[15]

Dieser Zustand löste sowohl bei Männern als auch bei Frauen ein Gefühl des Unbehagens aus. Zum einen war den Soldaten nicht daran gelegen, dass ihre Frauen in der Heimat einer beruflichen Tätigkeit nachgingen, da dies zuvor als männliches Aufgabenfeld angesehen wurde und ihnen zu Unabhängigkeit sowie einem eigenen Einkommen verhalf. Zum anderen fühlte sich aber auch ein Großteil der Frauen selbst in ihrer Situation unwohl, da es dem damals gängigen Weiblichkeitsverständnis noch immer widersprach, außer Haus einer beruflichen Tätigkeit, bzw. insbesondere körperlicher Arbeit nachzugehen.[16] Die gesamte Problematik ging zudem mit einem tiefen Misstrauen innerhalb der kriegsteilnehmenden Generation gegenüber dem jeweils anderen Geschlecht einher: Männer bangten, dass ihre Frauen in ihrer Abwesenheit sexuelle Befriedigung bei anderen Männern suchen könnten, und auch die Frauen befürchteten, dass ihre Männer sich fernab der Heimat auf außereheliche Eskapaden einließen.[17]

---

[12] In der Damenmode der 1930er Jahre versah man feminine Körpermerkmale mit maskulinen Akzenten, die eine gewisse weibliche Emanzipation zum Ausdruck brachte. Siehe dazu Thiel, 398 f: »In den dreißiger Jahren blieben die Hüften sehr schmal, während die Schultern immer breiter wurden. Busen und Taille verleugnete man allerdings nicht mehr wie in den zwanziger Jahren. Sie wurden aber auch nicht besonders betont, sondern – wie selten in der Mode – in ihren natürlichen Formen akzeptiert.« Zum progressiven Frauenbild im amerikanischen Film der 1930er und 1940er siehe J. Monaco, 273.

[13] Siehe dazu Kai Kaufmann, *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir* (Alfeld: Coppi-Verlag, 1997) 16: »Der Zweite Weltkrieg hatte eine nachhaltige Wirkung auf traditionelle Geschlechterrollen innerhalb der Gesellschaft.«

[14] Zur Berufstätigkeit der Frau während des Zweiten Weltkriegs siehe *ibid.,* 17: »Das verstärkte Eindringen der Frauen in den Arbeitsmarkt, ihr offensichtlicher Erfolg und eine veränderte Familienstruktur prägten entscheidend den allgemeinen Zeitgeist und das Rollenverständnis beider Geschlechter.« *Cf.* Jans B. Wager, *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir* (Athens: Ohio UP, 1999) 73: "[...] World War II witnessed a 50 percent increase in the size of the female labor force in the United States."

[15] Für eine nähere Erläuterung dieser Problematik siehe *ibid.,* 81.

[16] Auf diesen Aspekt verweist Kaufmann, 18: »Allerdings räumt Brandon French ein, daß sich auch Frauen durch die neugewonnene Unabhängigkeit, auf die sie psychologisch nicht vorbereitet gewesen seien, verunsichert fühlten.«

[17] Über das Geschlechterverhältnis in den Kriegsjahren äußert sich Kaufmann folgendermaßen: »Die von den GIs vollzogene Idealisierung ihrer fernen Frauen hatte nicht nur positive Folgen. Sie führte auch dazu, daß dem weiblichen Geschlecht mit Argwohn und Mißtrauen begegnet wurde – konnten die GIs doch nur über die Treue ihrer attraktiven, daheimgebliebenen Frauen spekulieren.« *Ibid.,* 16.

Bei Kriegsende sahen sich folglich beide Geschlechter mit der Problematik konfrontiert, sich erst wieder in die patriarchalische Gesellschaftsordnung einfügen zu müssen, die vor Kriegsbeginn existiert hatte und auch nach ihrem Ende wieder in ähnlicher Gestalt angestrebt wurde.[18] Von Frauen erwartete man folglich, sich unabhängig von ihren eigenen Wünschen dem Mann unterzuordnen und ihre eigenen Interessen zurückzustellen. Und auch die Männer sollten wieder diejenigen sozialen Rollen einnehmen, die sie vor dem Krieg inne hatten. Doch ließ sich diese Umstellung nicht ohne weiteres vollziehen, da sich viele Männer durch die Kriegserfahrung von der Gesellschaft entfremdet hatten. Nachdem sie quasi auf die Funktion des Geldverdieners reduziert wurden und keine ihnen allein vorbehaltene Funktion mehr besaßen – schließlich hatten Frauen zu Genüge bewiesen, dass sie dazu fähig waren, dieselben Tätigkeiten zu erfüllen – mündete diese Entfremdung oft in einer Identitätskrise. Und dies wiederum führte dazu, dass unangepasste Frauen, die ihre Selbstständigkeit nicht aufgeben wollten, als Bedrohung des Mannes bzw. Patriarchats betrachtet und einem entsprechenden gesellschaftlichen Druck ausgesetzt wurden.[19]

4.1.2. Der Einfluss des *production code*

Im Hollywood der 1930er und 1940er Jahre war die Darstellung von Frauenfiguren und Geschlechterrollenverhältnissen, wie auch die gesamte Gestaltung von Filmhandlungen im Allgemeinen, in starkem Maße vom so genannten *production code* beeinflusst.[20] Dieser wurde 1930 von den *Motion Picture Producers and Distributors of America* eingeführt, um den öffentlichen Protesten und Boykottaufrufen vorzubeugen, die in großer Regelmäßigkeit von verschiedenen Interessensgruppen wie der *Catholic Legion of Decency* im Zusammenhang mit angeblich moralisch schädlichen Filmen lanciert wurden. Der Code gab Maßstäbe dafür vor, auf welche Weise bestimmte Themen und Lebensbereiche im Film zu präsentieren waren. Neben expliziten Gewaltdarstellungen wurde in diesem Kontext vor allem Sexualität tabuisiert – eben jene Filminhalte, die das Publikum interessierten und folglich ins Kino lockten.[21] Aus diesem Grund hielt sich zunächst kaum ein Produzent an den Kodex.[22]

[18] Siehe dazu *ibid.,* 19: »In der Nachkriegszeit wurden große propagandistische Anstrengungen unternommen, beide Geschlechter in das traditionelle Gefüge der Familie zurückzuführen.«

[19] Zum Konservatismus der Rollenbilder in den Nachkriegsjahren siehe *ibid.,* 18: »Die Gefährdung des patriarchalen Systems führte zu offener Frauenfeindlichkeit. Nach Brandon French wurden Frauen, die den traditionellen Rollenerwartungen nicht entsprechen wollten, schließlich zu den Sündenböcken der Nachkriegsgesellschaft [...].«

[20] Dieser Abschnitt konzentriert sich ausschließlich auf den Hollywoodfilm, da dieser hinsichtlich der Ästhetik und Themenwahl in jenen Jahren richtungsweisend war, und da alle in diesem Kapitel besprochenen Filme für den anglo-amerikanischen Markt bestimmt waren.

[21] Siehe dazu J. Monaco, 280: »Der Code stellte absurde Forderungen an die Filmemacher. Streng verboten waren nicht nur eindeutige sexuelle und gewalttätige Handlungen, sondern nach dem durchgesetzten Regelkatalog auch die Abbildung von Doppelbetten, selbst bei verheirateten Paaren, und Flüche [...].«

[22] Siehe dazu Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films: 1934-1939,* Bd. 3 (Berlin: Henschel, 1982) 66: »Der Produktionskodex war verpflichtend, aber nur auf dem Papier. Will Hays und die Filmindustriellen versuchten, die Vorschriften so auszulegen, wie es für sie günstig war, oder – was noch öfter geschah – sie vergaßen deren Existenz.«

Da Anfang der 1930er Jahre Arbeitslosigkeit, Korruption und das organisierte Verbrechen vielerorts den Alltag der Menschen in den USA bestimmten, interessierten sich nur die wenigsten Zuschauer für triviale Hollywood-Märchen, die voller Optimismus ein positives Weltbild zu vermitteln suchten.[23] Freilich gab es zu jener Zeit eskapistische Tendenzen auf der Leinwand, die vor allem die Gestalt von *Slapstick*-Komödien und Horrorfilmen annahmen.[24] Zugleich nahmen aber auch jene Filme zu, welche die zeitgenössische soziale Realität widerspiegelten: So waren etwa so genannte *confession tales* beliebt, in denen eine Frauenfigur im Zentrum der Handlung steht, die aus materieller Not zur Prostitution oder einem anderen unmoralischen Lebenswandel gezwungen wird.[25] Als Eingeständnis an die Moralisten jener Zeit trieb also nicht die Befriedigung sexueller Bedürfnisse, sondern vielmehr die Fürsorge für ihre nächsten Angehörigen die weibliche Hauptfigur zu ihrem Handeln.[26] Da sie also grundsätzlich mit den Moralvorstellungen konform geht und von Selbstlosigkeit – und nicht etwa von Selbstsucht – geleitet ist, wird die Frau am Ende des Films für ihr Tun nicht bestraft, sondern wieder in die Gesellschaft eingegliedert.[27]

Die Darstellung von Gewalt hingegen fand in Gangsterfilmen einen zeitgemäßen Ausdruck, die den Verfall des Rechtssystems mit seinen Auswirkungen wie Verbrechen und moralische Korruption thematisierten. Filme wie *Little Caesar* (Mervyn LeRoy; USA,1931), *Public Enemy* (William Wellman; USA, 1931) oder *Scarface* (Howard Hawks, Richard Rosson; USA, 1932) gaben den desolaten Zustand des Landes auf der Leinwand wieder.[28] Statt also die individuelle mentale Disposition des Kriminellen in den Vordergrund zu rücken, galt nun das soziale Milieu als entscheidender Faktor bei der Entwicklung gesetzwidrigen Verhaltens.[29] Soziologi-

[23] Zu den Präferenzen des Publikums siehe Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films: 1928-1933,* Bd. 2 (Berlin: Henschel, 1985) 148: »Auf der Leinwand wollte er [der Zuschauer] entweder ein Stück Leben sehen, möglichst authentisch und wahrheitsgetreu, oder aber in eine Welt der Exotik, der Phantastik oder in die ferne Vergangenheit versetzt werden. Die moralisierenden Hollywoodmärchen vom Aschenbrödel, wie sie in den zwanziger Jahren zu Hunderten und Tausenden produziert wurden, hatten ihre Anziehungskraft verloren.«

[24] Für eine ausführliche Darstellung dieser Filme siehe *ibid.,* 131-151.

[25] Toeplitz definiert dieses Genre wie folgt: »Die ›Bekenntnisstory‹ könnte man als Melodrama mit Untertext bezeichnen. Das Melodrama an sich war so alt wie die Welt, während der Untertext neu war. Das Märchen von der belohnten Tugend hatte keinen Sinn, kein Mensch würde daran glauben noch glauben wollen. Man mußte mit dem seit Jahren zum Gesetz erhobenen Tabu brechen. Aber die sexuelle Freiheit der Frau offen und freimütig gutheißen, war auch undenkbar. Damit wäre die sogenannte öffentliche Meinung keinesfalls einverstanden gewesen und schon gar nicht der weibliche Teil des Provinzpublikums. Deshalb bediente man sich des Arguments von der ›Vergebung‹, das die Moral rettete.« *Ibid.,* 121.

[26] Zur Handlungsmotivation der weiblichen Hauptfigur in den *confession tales* siehe *ibid.,* 120: »Große Opfer, die um edler Ziele wegen gebracht wurden, lösten im allgemeinen keine Entrüstung aus, allenfalls den Einwand, die Grenzen der Opferbereitschaft wären zu weit gesteckt, wie z.B. in dem Film *Die blonde Venus*, wo die Heldin, von Mann und Liebhaber verstoßen, Prostituierte wird und das achtjährige Kind auf ihre Wanderschaft mitnimmt.«

[27] *Cf. ibid.,* 120 f: »Die filmische ›Bekenntnisstory‹ gewährte allen Frauen moralischen Ablaß, die bewußt oder unbewußt auf dem schweren Lebensweg gestrauchelt waren. Der Fürsprecher dieses Ablasses war in der Regel am Ende des Films der Mann – der Gatte, Freund oder Geliebte –, der voller Verständnis verzieh und die Sünden vergab.«

[28] Eine Aufzählung und Beschreibung von Kriminalfilmen der 1930er findet sich *ibid.,* 107 ff.

[29] Siehe dazu *ibid.,* 110: »Vielleicht also war die Gesellschaft dafür verantwortlich zu machen, daß sie der Jugend keine andere Alternative bot, ihr keinen anderen interessanten Weg zeigte und somit die aktiven Jugendlichen dazu

sche Fragestellungen und differenzierte Betrachtungsweisen spielten auch in anderen Genres, wie beispielsweise dem Antikriegsfilm oder dem gesellschaftskritischen Drama, eine große Rolle.[30]

Im Laufe der Zeit wuchs der Einfluss der *Catholic Legion of Decency*, die ebenso wie andere Organisationen die Nichteinhaltung sittlicher Normen in Filmen anprangerte und immer lauter moralisch unbedenkliche Filme forderte. Der politische Einfluss dieser Gruppen wuchs in einem solchen Maße, dass die Filmindustrie aus Sorge um Boykottaufrufe ihre Haltung änderte und den *production code* ab Mitte 1935 strikter durchzusetzen begann.[31] Hollywood passte sich daraufhin den Vorgaben des Kodex an und produzierte nun verstärkt Filme, die moralisch unverfängliche Handlungen thematisierten und ein ideologiekonformes Weltbild vermittelten. Als Kassenmagneten erwiesen sich um 1935 Kinderstars wie Shirley Temple oder Judy Garland, die eine geeignete Projektionsfläche für das allgemeine Harmoniebedürfnis jener Zeit lieferten.[32]

Unter dem Einfluss des *production code* sowie angesichts der desolaten wirtschaftlichen Lage verschwand die verführerische *femme fatale* in den 1930ern weitgehend von der Leinwand.[33] Das einzige Filmgenre, in dem sie – allerdings in entschärfter Form – zu sehen war, war die so genannte *Screwball*-Komödie, in der sie jedoch gattungsbedingt nicht als ernste Bedrohung für die Gesellschaftsordnung erschien. Diesen Eindruck vermittelte die *femme fatale* erst wieder Anfang der 1940er Jahre, als sie im zeitgenössischen Kriminalfilm, der häufig auf Romanen der so genannten Schwarzen Serie basierte und später als *film noir* bekannt wurde, wieder auftrat.[34] Das erneute Aufkommen der *femme fatale* lässt sich dabei auch in Bezug zum zeit-

---

verdammte, in Verbrecherbanden ihrem Tatendrang nachzugehen? Das traditionelle Konzept – Arbeit, die reich und glücklich macht – war 1931 vollkommen abgewertet. Wellmans Film [*Public Enemy*] setzte zwar nicht den Punkt aufs I, führte aber unmißverständlich vor Augen, daß das Gangsterwesen eine Erscheinung ist, die aufs engste mit dem konkreten Gesellschaftssystem zusammenhängt.« *Cf.* Jon Tuska, *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective* (Wesport: Greenwood, 1984) 145.

30 Auf diese Genres verweist Toeplitz, Bd. 2, 111 ff.

31 Nähere Angaben zum Produktionskodex und seine Einhaltung finden sich in Toeplitz, Bd. 3, 67: »Ab 1. Juli 1935 hatte der verbesserte und ergänzte Kodex Gesetzeskraft erlangt; bei Nichteinhaltung drohten Strafe und ernsthafte Konsequenzen, das Vermerken des widersetzlichen Kinos oder des Produzenten auf einer schwarzen Liste einbegriffen.«

32 Zur Zunahme der Kinderstars in jenen Jahre siehe *ibid.,* 86 f.

33 Zu dieser Entwicklung siehe Toeplitz, Bd. 2, 119: »Und zu guter Letzt hatte auch die ›femme fatale‹ ihren Sinn verloren, jene rätselhafte, mitunter unheimliche Frau, die jedem Mann, die ihrem Reiz verfiel, stets Unglück brachte. Die sorgenvollen, bedrückten Männer vom Anfang der dreißiger Jahre hatten nicht viel Zeit für rätselhafte Romantik. Selbst die große Greta Garbo, dieser hochangesehene Star des Stummfilms, büßte ihre ehemalige Position ein.«

34 Zum *film noir* äußert sich auch Toeplitz: »Der Ursprung des schwarzen Films ist in der Kriminalliteratur zu suchen, vor allem im Schaffen des Schriftstellers Dashiell Hammett. Er hat die neue Art der Kriminalliteratur geschaffen, und er war der Autor des Romans ›Der Malteser Falke‹, der dem Film *Die Spur des Falken* [...] zugrunde liegt.« Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films: 1939-1945,* Bd. 4 (Berlin: Henschel, 1984) 193. Zur Verwendung des Begriffs *film noir* siehe Wager, 10: "The term film noir came into common usage only after 1955, with the publication of Raymond Borde and Etienne Chaumeton's Panorama du film noir américain." Eine andere historische Datierung des Begriffs liefert Tuska, xxi: "The term film noir was coined in 1946 by Nino Frank, a cinéaste who derived it from Marcel Duhamel's SÈRIE NOIRE books [...]."

geschichtlichen Hintergrund setzen: So kehrte sie ausgerechnet zu jenem Zeitpunkt auf die Leinwand zurück, als viele amerikanische Männer im Kriegseinsatz waren und daher keine Kontrolle über ihre Frauen und deren Loyalität ausüben konnten. Einerseits lässt sich ihre Figur als eine männliche Wunschvorstellung deuten, da sie latente sexuelle Wünsche erfüllt. Zugleich aber kann sie auch als Angstprojektion interpretiert werden, vor der Männer Furcht entwickeln, da sie ihre Dominanz untergräbt.[35] Die meisten *films noirs* sind von einer Atmosphäre des Misstrauens und des Selbstzweifels geprägt, die das Lebensgefühl jener Jahre auf anschauliche Weise widerspiegelt.

Im Gegensatz zur Ära des *film d'art* wurde in den 1930ern und 1940ern nur eine vergleichsweise geringe Anzahl von Shakespeare-Verfilmungen produziert.[36] Als mögliche Ursache für diese Entwicklung lässt sich unter anderem die Verwendung des frühneuenglischen Blankverses ausmachen, der für den herkömmlichen Kinozuschauer jener Zeit eine erhebliche Erschwerung des Hörverstehens zur Folge hatte. Als literarische Quellen für Filme griff man in jenen Jahren auf andere Autoren zurück, die in dieser Hinsicht leichter umsetzbare Textvorlagen lieferten: So ließ sich mit der Verfilmung von Werken Rudyard Kiplings und Charles Dickens' dem Kinopublikum neben moralischen Werten vor allem auch ein nationales bzw. ethnisches Bewusstsein nahe bringen, das in Zeiten zunehmender ideologischer Konflikte immer stärker gefordert wurde.[37] Indirekt ist diese Praktik auch als eine Demonstration der Überlegenheit der angloamerikanischen Kultur aufzufassen, die dadurch neues Gewicht erlangte, dass sich durch die Machtergreifung bzw. -ausweitung faschistischer Regierungen in manchen Ländern Europas die politische Lage zuspitzte.

Dementsprechend entstanden die wenigen Shakespeare-Verfilmungen dieser Zeit überwiegend in den USA und Großbritannien und waren hauptsächlich romantisierende Filmadaptationen wie *The Taming of the Shrew* (Sam Taylor; USA, 1929), *A Midsummer Night's Dream* (Max Reinhardt, William Dieterle; USA, 1935) oder *Romeo and Juliet* (George Cukor; USA, 1936). Es gab jedoch auch eine Reihe von Filmen, die in sehr freier Weise das dramatische Werk des englischen Dichters adaptierten. So beinhalteten einige Revuen Einlagen von Schauspielern, die einen einzelnen Monolog von z.B. *Richard III* oder *Hamlet* vortrugen.[38] Auch in Westernfilmen

[35] Zum ambivalenten Charakter der Frau im *film noir* siehe Kaufmann, 2: »Die ergänzende Perspektive ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil im Film noir in der Regel der Mann den Diskurs dominiert und die Frau geradezu als Wunsch- und Angstprojektion und damit als Symptom seiner problematisierten männlichen Identität fungiert.«

[36] Hierzu gibt es allerdings keine eindeutigen Angaben; die Anzahl der Filme variiert je nach Quelle.

[37] Zu den Literaturverfilmungen jener Zeit siehe Toeplitz, Bd. 3, 81: »Von den englischen Autoren wurde nicht nur Dickens verfilmt – außer David Copperfield auch Great Expectations [...] und The Mystery of Edwin Drood [...] -, sondern auch Sir James Barrie, Rudyard Kipling und der unsterbliche Barde aus Stratford-on-Avon: William Shakespeare.«

[38] Die Filmografie, die Lippmann in *Shakespeare im Film* anführt, weist darauf hin, dass die Revue *Show of Shows* (John G. Adolfi; USA, 1929) diesen Monolog beinhaltet. Siehe Lippmann, 73: »Aufwendiger Tonfilm revueartigen Charakters mit 77 bekannten Darstellern, der u.a. obenerwähnten Monolog [aus Richard III.] enthält.« *Cf.* Toeplitz, Bd. 2, 53: »[...] wichtig aber war, dass neben Al Jolson [...] der Nestor der englischen Bühne George Arliss mit einem Monolog aus ›Hamlet‹ auftrat.«

oder Komödien kamen gelegentlich Textstellen, Gestalten oder Handlungselemente aus Shakespeare-Stücken vor.[39] Auf diese Weise wurde Shakespeare als feste Größe konsequent in den Tonfilm integriert, um – wie bereits beim *film d'art* zuvor – dem Medium ein höheres intellektuelles Niveau zu verleihen.[40]

Um ihre Handlung zeitgemäß darzustellen, bedienen sich die hier untersuchten Filme einiger Genres, die zu jener Zeit beliebt waren. So gilt Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* als schwarze Komödie oder Farce.[41] Da diese während des Zweiten Weltkriegs spielt und selbigen in starkem Maße thematisiert, kann man in gewisser Weise aber auch von einem Kriegsfilm sprechen – ein Genre, das zu Beginn des Krieges vor allem in den USA sehr populär war.[42] *Strange Illusion* hingegen lässt sich als Kriminalfilm einordnen, der im Rahmen seiner Orientierung am *film noir* starke psychoanalytische Tendenzen aufweist, die bei der einzigen *Hamlet*-Verfilmung im herkömmlichen Sinn, der Adaptation von Laurence Olivier, ebenfalls deutlich hervortreten.[43] Obwohl Olivier eine historisierende Fassung des *Hamlet*-Stoffs vorlegt und somit den zeitgenössischen Vorstellungen einer werktreuen Umsetzung am nächsten kommt, verwendet er in seiner von einem ideologischen Standpunkt eher als konservativ zu klassifizierenden Adaptation dennoch einige visuelle Mittel des zu jener Zeit progressiven *film noir*.[44] Gemeinsam ist allen drei Verfilmungen, dass sie sich – abhängig von den Genres, in denen sie sich bewegen – auf jeweils eigene Weise mit der Problematik gewandelter Geschlechterverhältnisse und Vorstellungen von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit auseinandersetzen.

---

[39] Eine Liste von Filmen, die Zitate aus *Hamlet* verwenden, findet sich in McKernan/Terris, 51. Zur Verwendung von Textpassagen oder Gestalten aus Shakespeare-Dramen im Film der 1930er Jahre siehe McKernan, 9.

[40] Siehe dazu Toeplitz, Bd. 2, 73: »Der Ehrgeiz, einen Film zu ›veredeln‹, der an die Bestrebungen des ›Film d'Art‹ vom Anfang des 20. Jahrhunderts erinnerte, führte die amerikanischen Filmstudios zum Großmeister der Bühne, zu William Shakespeare. Man beschränkte sich vorerst auf einen, dabei recht kläglichen Adaptationsversuch. Die Firma United Artists beschloß, ›Der Widerspenstigen Zähmung‹ auf die Leinwand zu übertragen [...].«

[41] Für eine Genrezuordnung siehe Nora Henry, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch and Billy Wilder* (Westpoint: Praeger, 2001) 106: "Lubitsch's choice to make *To Be or Not to Be* a grotesque black comedy, which in 1942 was a still new and rarely used genre, reveals his remarkable insight into human nature and the development of this world, especially considering what we know about the monstrosity of the Nazi system." *Cf.* Rothwell, 223: "A movie that fits this rubric, though farcical rather than serious, is *To Be or Not to Be* (1942), Ernst Lubitsch's clever exploitation of *Hamlet* [...]."

[42] Zur intensiven Thematisierung des Kriegs im Hollywoodfilm der 1940er siehe Toeplitz, Bd. 4, 166.

[43] Zum Einfluss des *film noir* auf Oliviers *Hamlet*-Verfilmung siehe Harry Keyishian, "Shakespeare and Movie Genre", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 75 und Brode, 119.

[44] Zum kanonischen Charakter der Olivier-Verfilmung siehe Robert Shaughnessy, "Introduction", *Shakespeare on Film: Contemporary Critical Essays,* Hrsg. Robert Shaughnessy, New Casebook Series (Basingstoke: Macmillan, 1998) 4.

4.2. *To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch; USA, 1941)

4.2.1. *Hamlet* als Kriegskomödie

Bei diesem Film handelt es sich streng genommen um keine Adaptation des Shakespeare-Stücks, sondern vielmehr dient das Drama in diesem Zusammenhang als Rahmen für eine ansonsten deutlich abweichende Handlung. Dennoch wird *To Be or Not to Be* vor allem deshalb in diese Analyse von *Hamlet*-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts einbezogen, da der Film in Bezug auf die Darstellung der Geschlechterbeziehungen jener Jahre durchaus aufschlussreich ist. Darüber hinaus verdeutlicht er, auf welche – durchaus subtile – Weise die ideologische Vereinnahmung Shakespeares über das Kino betrieben werden kann.[45]

Im Hinblick auf die Darstellung der Frauenfiguren spielt im Handlungsverlauf dieser Adaptation die Figur der *femme fatale* eine zentrale Rolle. Verkörpert wird sie von Carole Lombard, die in den 1930ern zum Filmstar aufgestiegen war und sich durch ihre Darstellung rebellischer Frauen vor allem in *Screwball*-Komödien einen Namen gemacht hatte.[46] In diesem Subgenre hatte sich Ernst Lubitsch, der Anfang der 1920er Jahre aus Deutschland emigriert war, ebenfalls einen gewissen Ruhm erworben. Sein gemeinhin als *Lubitsch touch* bezeichneter Inszenierungsstil zeichnet sich durch geistreichen Witz und eine elliptische Erzählweise aus, die auch in diesem Film eindeutig auszumachen ist.[47] Auch wenn *To Be or Not to Be* einige Charakteristika der *Screwball*-Komödie aufweist, lässt sich dieser Film vor allem aufgrund seiner Kriegsthematik jedoch nicht als solche klassifizieren.[48]

---

[45] Nicht zuletzt aufgrund ihrer ideologischen Signifikanz ist Lubitschs Komödie *To Be or Not to Be* trotz seiner Distanz zu *Hamlet* immer wieder Gegenstand der Shakespeare-Forschung. Dieser Akzentverlagerung wird im Folgenden dadurch Rechnung getragen, dass der Abschnitt, der sich mit diesem Film befasst, anders strukturiert ist als alle anderen Kapitel: Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse und die ideologischen Implikationen werden in diesem Kontext gesondert betrachtet, während die Analyse der zentralen Frauen- und Männerfiguren vergleichsweise knapp ausfällt.

[46] Eine Charakterisierung der Filmrollen Lombards liefert Toeplitz, Bd. 3, 98: »Carole Lombard war die führende Schauspielerin der ›daffy comedies‹, sie war eine schöne und vielseitige Rebellin, sie war immer zum Angriff gegen alles bereit, das ›heilig‹ und ›geheiligt‹ war. In ihren Ausbrüchen der Extravaganz vermochte sie immer künstlerische Meisterschaft zu bewahren, sie erniedrigte sich nicht zu Possenreißerei und zu billigem Chargieren.«

[47] Für eine Beschreibung typischer Merkmale dieses Stils siehe Peter Barnes, *To Be or Not to Be* (London: BFI, 2002) 56: "*To Be or Not to Be* contains many examples of what came to be called the famous 'Lubitsch touch'. This is merely a method of telling a story through ellipses. Important scenes happen off-screen, on the other side of the film frame, or behind walls or closed doors. Avoiding the obvious, Lubitsch substitutes half-glimpsed details, suggestions, fades, dissolves, blackouts or nothing at all. An American film censor once complained 'You know what he's saying, but you can't prove he's saying it.'"

[48] Für eine Genrezuordnung siehe *ibid.,* 69: "Jack Benny is outstanding as the nearly cuckolded antiheroic husband who leads the group; Lombard provides excellent support as the romantically dizzy wife. But as with McCarey's *Once Upon a Honeymoon*, the film frequently is punctuated with concentration camp-type issues. And though Lubitsch's film is far superior, it is superior on a black-comedy level; McCarey attempts to maintain a screwball comedy norm and fails. Thus, *To Be or Not To Be* succeeds as a black comedy, not as a screwball comedy."

Wie in einer Vielzahl zeitgenössischer Produktionen ist auch in *To Be or Not to Be* die *femme fatale* typischerweise die treibende Kraft, die den Fortgang des gesamten Geschehens forciert bzw. dieses erst ermöglicht. Der Filmtitel steht dabei in direktem Zusammenhang mit ihrem Tun: Diese Worte aus Hamlets Monolog fungieren hier als Code für die weibliche Hauptfigur Maria Tura und ihren Verehrer, die sich jeweils treffen, während ihr Mann Joseph auf der Bühne den Dänenprinzen mimt. Sie sind Mitglieder eines polnischen Theaterensembles, das kurz nach Anbruch des Zweiten Weltkrieges im besetzten Warschau *Hamlet* aufführt. Die Schauspieltruppe wird zufällig in Untergrundaktivitäten involviert, als Maria, die Darstellerin der Ophelia, ihren jugendlichen Verehrer, Kampfpilot Stanislaw Sobinski, bei einer verdeckten Mission unterstützt. Sobinskis Auftrag ist es, einen Nazispion unschädlich zu machen, der eine Namensliste von Angehörigen der polnischen Luftwaffe besitzt. Bei ihren zum Teil lebensgefährlichen Bemühungen diese Liste an sich zu nehmen setzt Maria ihre weiblichen Reize erfolgreich ein, doch gelingt die Mission letztendlich nur aufgrund der Zusammenarbeit der gesamten Schauspieltruppe. Mit Einfallsreichtum und Mut schafft sie es, die Liste zu vernichten und sich selbst in Sicherheit zu bringen.

4.2.2. Maria – ein neuer Frauentyp

Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Adaptationen soll in diesem Abschnitt lediglich eine Frauenfigur besprochen werden. Der Grund hierfür liegt darin, dass nur eine einzige weibliche Gestalt, und zwar Maria, im Film von Bedeutung ist.[49] Auf diese Weise erfolgt eine starke Konzentration auf diese Frauenfigur, die suggeriert, dass Maria das weibliche Geschlecht *per se* verkörpert. Hinsichtlich ihres äußeren Erscheinungsbildes weist Maria zahlreichen Anzeichen der *femme fatale* auf, so wie sie im Hollywoodfilm der 1940er Jahre dargestellt wurde. In diesem Zusammenhang fallen zunächst ihre blonden Haare auf, die in Kontrast zu den dunklen Haaren der traditionellen *femme fatale* stehen.[50] Für die Entwicklung dieser neuen Präferenz gibt es eine Reihe möglicher Ursachen: So kann dieses äußere Charakteristikum dadurch eine Wandlung erfahren haben, dass zuvor dunkle Haare in erster Linie mit

[49] Zwar tritt anfangs auch Marias Dienstmädchen Anna auf, diese erscheint allerdings im weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr. In einer kurzen Szene, die einen Bombenalarm im Theater zeigt, ist für einen Augenblick eine weitere Frauenfigur, vermutlich die Gertrude-Darstellerin, zu sehen, die – gemäß traditioneller Aufführungskonventionen – dunkle Haare sowie ein dunkles Kleid trägt.

[50] Zur Haarfarbe von *femmes fatales* im *film noir* siehe Tuska, 172 f: "The significance of blonde-haired heroines, in CITIZEN KANE, in this film [THE LADY FROM SHANGHAI], or in the later TOUCH OF EVIL [...], had its origin in his [Orson Welles'] own personal experience [...]; and it was purely coincidental that Raymond Chandler's femmes fatales, or the Phyllis character in Cain's short novel and Billy Wilder's film, have blonde hair. Nonetheless, it did become a convention associated with the femmes fatales in films noirs." Auch die literarischen Vorlagen, auf denen häufig die Kriminalfilme der 1940er basierten, weisen blonde *femmes fatales* auf. *Cf.* William Marling, "The Femme Fatale", *Hard-Boiled Fiction,* 2. Aug. 2001, Case Western Reserve U, 22. Feb. 2003 <http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/FemmeFatale.HTM>.

südländischen bzw. exotischen Frauen in Verbindung gebracht wurden, denen man eine ausgeprägte Sinnlichkeit sowie ein überschäumendes Temperament nachsagte. Die neue *femme fatale* hingegen bestach weniger durch Leidenschaft als durch Berechnung.

Blonde Haare wurden ab dem Zweiten Weltkrieg verstärkt mit Erotik und Sexappeal in Verbindung gebracht, als amerikanische Soldaten in großer Zahl Abnehmer von Pin-Ups so genannter *blonde bombshells* wie Betty Grable, Esther Williams oder Veronica Lake wurden. Darüber hinaus waren für die *femme fatale* im Film der 1940er Jahre blonde Haare auch deshalb zeitgemäß, da diese zuvor mit Unschuld und Unverdorbenheit assoziiert worden waren und somit eine vollkommene Bedeutungsumkehr erfuhren. Schließlich waren nicht wenige Blondinen lediglich blond gefärbt, was an sich schon einer Täuschung – wenn nicht gar einer gezielten Manipulation des männlichen Betrachters – durch die Frau gleichkam. Im Gegensatz dazu wurden nun dunkelhaarige Frauen im *film noir* auf die Rolle der *nurturing woman* festgelegt, d.h. der gesellschaftlich angepassten Hausfrau, Mutter und/oder Schwester, die in moralischer wie visueller Hinsicht einen Gegenentwurf zur *femme fatale* bildete.[51]

Des Weiteren raucht Maria Zigaretten, die im Kontext der *femme fatale* ebenso wie Revolver, Messer sowie maskulin wirkende Kleidung als phallische Symbole gelten.[52] Diese Gegenstände fungieren als Insignien männlicher Macht und visualisieren gewisse maskuline Eigenschaften der *femme fatale* wie Ehrgeiz, Machtbewusstsein und den Phallus selbst.[53] Die Sexualität der *femme fatale* äußert sich auch in ihrer Kleidung, die nicht selten aus Pelz besteht, der ihre Triebhaftigkeit zum Audruck bringen soll. Doch auch anliegende Kostüme, welche die weibliche Silhouette besonders betonen, kommen häufig zum Einsatz. Auch in *To Be or Not to Be* entspricht Marias Kleidung diesen Vorgaben: Sie trägt im Handlungsverlauf un-

---

[51] Siehe dazu Kaufmann, 43 f: »Neben der unumstritten zentralen Rolle der 'femme fatale', ist eine weitere Frauenfigur von geradezu generischer Relevanz für den Film noir. Die sogenannte 'nurturing woman' verkörpert Qualitäten, die denen der 'femme fatale' entgegengesetzt sind.« Dies hat der *film noir* vom Gangsterfilm der frühen 1930er übernommen. *Cf.* Tuska, 136: "As a general rule, the molls, or sluttish girlfriends, of gangsters were portrayed by slim, blonde, and sensual actresses. Sisters and supposedly respectable women tended to be brunettes."

[52] Zu den phallischen Symbolen der *femme fatale* siehe Tuska, 206: "Another aspect of dress code in film noir is that the femmes fatales often use a cigarette (usually a long, just-lit cigarette) and a handgun as phallic symbols, as menacing extensions of their bid for masculine power." *Cf.* Janey Place, "Women in Film Noir", *Women in Film Noir: New Edition,* Hrsg. E. Ann Kaplan (London: BFI, 1998) 54 und Christine Gledhill, "Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism", *Women in Film Noir: New Edition,* Hrsg. E. Ann Kaplan (London: BFI, 1998) 32: "Dress either emphasises sexuality – long besequined sheath dresses – or masculine independence and aggression – square, padded shoulders, bold striped suits." Siehe auch Kaufmann, 42.

[53] *Cf.* Kaufmann, 41 f: »Um ihre Ziele zu erreichen, instrumentalisiert die als intelligent und gefühlskalt charakterisierte 'femme fatale' ihr bewusst manipulatives 'image' und vor allem ihre sexuelle Anziehungskraft. [...] Ihre Ziele werden bestimmt vom Streben nach beruflichen Machtpositionen, Geld und luxuriösem Wohlstand [...].« *Cf.* Tuska, 202: "The femmes fatales are interesting, intelligent, and often powerful, whereas the wives and mothers are dull and insipid." Zur Charakterisierung der *nurturing woman* als asexuelles Wesen siehe auch Kaufmann, 44 und 103.

ter anderem einen Pelzmantel sowie ein ihre körperlichen Vorzüge akzentuierendes, verführerisches Kleid, dessen seitlicher Einschnitt ebenfalls mit Pelz verbrämt ist.[54]

Ein komischer Effekt entsteht dadurch, dass sie selbst zu den unpassendsten Gelegenheiten nicht auf ihre hübschen Kleider verzichten möchte. So erscheint sie gleich zu Beginn des Films im Rahmen einer Theaterprobe im Abendkleid auf der Bühne, obwohl das (fiktive) Stück ein zeitgenössisches politisches Drama namens »Gestapo« ist und sie darin die Rolle einer KZ-Insassin übernimmt.[55] Selbst in ihrem Ophelia-Kostüm, das insofern traditionell ist als es – wie bei den zuvor besprochenen *Hamlet*-Adaptationen auch – aus einem langen hellen Kleid besteht, wirkt sie aufgrund des anliegenden Schnitts weniger jung und unschuldig, als vielmehr selbstbewusst und erotisch. Doch auch in ihrem Verhalten entspricht Maria einer *femme fatale*, indem sie durchgehend flirt- und manipulationsfreudig ist und nach einem luxuriösen Lebensstil strebt.

Diese Porträtierung eröffnet der Darstellung Ophelias eine neue Dimension, für die im originalen Dramentext keine Hinweise vorhanden sind: Wenn sie auch nie in ihrer Rolle, sondern immer nur hinter den Kulissen zu sehen ist, unterdrückt Maria/Ophelia im Gegensatz zur Bühnenfigur Shakespeares ihre Sexualität nicht, sondern geht selbstbewusst mit sich und ihrem Körper um. Sie setzt ihn gezielt als Mittel ein, um bestimmte Ziele zu erreichen – so beispielsweise um das Vertrauen des Nazispions Siletsky zu gewinnen. Auf diese Weise erfolgt eine Betonung der Triebhaftigkeit Marias, die traditionell mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wird.

Die Frau wird in diesem Film also mit der *femme fatale* gleichgesetzt, was eine für die Kriegsjahre typische tiefe Unsicherheit, wenn nicht gar Angst des Mannes bzw. Patriarchats vor dem weiblichen Geschlecht reflektiert. Allerdings weicht Maria in einigen entscheidenden Punkten auch von der üblichen *femme fatale* des Hollywood-Films der 1940er Jahre ab: So erscheint sie aufgrund einiger Wesenszüge, die man gemeinhin mit weiblicher Tugend in Verbindung bringt, als positive Identifikationsfigur. Dies kommt zunächst in ihrem Namen Maria zum Ausdruck, der vor allem in Analogie zum Namen ihres Manns Joseph eine christlich-religiöse Assoziation herstellt und ein gesellschaftskonformes Frauenbild suggeriert.[56] Mit zahlreichen Äußerungen und Handlungen macht Maria nicht nur deutlich, dass sie ihren Mann liebt,

[54] Kaufmann weist darauf hin, dass das Tragen von Pelzen ein typisches visuelles Merkmal der *femme fatale* im *film noir* ist: »Ihre Sinnlichkeit und animalische Erotik findet ihren Ausdruck in ihrer Vorliebe für Pelze, worin das [...] ›Wilde‹ wiederzuerkennen ist.« Kaufmann 41. Zur Haarfarbe und -länge siehe Place in Kaplan, 54: "The iconography is explicitly sexual, and often explicitly violent as well: long hair (blonde or dark), make-up, and jewellery."

[55] Maria rechtfertigt ihre absurde Kostümwahl dem Regisseur des Bühnenstücks gegenüber mit den Worten "I think it's a tremendous contrast. Think of me being flogged in the darkness. I scream, suddenly the lights go on and the audience discovers me on the floor in this gorgeous dress."

[56] Das Fehlen einer klaren Charakterisierung der weiblichen Gestalt ist typisch für ihre Darstellung im Film der 1940er Jahre. Siehe dazu Kaufmann, 38: »Es lassen sich [...] sowohl eine dämonische als auch eine reine Frauenfigur als Verkörperungen der ambivalent bewerteten Natur erkennen, die zuweilen sogar innerhalb einer Person januskopfartig vereinigt sind.« Eben dies ist auch bei Maria der Fall.

sondern dass sie darüber hinaus auch patriotisch gesinnt ist, d.h. also die Gesellschaft mit all ihren Normen und Konventionen durchaus erhalten will.[57]

4.2.3. Joseph, der eitle Hahnrei

Analog zu seiner Ehefrau Maria besitzt auch der von Jack Benny gespielte Joseph Tura einige Persönlichkeitsmerkmale, mit denen die männliche Hauptfigur amerikanischer Spielfilme jener Zeit üblicherweise ausgestattet war. So ist er ähnlich wie die Antihelden des *film noir* entfremdet von der durch die deutschen Invasoren durchdrungenen Gesellschaft und befindet sich in einer Identitätskrise, weil seine Frau sich der traditionellen weiblichen Geschlechterrolle widersetzt. Indem Maria ihr – und teilweise auch sein – Leben selbst bestimmt und darüber hinaus freizügig mit ihrer Sexualität umgeht, wird Joseph in die Rolle des Hahnrei gedrängt, der durch seine Passivität die an den Mann gestellten Rollenerwartungen enttäuscht und daher als Weichling erscheint. Maria hingegen weist eine eher dem männlichen Geschlecht zugeschriebene sexuelle Aktivität auf, die sich nicht nur zu Beginn in ihrer Romanze mit Sobinski äußert, sondern im weiteren Handlungsverlauf auch am Getändel mit Siletsky und Erhardt sichtbar wird. Ihre erotische Anziehungskraft und vor allem ihr Bewusstsein derselben schüren in Joseph den Verdacht, dass sie ihn tatsächlich mit einem anderen Mann betrügt.[58]

In eben dieser Hinsicht besitzt der Film die größte Gemeinsamkeit mit *Hamlet*: Er übernimmt grundsätzlich Hamlets Einstellung zu Frauen, indem er ihnen Untreue und damit implizit einen unkontrollierten Sexualtrieb unterstellt.[59] Im Unterschied zum Drama ist Josephs Misstrauen jedoch durchaus gerechtfertigt, da der Film in aller Ausführlichkeit zeigt, wie Maria ihren Verehrer empfängt und weitere heimliche Treffen mit ihm arrangiert. Dabei zeigt die Kamera nie explizit, dass sie eine intime Verbindung zu Sobinski eingeht, da eine solche Darstellung gegen den *production code* verstieße.[60] Zudem entspräche eine derartige Direktheit nicht dem sub-

---

[57] Zur Ehe der Turas bemerkt Barnes, 66: "The Tura marriage is rock solid, despite the private sniping. Just as the community spirit of the troupe is unbreakable, despite private backbiting." So äußert sich Maria ihrem Dienstmädchen gegenüber folgendermaßen: "Don't misunderstand me, Anna. I love my husband dearly and why not? He's wonderful [...]." Auch ihrem Verehrer Sobinski gibt sie dies mit den Worten "But I love my husband!" deutlich zu verstehen.

[58] Gleich das erste Gespräch des Ehepaars ist ein Streit, indem Maria die Geltungssucht ihres Mannes mit den Worten "It's becoming ridiculous the way you grab attention! Whenever I start to tell a story you finish it, if I go on a diet you lose the weight, if I have a cold you cough and if we should ever have a baby I'm not so sure I'd be the mother" kritisiert. Josephs antwortet darauf lapidar mit "I'm satisfied to be the father."

[59] In der *nunnery scene* spielt Hamlets Replik "Or if thou wilt needs marry, marry a/fool; for wise men know well what monsters/you make of them" (III. I. 139-140) darauf an, dass Frauen seiner Meinung nach in der Ehe grundsätzlich untreu sind. Diese Äußerung reflektiert weniger eine reale Situation als vielmehr Hamlets misogyne Haltung, die durch die rasche Wiederheirat seiner Mutter geschürt wurde.

[60] Zum Einfluss der Zensur auf die Darstellung von Liebesbeziehungen in Filmen der 1940er siehe Sylvia Harvey, "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir", *Women in Film Noir: New Edition,* Hrsg. E. Ann Kaplan (London: BFI, 1998) 37: "Although marriage is the only place where sexual activity is to be sanctioned, oddly enough (or

tilen *Lubitsch touch*, obowohl *To Be or Not to Be* diese Möglichkeit mittels diverser Figurenrepliken dennoch unmissverständlich in Betracht zieht.[61]

4.2.4. Die Darstellung der Geschlechterverhältnisse

Der Umgang des Ehepaars Tura miteinander macht den Schwerpunkt des Films aus und erscheint zudem stellvertretend für das zu jener Zeit allgemein vorherrschende Verhältnis der Geschlechter zueinander. Dieser Umgang besteht in *To Be or Not to Be* – in typischer Manier der *Screwball*-Komödie – aus zahlreichen Wortgefechten, die wesentlich zur Komik des Films beitragen.[62] So wird beispielsweise Marias Vorwurf, Joseph sei ein egoistischer und eitler Schauspieler, dem sein Ruhm wichtiger sei als alles andere, dadurch bestätigt, dass ihn wenig später die Tatsache, dass Sobinski während seines Monologs den Theatersaal verlässt, mehr aufbringt als der Angriff Deutschlands auf Polen.[63] Auch schenkt Joseph Marias Bedürfnissen und Wünschen nur wenig Beachtung, wohingegen er von ihr normgerechtes, also untergeordnetes Verhalten fordert und sie kritisiert, wenn sie seinen Erwartungen nicht entspricht.

In dieser Unausgewogenheit der Geschlechterbeziehungen liegt die Handlungsmotivation Marias in wesentlichem Maße begründet: Indem sie Interesse für andere Männer entwickelt und deren Avancen erwidert, revanchiert sie sich gewissermaßen für Josephs Selbstsucht. Dabei weiß sie sehr wohl, dass Sobinski, ebenso wie später auch Siletsky oder Erhardt, keine Alternative zu Joseph darstellen, da jeder dieser Männer sie als Folie für gewisse Wunschvorstellungen betrachtet und persönliche Fantasien auf sie projiziert. Da Joseph ihr die größten Handlungsfreiräume lässt, erscheint er von allen an ihr interessierten Männern als tolerantester Partner.[64] Gemeinsam ist jedoch allen Männerfiguren, dass sie das weibliche Geschlecht nur für eigene Interessen in Anspruch nehmen und dominieren wollen, während der Frau selbst und ihren Anliegen jedoch kaum Rechnung getragen wird. Ein echtes Verständnis zwischen den Geschlechtern ist also kaum vorhanden, da jede Seite in erster Linie darauf bedacht ist ihre eigenen Interessen zu wahren bzw. durchzusetzen.

---

perhaps not so odd) mothers and fathers are seldom represented as sexual partners, especially in those movies of the 40s and 50s when censorship demanded that only bedrooms with separate beds were to be shown on the screen." Auch in *To Be or Not to Be* werden nur zwei durch einen Nachttisch voneinander getrennte Einzelbetten im Schlafzimmer der Turas gezeigt. *Cf.* Wager, 105: "[...] censors insisted all bedrooms contain only twin beds [...]."

[61] So stellt Joseph als Erhardt verkleidet Siletsky die Frage "Tell me: you think they had a romance together?" Woraufhin dieser entgegnet: "Well, I couldn't swear to it, but I don't doubt it, do you?"

[62] Zur Darstellung der wichtigsten Merkmale der *Screwball*-Komödie siehe Toeplitz, Bd. 3, 97: »Unwahrscheinliche Situationen, exzentrische Gestalten und ein spritziger und witziger Dialog sind die Merkmale dieser Komödie, die eine Satire auf die verrückte Welt ist, in der wir leben.«

[63] Auf diese Szene verweist auch Barnes, 16: "[...] the Germans invade Poland. Tura doesn't react to the news; he is still in a state of shock that someone walked out in the middle of his soliloquy. Poland is being invaded but Tura is more concerned with his reception. It is a matter of getting things in perspective."

[64] Die anderen Männerfiguren streben beispielsweise danach ihre Berufsausübung zu unterbinden: Stanislaw will sie auf ein ländliches Leben fernab jeden Glamours festlegen, Siletsky will aus ihr eine Spionin machen und Erhardt versucht sie mit Lebensmitteln und Schmuck zu bestechen.

Aus dieser Problematik heraus präsentiert sich das Geschlechterverhältnis in *To Be or Not to Be* als eine Auseinandersetzung, welcher der Krieg gegen Deutschland bzw. den Nationalsozialismus gegenübergestellt wird und quasi parallel dazu stattfindet. Der Film verquickt den gesamten Handlungsverlauf hindurch beide Motive miteinander, die nicht nur über die visuelle Gestaltung, sondern vor allem auch über sprachliche Mittel greifbar werden.[65] Trotz des im Großen und Ganzen als konventionelles Happy End zu bezeichnenden Schlusses macht der Film jedoch deutlich, dass der Konflikt in beiden Fällen nicht beendet ist. Dabei weist sein offenes Ende deutlich auf die Unkontrollierbarkeit der Frau hin: Als das polnische Theaterensemble zuletzt den *Hamlet* in England aufführt und Joseph wie gewohnt seinen Monolog mit den Worten "To be or not to be" beginnt, nimmt er – diesmal im Beisein von Sobinski – wie bereits in Warschau wahr, dass ein junger Soldat seinen Sitzplatz verlässt. Auf diese Weise wird angedeutet, dass auch dieser eine Verabredung mit Maria hat.

Der Film zeigt also, dass trotz des gemeinsamen Engagements gegen die Kriegstreiber das grundlegende Problem der Beteiligten das Geschlechterverhältnis ist, das am Ende noch in genau gleicher Weise vorhanden ist wie zu Beginn. Das leitmotivisch wiederkehrende Zitat Hamlets ließe sich in diesem Zusammenhang als grundsätzliche Frage nach dem Fortbestand der gesellschaftlichen Ordnung interpretieren.[66] So lässt sich ›Sein‹ als Synonym für das Leben *per se* sowie die Zeugung von Nachkommen mit dem gesellschaftlich legitimen Partner deuten, ›Nichtsein‹ hingegen steht für das Gegenteil, d.h. das Aussterben der legitimen Erblinie durch Zeugung von Nachkommen mit anderen Sexualpartnern, wodurch das Patriarchat seine Grundlage verliert und in letzter Instanz zerfällt. Indem Maria also – aus welchen Motiven auch immer – Interesse für andere Männer zeigt, spielt sie mit dieser Option und stellt sie in den Bereich des Möglichen. Es ist daher bezeichnend, dass es eben diese Monologstelle ist, die für Sobinski – wie auch für den namenlosen jungen Soldaten am Ende des Films – als Stichwort für sein Rendezvous mit Maria gilt. Somit findet also eine Bedeutungsverschiebung des *Hamlet*-Zitats statt, da es nun im Gegensatz zum Dramentext nicht mehr allein die Gedanken des Dänenprinzen beschreibt. Die Worte "To be or not to be" entwickeln aber nicht nur im Zusammenhang mit der Geschlechterproblematik einen neuen Sinn, sondern auch bezüglich des gesamten ideologischen Gefüges.

---

[65] So fragt Siletsky beispielsweise Maria: "Shall we drink to a Blitzkrieg?" woraufhin sie mit "I prefer a slow encirclement" entgegnet.

[66] Zu den leitmotivisch verwendeten Shakespeare-Zitaten bemerkt Tony Howard, "Shakespeare's cinematic offshoots", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 296: "In Ernst Lubitsch's great black comedy *To Be or Not to Be*, set in occupied Warsaw (USA, 1942), two familiar speeches become leitmotifs. In a brilliantly underplayed running joke, whenever the pompous actor Joseph Tura (Jack Benny) speaks Hamlet's Soliloquy, someone walks noisily out (usually to make love to Tura's wife); but meanwhile a Jewish spear-carrier dreams of playing Shylock and saying 'Hath a Jew not eyes...'"

4.2.5. Ideologische Implikationen

"To be or not to be" ist die ultimative existentialistische Frage, die sich leitmotivisch durch den gesamten Film zieht. Nicht nur dort, sondern auch in der Realität war im Jahre 1942 die Frage über Leben und Tod bzw. die Bewahrung eines eigenen Lebensstils, dessen Polen durch das nationalsozialistische Deutschland beraubt worden war, von größter Relevanz. Mit seinen Dialogen, Figurenzeichnungen sowie der gesamten Handlungsentwicklung impliziert der Film eine Aufforderung an das (amerikanische) Publikum, sich dem Faschismus nicht zu beugen, sondern vielmehr Solidarität mit der eigenen Regierung und den Alliierten zu zeigen. Um dem Zuschauer die Lebenssituation der polnischen Bevölkerung möglichst glaubhaft vor Augen zu führen, ist *To Be or Not to Be* in einem vergleichsweise realistischen Stil gedreht bzw. durch dokumentarisches Material ergänzt.[67] Abstrakte expressionistische Mittel werden hingegen vermieden, da diese einen verfremdenden Effekt und somit eine Distanzierung des Publikums vom Filmgeschehen bewirken würden.

Die Handlung selbst ist freilich vollkommen unglaubwürdig und hätte *realiter* nicht auf die dargestellte Weise stattfinden können. Eben aus dieser Unwahrscheinlichkeit bezieht *To Be or Not to Be* einen Großteil seiner Komik. Ebenfalls unrealistisch ist der Film, weil in der Dramenvorlage die Szene, in der Hamlet seinen Monolog führt, dicht von Ophelias Erscheinen gefolgt wird. Der Darstellerin dieser Frauenfigur stünde also aufgrund ihres unmittelbar bevorstehenden Bühnenauftritts gar nicht die Zeit für ausgedehnte Gespräche oder amouröse Eskapaden zur Verfügung:

> While Lubitsch does open his version with Claudius and Polonius retiring, he does not place Ophelia anywhere to be seen. The room, in fact, looks more like a dining room than a study in which one might engage in devotional prayers. Following the text would not have been possible, however, since Carole Lombard is cast as Ophelia, and she must be back in her dressing room to receive the amorous Stack. Moreover, it is clear from their conversation that she expects Benny as Hamlet to be on stage for some time, allowing precious moments with her admirer. To accept the dressing room scene we must completely ignore the demands of *Hamlet*, which require Lombard as Ophelia to be fielding the insults of a distracted hero. Yet husband and wife are never seen together on stage: we must conclude that Benny is playing someone else's version of *Hamlet*, not Shakespeare's.[68]

---

[67] Dabei werden im Film Ausschnitte aus Wochenschauen montiert, die reale Kriegsaktivitäten und -schauplätze zeigen. *Cf.* Nicholas Jones, "Hamlet in Warsaw: The Antic Disposition of Ernst Lubitsch", *EnterText* 1.2 (2001), Brunel U, Uxbridge, 1. Feb. 2005 <http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/hamlet/jones.pdf> 273 f: "With newsreel shots of the Blitzkrieg and the devastated streets of Warsaw, accompanied by an earnest voiceover, Lubitsch seems for a moment to be giving up on comedy, perhaps catering to the taste of audiences who might want a single-minded message about Nazi brutality."

[68] Robert F. Willson, Jr., "Lubitsch's *To Be or Not To Be* or Shakespeare Mangled", *Shakespeare on Film Newsletter* 1.1 (Dez. 1976): 3.

Diese Ungereimtheiten führen zu der Schlussfolgerung, dass es dem Film weniger um Logik geht als vielmehr um die ideologische Beeinflussung des Publikums. Diese setzt bereits zu Beginn mit dem vermeintlichen Besuch Hitlers in Warschau und dem scheinbaren Gestapo-Hauptquartier ein. In beiden Fällen werden sowohl Hitler als auch der Nationalsozialismus im Allgemeinen der Lächerlichkeit preisgegeben.

To Be or Not to Be vermittelt seine ideologische Botschaft über die beiden Kanäle, die ihm als Film zur Verfügung stehen: Zum einen erfolgt die Informationsvergabe auf visuellem Wege, z.B. indem die Kamera das Ausmaß der Zerstörung Warschaus zeigt oder die Deutschen (insbesondere in Gestalt von Erhardt und Schulz) als geistlose Befehlsempfänger erscheinen lässt. Zum anderen werden auch auditiv, d.h. über die gesprochene Sprache, entweder mittels *voice over narration* oder Dialog entsprechende Aussagen getroffen. Auch in diesem Zusammenhang wird Shakespeare instrumentalisiert: So trägt Greenberg, ein jüdisches Mitglied der polnischen Schauspieltruppe, mit einem leitmotivisch vorgetragenen Zitat dazu bei, dem Publikum eine ideologische Botschaft zu vermitteln. Bei besagtem Zitat handelt es sich um eine zentrale Stelle aus einem Monolog Shylocks in *The Merchant of Venice*.[69] In diesem Shakespeare-Stück stellt der jüdische Wucherer folgende rhetorische Fragen:

> Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means [...] – if you prick us, do we not bleed? if you tickle us, do we not laugh? if you poison us, do we not die?
>
> (III. i. 52-60)

Der Monolog wird im Film jedoch in leicht modifizierter Form wiedergegeben, indem zum einen die Rede in der ersten Person Singular vorgetragen wird bzw. Greenberg das Wort *Jew* durch *I* ersetzt. Zum anderen wird die explizite Nennung von Juden und Christen vermieden, wodurch die Problematik der Unterdrückung umfassender erscheint und sich nicht auf eine Glaubensrichtung oder ethnische Zugehörigkeit beschränkt.[70] Greenberg trägt die betreffende Monologpassage im Laufe des Films insgesamt dreimal vor, wobei er beim letzten Mal die Worte "[...] if you wrong us, shall we not revenge?" (III. i. 65) in seine Rede einbezieht und diese im Rahmen eines vom Theaterensemble inszenierten Attentatsversuchs quasi direkt an Hitler – bzw. seinen Schauspielerkollegen Bronski als Hitler-Double – adressiert.[71]

---

[69] Das nachfolgende Zitat wurde der Arden-Ausgabe des Stücks entnommen. Siehe William Shakespeare, *The Merchant of Venice,* Hrsg. John Russell Brown, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare (London: Methuen, 2000).

[70] Im Film beginnt Greenbergs erster Vortrag der Monologpassage mit den Worten: "Have I not eyes, have I not hands, organs, senses, dimensions, affections, passions?" *Cf.* Jones, *EnterText,* 281 f: "[...] the performance notably erases the Jewishness of the speech and its origins in the moneylender-villain of Shakespeare's play, substituting a universality that will 'play' better in the circumstances. Greenberg speaks not specifically for himself, or for Shylock, or for Jews, but for a unified Polish 'us'."

[71] Siehe dazu *ibid.,* 281: "The performance fulfills Greenberg's fantasy of starring as Shylock, but in an unexpected and radically new way: he gets to perform it as a Polish freedom fighter explaining his claim to his homeland and his

Vor allem diese abschließende Äußerung zeigt auf anschauliche Weise die Vereinnahmung Shakespeares zu ideologischen Zwecken. Sie setzt sich über die im Stück vorhandenen Sinnzusammenhänge hinweg – schließlich ist Shylock im Stück keine positive Identifikationsfigur, sondern der Gegenspieler der Titelfigur – und platziert sie in einen neuen Kontext. So verschiebt sich die Bedeutung des Zitats in ähnlicher Weise wie bei dem Monolog "To be or not to be", nur dass mit diesem Zitat zum einen Mitgefühl für die Unterdrückten, zum anderen aber auch eine Legitimierung für Vergeltung zum Ausdruck kommt.[72] Neben *The Merchant of Venice* finden sich im Film auch Anspielungen auf weitere Shakespeare-Dramen, mit denen jedoch keine offensichtliche ideologische Aussage verknüpft ist. So werden ebenfalls Namen von Figuren aus *Romeo and Juliet*, *Macbeth* und *Julius Caesar* primär zur Erzeugung komischer Effekte in die Figurenrepliken eingeflochten.[73] Diese Maßnahme verdeutlicht die kulturelle Macht, die von Shakespeare und seinem Werk ausgeht, das stellvertretend für die gesamte angelsächsische bzw. angloamerikanische Kultur steht, die während des Krieges als Gegenkonzept und Alternative zum menschenverachtenden Faschismus der Achsenmächte erschien.

Wegen seines aktuellen Inhalts stieß der Film bei Presse und Publikum auf geteilte Meinung. Ein Teil der Rezipienten hielt den Film für eine gelungene Komödie, andere hingegen fanden es geschmacklos, ein ernstes Thema wie den Krieg auf so unbeschwerte Weise darzustellen.[74] Zur gedämpften Rezeption trug ebenfalls das vorzei-

---

hatred for the Nazis – directly to the face of Hitler [...]. The moment partakes of heroism and tragedy – the last speech of an obviously doomed man sacrificing his life for freedom."

[72] Eine Beschreibung der NS-Schreckensherrschaft, wie sie in *To Be or Not to Be* dargestellt wird, liefert Howard in Jackson, 296: "He quotes it amidst the bombed city's rubble where his eloquence reproves a montage of brutal Nazi posters – 'CONCENTRATION CAMP' ... 'EXECUTED' – and finally he speaks the speech straight into the face of Hitler himself (or seems to – this is a film about illusions). This crystallised contradictory popular attitudes: Shakespeare could signify stagey pretentiousness and yet Shylock's words preserve fundamental truths and give a voice to the victimised millions."

[73] So werden im Laufe des Films folgende Äußerungen gemacht: "I had to swear to this young Romeo not to tell her husband, that gives you a rough idea of the message" (Siletsky), "But you certainly weren't funny when you played Lady Macbeth"(Sobinski), "Friends ..." (Joseph), "Romans and countrymen! We know you want to play Marc Anthony, but that doesn't help us" (Maria). *Cf.* Jones, *EnterText,* 284: "In the midst of struggles to survive, we have to find new contexts for Shakespearean texts like the oratory of Mark Antony, the vengeance of Shylock, and the questionings of Hamlet."

[74] Eine positive Haltung gibt folgende zeitgenössische Filmrezension wieder: "'To be' is typically Lubitsch in dramatic setup and satirical by-play, and one of his best productions in number of years. He's responsible for the producer-director and original writer chores, dovetailing all into a solid piece of entertainment. [...] Lubitsch's guidance provides a tense dramatic pace with events developed deftly and logically throughout. The farcical episodes display Lubitsch in best form, and click for utmost audience reaction." "To Be or Not to Be", *Variety* 18. Feb. 1942. Eine negative Rezension liefert hingegen Bosley Crowther, *New York Times* 7. März 1942: 1851 f: "Hamlet's most famous soliloquy was a positive declaration when compared to the jangled moods and baffling humors of Ernst Lubitsch's new film 'To Be or Not to Be,' which opened yesterday at the Rivoli under delicate circumstances at best. For not only was this the last picture in which Carole Lombard played – and on which was therefore imposed an obligation of uncommon tact – but it happens to be upon a subject which is far from the realm of fun. And yet, in a spirit of levity, confused by frequent doses of shock, Mr. Lubitsch has set his actors to performing a spy-thriller of fantastic design amid the ruins

tige Ableben Carole Lombards bei, die vor der Premiere bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam.[75] Der Film entstand zwar kurz vor Kriegseintritt der USA, doch kam er erst im März 1942, d.h. also drei Monate nach dem Angriff auf Pearl Harbor, in die Kinos.[76] Auf diese Weise nahm die gesamte Thematik des Films gewissermaßen zufällig eine umso größere Bedeutung und Dringlichkeit für die Bevölkerung ein als ursprünglich intendiert.

4.3. *Strange Illusion* (Edgar G. Ulmer; USA, 1945)

4.3.1. *Hamlet* als zeitgenössischer Kriminalfilm

Im Gegensatz zu *To Be or Not to Be* findet im Rahmen dieser Adaptation keine offensichtliche ideologische Vereinnahmung Shakespeares statt. Mehr noch, *Strange Illusion* vermeidet sogar die Herstellung eines direkten Bezugs zu seiner Vorlage, obwohl der Film einige Handlungselemente besitzt, die einen Verweis auf *Hamlet* als durchaus gerechtfertigt erscheinen lassen.[77] Eine fast vollständige Vermeidung von Anspielungen auf Shakespeare und sein Werk erfolgte möglicherweise nicht zuletzt deshalb, weil im Amerika der späten Kriegsjahre ein Anti-Intellektualismus verbreitet war, der anspruchsvolle Kunstformen – zu denen die Dramen des eng-

---

and frightful oppressions of Nazi-invaded Warsaw. To say it is callous and macabre is understating the case. [...] In lesser roles, Sig Rumann is thick and blustering as a Nazi colonel, Stanley Ridges is suave and sinister as a Gestapo agent, Robert Stack is pleasantly youthful as a Polish flier and Tom Dugan is funny to behold as a burlesque Hitler. Too bad a little more taste and a little more unity of mood were not put in this film. As it is, one has the strange feeling that Mr. Lubitsch is a Nero, fiddling while Rome burns."

[75] Für nähere Angaben über den Tod Lombards und seine Auswirkung auf den kommerziellen Erfolg des Films siehe Barnes, 26: "By the time filming was completed in December 1941, America was in World War II. Three weeks later, Lombard herself was killed, with her mother, in a plane crash on a tour selling war bonds. There was national grief over her loss, which did not help *To Be or Not to Be* where she plays a glamorous, but nor obviously sympathetic actress, who may be cheating on her husband with a young airman."

[76] Zum Veröffentlichungsdatum siehe *ibid.,* 7: "The time between the film was shot in late 1941, and released in 1942, was the very worst of times. In 1941, an unstoppable Hitler had smashed the Allies in the Middle East and was overrunning Russia and besieging Moscow; HMS Ark Royal was sunk, Sebastopol fell, Pearl Harbor was bombed and America entered the war, which was going very badly. The Japanese advanced across East Asia, taking Malaya and Singapore, while the Russians were fighting street by street in Leningrad, and thousands were dying daily. In January 1942, Himmler's right hand man, Reihard [*sic*] Heydrich, talked about the extermination of the Jews in the Final Solution and by March Jews were being deported to Auschwitz in Poland."

[77] Diese Ausblendung Shakespeares zeigt sich anschaulich in den zeitgenössischen Zeitungsbeiträgen, die im Booklet der DVD von *Strange Illusion* abgedruckt sind. Unter anderem ist in dem Artikel mit dem Titel "Unusual Story Angle in PRC's 'Strange Illusion"' Folgendes zu lesen: "Co-starring James Lydon, Sally Eilers and Warren William, 'Strange Illusion' is distinctly original in story and treatment. The drama is built around a psychological dream hunch, a brand-new story idea, and so carefully constructed that it bears the hallmark of authenticity." "Out of the Night Came a Strange Illusion", DVD Booklet, *Strange Illusion* (All Day Entertainment, 2001) 5. Dass die Parallele zu Shakespeares *Hamlet* durchaus intendiert war, belegt jedoch das Filminterview mit der Tochter des Regisseurs, das als *special feature* auf der DVD zu finden ist. Arianne Ulmer Cipes bemerkt dort zu *Strange Illusion*: "[...] Dad wanted to make it into a *Hamlet*-esque type of thing. There's a definite experiment going on in the Oedipus complex, which he always liked to investigate." "The King of PRC", *Strange Illusion,* Reg. Edgar G. Ulmer, 1945, DVD, All Day Entertainment, 2001.

lischen Renaissance-Dichters aufgrund ihrer gehobenen Sprache durchaus gezählt werden können – als unzeitgemäß ablehnte, da sie diesem Standpunkt zufolge dem allgemeinen Bedürfnis des Konsumenten nach leichter Unterhaltung nicht in ausreichendem Maße Rechnung trugen.[78] Dies war beim vier Jahre zuvor entstandenen Lubitsch-Film ganz offensichtlich noch nicht der Fall, da dieser den Bezug zu Shakespeare im Handlungsverlauf immer wieder klar hervorhebt.

Im Gegensatz zu *To Be or Not to Be* verwendet *Strange Illusion* für die Auseinandersetzung mit bzw. die Bearbeitung von *Hamlet* das Genre des zeitgenössischen Kriminalfilms. Im Rahmen dieses Kontextes mit allen seinen gattungsspezifischen Konventionen folgt er der Ästhetik und Erzählweise des *film noir*, der Mitte der 1940er als neuartiger Stil mit einer Vielzahl innovativer visueller und narrativer Elemente galt. *Strange Illusion* kann zwar nicht vorbehaltlos als typischer *film noir* bezeichnet werden, doch besitzt er einige signifikante Merkmale, die in starkem Maße von den Lebenserfahrungen und -einstellungen der Kriegsjahre geprägt sind und sich auf die Darstellung der Frauenfiguren und Geschlechterbeziehungen im Allgemeinen ausgewirkt haben.[79]

Der Regisseur des Films, Edgar G. Ulmer, zeichnete in den 1940ern für eine Vielzahl von *noir*-inspirierten Kriminalfilmen wie z.B. *Detour* (1945), *The Strange Woman* (1946) oder *Ruthless* (1948) verantwortlich.[80] Bei diesen Streifen handelte es sich typischerweise um ›B-Filme‹, die im Rahmen einer Kinovorstellung nach dem Hauptfilm (dem ›A-Film‹) gezeigt und meist von kleinen Produktionsfirmen mit geringem finanziellen Aufwand hergestellt wurden, indem man sie rasch abdrehte und die Rollen mit unbekannten Darstellern besetzte.[81] Auch in *Strange Illusion* wirken

---

[78] Der einzige Verweis auf Shakespeare ist die beiläufige Verwendung des Namens Romeo als Synonym für ›Verehrer‹ oder ›Liebhaber‹. Paul Cartwright verwendet diesen Ausdruck, als er seine Mutter nach ihrem neuen Freund fragt. Zum Anti-Intellektualismus des *film noir* siehe Tuska, 223 f: "Anti-intellectualism is a continuing theme throughout film noir, it is against the prescription for either a man or a woman to be interested in books or music. When a man is, he most often turns out [...] to be a savage murder unloved and unwanted by beautiful women." Auch in *Strange Illusion* ist der nach außen hin kultiviert wirkende Brett Curtis realiter ein Frauenmörder, der allerdings – entgegen der oben genannten Konvention des *film noir*, Gebildete bzw. musisch Interessierte in aller Regel unattraktiv erscheinen zu lassen – von fast allen Frauengestalten als begehrenswerter Mann angesehen wird. Zum Anti-Intellektualismus in den USA siehe auch Lynda E. Boose und Richard Burt, "Totally Clueless?: Shakespeare goes Hollywood in the 1990s", *Shakespeare the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Hrsg. Richard Burt und Linda E. Boose (London: Routledge, 1997) 12: "But while pride in anti-intellectualism has long roots as an American tradition and is a force which the 1980s and 1990s have seen assume a renewed political ascendancy, quite the opposite has historically been true of British cultural life, where Shakespeare and the English literary tradition have long been a rallying point of national superiority."

[79] So fehlen dem Film typische Merkmale des *noir*-Stils wie die weitgehende Ausblendung der Familie, bzw. deren negative Zeichnung, oder das urbane Milieu.

[80] Für eine ausführliche Liste aller Filme, bei denen Ulmer Regie geführt hat, siehe "Edgar G. Ulmer", *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 15. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0880618/>.

[81] Siehe dazu Theo Bender, »B-Film«, *Lexikon der Filmbegriffe,* 2003, Bender-Verlag, 1. Feb. 2005 <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php>: »Der Begriff stammt aus den 30er und 40er Jahren, als in amerikanischen Kinos noch Doppelprogramme liefen. Als A-Filme wurden Produktionen bezeichnet, die teuer und aufwendig waren; der B-Film dagegen wurde mit geringem Budget gemacht und rentierte sich auf Grund der Abnahmeverpflichtung durch

keine bekannten Filmstars mit, wodurch sich der Film deutlich von *To Be or Not to Be* unterscheidet. Der größte Unterschied zur Lubitsch-Komödie besteht jedoch im abweichenden Umgang mit dem Shakespeare-Drama.

4.3.2. Gemeinsamkeiten mit Shakespeares *Hamlet*

Strange Illusion greift einige Handlungselemente des shakespeareschen *Hamlet* auf und passt sie hinsichtlich der geografischen und zeitlichen Umstände der Lebensrealität des zeitgenössischen Publikums an: In beiden Fällen ist die Hauptfigur ein Student, der von dem Tod seines Vaters tief erschüttert ist. Da die Handlung von *Strange Illusion* im Amerika der 1940er spielt, wird die Familie der zentralen Männergestalt Paul Cartwright nicht als dem Hochadel angehörig dargestellt, sondern als wohlhabende Familie, dessen verstorbenes Oberhaupt Richter war. Analog dazu nimmt der Palast von Elsinore die Gestalt eines großen Landsitzes mit Hauspersonal, Tennisplatz und Swimmingpool ein. Auch die Geistererscheinung adaptiert *Strange Illusion* und setzt diese zeitgemäß um: So wird Paul zunächst von einem Albtraum geplagt, der vom gewaltsamen Tod seines Vaters handelt. Am nächsten Tag erhält er dann einen Brief des Verstorbenen, da dieser vor seinem Ableben angeordnet hat, seinem Sohn in regelmäßigen Zeitabständen von ihm verfasste Briefe erzieherischen Inhalts durch einen Treuhänder zukommen zu lassen.

Wie in *Hamlet* ist die Mutter der Hauptfigur mit dem Mörder ihres Mannes liiert, der in Anlehnung an Claudius Claude heißt. Allerdings handelt es sich bei ihm nicht um den Bruder des Verstorbenen, sondern um einen polizeilich gesuchten Verbrecher, der sich nach dem Mord an Richter Cartwright eine neue Identität verschafft hat. Aus Rache dafür, dass dieser ihn zu Lebzeiten verfolgt hat, macht er unter dem Namen Brett Curtis der ahnungslosen Witwe Cartwright den Hof, die er nach der geplanten Heirat ermorden will, um an ihren Besitz zu gelangen.[82] Da, ähnlich wie im Shakespeare-Stück, die Hauptfigur Paul dem neuen Mann an der Seite seiner Mutter misstraut und in ihm den Mörder seines Vaters vermutet, beginnt er Nachforschungen anzustellen. In diesem Zusammenhang gibt er sich geistig verwirrt und lässt sich in ein Sanatorium einweisen, das Claude regelmäßig besucht, um dort seinen Komplizen, den Psychiater Prof. Muhlbach, aufzusuchen. Im Zuge seiner Untersuchungen

---

die Kinos. Unter den B-Filmen waren – gerade wegen der Beschränktheit der Mittel – immer wieder ästhetische Highlights (wie viele Filme des Film noir). Nach dem Wegfall des Studiosystems wurde der Begriff zu einer (nicht immer gerechtfertigten) qualitativen Beschreibungskategorie.«

[82] Die Adaptation weicht jedoch noch in weiteren Punkten von ihrer Vorlage ab: Die Mutter der Hauptfigur hat beispielsweise ihren Verehrer noch nicht geheiratet, sondern plant die Eheschließung erst im Laufe der Filmhandlung. Darüber hinaus verfällt Pauls Freundin Lydia, die quasi die Rolle Ophelias einnimmt, weder dem Wahnsinn noch kommt sie ums Leben. Ebenso fehlt eine dem Polonius entsprechende Gestalt, der folglich auch nicht durch die Hand der Hauptfigur getötet werden kann. Diese Abweichung zieht wiederum die Konsequenz nach sich, dass der Laertes-Entsprechung George keinerlei Anlass geboten wird, Rache am Mord seines Vaters zu üben. George ist lediglich ein guter Freund Pauls, der zudem Interesse an dessen Schwester Dorothy hat.

distanziert sich Paul zunehmend von seiner Liebsten, die über die Verhaltensänderung ihres Freundes befremdet ist.

Im Gegensatz zu *Hamlet* endet *Strange Illusion* damit, dass alle Figuren mit Ausnahme des Mörders überleben, der am Ende von Polizeibeamten erschossen wird. In Bezug auf Paul besteht diesbezüglich jedoch ein gewisser Zweifel, da man ihn am Ende des Films nach einem Schlag von Claude besinnungslos zu Boden sinken sieht.[83] Im Anschluss an diese Einstellung ist, wie bereits zu Beginn des Films, eine Vision Pauls zu sehen, die vom Zuschauer jedoch nicht nur als Traum, sondern auch als letzter Gedanke eines Sterbenden aufgefasst werden kann – *Strange Illusion* gibt keinerlei Information darüber, ob Paul überlebt oder nicht.[84] Als zentrales Motiv lässt sich in *Strange Illusion* – wie zuvor in *To Be or Not to Be* – die Frau als Bedrohung des patriarchalischen Gesellschaftssystems erkennen, ein insgesamt häufig aufgegriffenes Thema des *film noir* der 1940er Jahre. Im Folgenden soll daher unter anderem untersucht werden, inwieweit die Frauenfiguren in *Strange Illusion* den gängigen Weiblichkeitsvorstellungen der damaligen Zeit entsprechen.

4.3.3. Zwischen *femme fatale* und *nurturing woman*

Als typisches Merkmal des *film noir* lässt sich eine stereotype Differenzierung der Frau in *femme fatale* oder *nurturing woman* ausmachen. Jene Profile sind auch in *Strange Illusion* zu finden – jedoch mit dem Unterschied, dass sich beide Konzepte jeweils in einer Person vereinigen und so die traditionelle Dichotomie von Heiliger und Hure auflösen. Dies entspricht gewissermaßen einer Grundannahme des *film noir*, nach der es keine gesellschaftliche Ordnung gibt, bzw. diese nur eine Täuschung sei. Die allmähliche Auflösung der diametral entgegengesetzten Weiblichkeitskonzepte wird vor allem in der Gestalt von Pauls Mutter Virginia deutlich: Dadurch, dass sie mit der geplanten Zweitehe ihre Sexualität ausleben will, lehnt sie sich indirekt gegen das patriarchalische Gesellschaftssystem auf und erhält dadurch die Züge einer *femme fatale*.

Durch ihre eigenmächtige Entscheidung zur Heirat droht eine Verschiebung von bzw. eine Widersetzung gegen bestehende Machtverhältnisse, in denen Männer stets

---

[83] In allen Rezensionen des DVD-Booklets zu *Strange Illusion* wird allerdings nicht Gegenteiliges behauptet. Die Zusammenfassung der Filmhandlung, wie sie zu jener Zeit im Rahmen der Berichterstattung üblich war, deutet kein unglückliches Ende der Hauptfigur an.

[84] Dieses offene Ende ist ein typisches Merkmal des *film noir*, da es keine vollständige Auflösung und kein konventionelles Happy End darstellt, wie es für den Hollywood-Film jener Jahre durchaus üblich war. Siehe dazu Kaufmann, 65: »In nahezu allen [...] Fällen bleibt das Ende eines Film noir häufig unbefriedigend und unüberzeugend.« *Cf.* Tuska, 152: "In the gangster film, crime could not be shown to pay; in the romance or Western, the ending was usually a happy one, not because of any special quality in the events or the characters, but because of the narrative conventions of the genre. Film noir, as a cinematic movement within the Hollywood system, sought to repudiate these conventions and, to a surprising extent, it succeeded. It is on the basis of this distinction that I hold that a film noir cannot have a conventional happy ending and still be considered a film noir."

die Handelnden, Frauen hingegen die Passiven – d.h. diejenigen sind, die gemeinsam mit dem afroamerikanischen Personal im häuslichen Bereich verkehren und quasi die »Anderen« darstellen, die mit der Norm kontrastieren. Beide Randgruppen werden nicht ernst genommen, geschweige denn als gleichwertige Partner des WASP-Mannes angesehen.[85]

Die Omnipräsenz des Patriarchats bzw. des Vaters als Symbolfigur jener Institution kommt vor allem in einer amerikanischen Kameraeinstellung zum Ausdruck, in der Virginia, Paul und Brett während eines Gesprächs unmittelbar unter dem Gemälde des verstorbenen Richters stehen, der somit über den Lebenden zu thronen scheint. Direkt unter dem Bild befindet sich – quasi als sein Stellvertreter und Nachfolger – Paul, der sich nicht nur in Form seiner ablehnenden Haltung sondern auch physisch zwischen Virginia und Brett stellt. Als die Verbindung des Paares enger wird, lässt Virginia deshalb das Gemälde aus dem Wohnzimmer entfernen und in das Arbeitzimmer hängen, das Paul häufig zum Nachdenken aufsucht, und das zuvor das Büro seines Vater war.

In optischer Hinsicht weist sich Virginia mit ihrem Zigarettenkonsum, ihren blonden Haaren und ihrer mal maskulinen, mal extravaganten Kleidung als *femme fatale* aus. Ebenfalls charakteristisch für dieses Frauenstereotyp sowie auf Virginia zutreffend ist ihre – wenn auch unbewusste – Affinität zu Kriminellen, die durch Brett Curtis und Prof. Muhlbach verkörpert werden.[86] In weit stärkerem Maße als Maria Tura in *To Be or Not to Be* kommt sie aber auch dem traditionellen Weiblichkeitsideal der *nurturing woman* nahe. Ähnlich wie im Lubitsch-Film wird dabei der Eindruck von Unschuld zunächst durch ihren Vornamen ›Virginia‹ suggeriert. In ihrem Verhalten äußerst sich Unschuld in gewisser Weise darin, dass sie sich Brett vorläufig verweigert und ihn erst nach Pauls Rückkehr aus dem Sanatorium heiraten will. Auf diese Weise erscheint sie auch als liebevoll-fürsorgliche Mutter, die um den Gesundheitszustand ihres Sohnes besorgt ist und dafür eigene Interessen zurückstellt. Sie lebt ihre Sexualität also nicht aus, sondern zieht es aufgrund moralischer Skrupel letztendlich doch vor, Enthaltsamkeit zu üben.[87]

Auch die beiden anderen zentralen Frauenfiguren weisen gleichzeitig Merkmale der *femme fatale* und der *nurturing woman* auf. Anzeichen für ersteren Frauentyp lassen sich an Pauls Schwester Dorothy daran erkennen, dass sie recht materialistisch eingestellt ist und überdies gerne flirtet. So genießt sie es, wenn Männer sie

---

[85] Zum Geschlechterverhältnis im *film noir* siehe Kaufmann, 30 f: »Liebe zwischen gleichberechtigten Partnern findet sich laut Haskell in Hollywoodfilmen ebenso selten wie im realen Leben. Das Geschlechterverhältnis ist dementsprechend zugunsten des Mannes hierarchisiert.« *Cf.* Tuska, 216: "Because a woman can never be an equal in the world of film noir, there can be no equality in a relationship with them."

[86] Auf diesen Aspekt verweist Kaufmann, 76: »In zahlreichen Fällen ist die 'femme fatale' strukturell zwischen den Protagonisten und seinem kriminellen Antagonisten positioniert, dessen Geliebte sie ist.«

[87] In diesem Punkt unterscheidet sich Virginia deutlich von der üblichen *femme fatale* im *film noir*, deren Einstellung zu Sexualität Place mit den Worten "women derive power (not weakness) from their sexuality" beschreibt. Place in Kaplan, 47.

beschenken oder ihr den Hof machen. In diesem Zusammenhang ist jedoch anzumerken, dass sie mit ihrer Haltung zugleich die Rolle eines Objekts einnimmt, die traditionell mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht wird. Ein weiteres Indiz dafür, dass Dorothy keine *femme fatale* im eigentlichen Sinne ist, birgt ihr Sexualverhalten: So belässt sie es in ihrem Umgang mit George und Brett bei einigen koketten Äußerungen, einen intimeren Kontakt scheint sie hingegen abzulehnen, da sie andernfalls nicht so zögerlich auf Bretts Vorschlag reagieren würde, nachts auf einen nahegelegenen See hinauszurudern. Wie Virginia entspricht auch sie daher letztendlich dem durch das Patriarchat verbreiteten Ideal weiblicher Keuschheit. Die ambivalente Darstellung Dorothys äußert sich ebenfalls darin, dass sie von George in einer Szene beispielsweise "small fry" genannt wird, wodurch einerseits eine Assoziation mit der Tierwelt erzeugt wird und andererseits eine Verniedlichung.

Doch auch Pauls Freundin ist eine ambivalente Figur. Gemäß der visuellen Kodierung des *film noir* entspricht die brünette Lydia zwar der *nurturing woman*, die selbstlos das Wohl des Mannes im Auge hat. In der Tat sorgt sie sich um ihren Freund Paul und spricht ihn bei ihrem ersten Auftreten unverhohlen auf sein distanziertes Verhalten an. Im weiteren Verlauf der Handlung bezieht Paul sie sogar in seinen Plan ein und vereinbart einen Code, der ihr im Rahmen ihrer gemeinsamen Telefonate signalisieren soll ihn aus dem Sanatorium zu befreien. Dennoch besitzt sie auch einige Eigenschaften einer *femme fatale*, indem sie sich – im Gegensatz zu Dorothy, die nach Bretts Ankunft von ihrem Freund George nichts mehr wissen will – aktiv um die Zuneigung Pauls bemüht und seine Nähe sucht.

In zwei Einstellungen zeigt die Kamera, wie Lydia ausgelassen im Swimmingpool der Cartwrights badet und dabei die Aufmerksamkeit von Brett/Claude auf sich zieht. Dieser beobachtet sie verstohlen und belästigt sie kurze Zeit später.[88] Durch die Badeszene wie auch den anschließenden Übergriff erscheint Lydia einerseits als Nymphe, die mit der Zurschaustellung ihrer körperlichen Reize die Rolle einer Verführerin einnimmt, und andererseits als Opfer männlicher Gewalt. Als sie Paul von dem Vorfall berichtet und die Kamera statt der jungen Leute ihr durch die Wasseroberfläche des Pools erzeugtes Spiegelbild wiedergibt, kommt ein weiteres filmisches Mittel zum Einsatz, das im *film noir* häufig verwendet wird: Die Darstellung des weiblichen Antlitzes als Reflexion.[89]

---

[88] Dies wird allerdings nicht gezeigt, sondern dem Zuschauern nur in Form eines mündlich vorgetragenen Berichts vermittelt.

[89] Zu dieser Besonderheit in der Darstellung der *femme fatale* im *film noir* siehe Place in Kaplan, 57 f: "The independence which film noir women seek is often visually presented as self-absorbed narcissism: the woman gazes at her own reflection in the mirror, ignoring the man she will use to achieve her goals. [...] Another possible meaning of the many mirror shots in film noir is to indicate women's duplicitous nature. They are visually split, thus not to be trusted. Further, this motif contributes to the murky confusion of film noir: nothing and no one is what it seems. Compositions in which reflections are stronger than the actual woman, or in which mirror images are seen in odd, uncomfortable angles, help to create the mood of threat and fear." Siehe dazu auch Kaufmann, 41: »Die 'femme fatale' ist Herrin ihrer

Insgesamt lässt sich an der visuellen Präsentation der in *Strange Illusion* vorkommenden Frauenfiguren ausmachen, dass es sich bei ihnen nicht wirklich um *femmes fatales* im herkömmlichen Sinn handelt: So ist ihre helle Ausleuchtung im *film noir* eine Konvention für die Darstellung systemkonformer Frauen, während die *femme fatale* üblicherweise durch starke Hell-Dunkel-Kontraste und Schatteneffekte gekennzeichnet wird.[90] Da die zentralen Frauenfiguren selbst kein schuldhaftes Verhalten an den Tag legen sowie im Gegensatz zu Gertrude in *Hamlet* ihre Sexualität nicht ausleben, werden sie vor dem Schicksal bewahrt, das der *femme fatale* im *film noir* üblicherweise zuteil wird: Im Kriminalfilm der 1940er stirbt diese in der Regel als »Warnung« an das weibliche Publikum, dem durch ihren gewaltsamen Tod vor Augen geführt werden soll, welche Konsequenzen ein Aufbegehren gegen die gesellschaftlichen Normen und Regeln mit sich bringt.[91] In *Strange Illusion* jedoch befolgen alle weiblichen Figuren, die für die Filmhandlung von Bedeutung sind, die Weisungen Pauls als Stammhalter und Repräsentanten des Patriarchats und erweisen sich somit in letzter Instanz als gesellschaftskonform.[92]

4.3.4. Die Psychologisierung des (Anti-)Helden

In *Strange Illusion* lassen sich die männlichen Gestalten prinzipiell in zwei Kategorien unterteilen: diejenigen, die der Norm entsprechen, und diejenigen, die eine Abweichung davon repräsentieren. Der typische amerikanische Mann erscheint in Gestalt von Pauls Freunden George und Dr. Vincent, die sich dadurch auszeichnen, dass sie – ganz im Sinne des Anti-Intellektualismus und auch im Gegensatz zu Brett

---

sexuellen Anziehungskraft. Sie setzt sich selbstbewußt in Szene und kreiert auf fast narzißtische Weise ihr eigenes ìmage'. Ein typisches Motiv des Film noir ist daher beispielsweise die sich im Spiegel betrachtende 'femme fatale'.«

[90] Zur Ausleuchtung der *femme fatale* siehe *ibid.*: »Die Attraktivität der 'femme fatale' ist bis zu einer Aura des Unwirklichen stilisiert. Make-up und Frisur sind von einer betonten Sinnlichkeit, die geradezu auf ihre eigene Künstlichkeit aufmerksam macht. [...] Dieser Eindruck wird durch eine besonders harte Beleuchtung verstärkt, die den Gesichtern eine statuenhafte Oberfläche verleiht.« *Cf.* Wager, 77: "The female protagonists in film noir were not photographed using soft-focus or diffuse lighting techniques." Die von der *femme fatale* verschiedene Darstellung der *nurturing woman* beschreibt Kaufmann, 44: »Im Gegensatz zur 'femme fatale' ist die 'nurturing woman' visuell passiv und statisch und häufig in der heilen Welt der Natur situiert. Diese Konnotation wird durch die helle, gleichmäßige Ausleuchtung sowohl ihrer Person als auch ihrer Umgebung erzielt.«

[91] *Cf. ibid.,* 66: »Normabweichungen werden nahezu ausnahmslos mittels der narrativen Auflösung ideologisch bestraft.« *Cf.* Wager, 122: "If the femme fatale was the only female character who refused responsibility, and insistently continued the quest to fulfill her own desires, perhaps it should not surprise spectators to see that she must die." *Cf.* Tuska, 199: "[...] she [the *femme fatale*] is, or behaves as if she is, independent of the patriarchal order. In the course of the film, therefore, or at least by the end of it, the femme fatale must be punished for this attempt at independence, usually by her death, thus restoring the balance of the patriarchal system."

[92] Paul sieht sich selbst als eine Art Nachfolger seines Vaters bzw. Familienoberhaupt, der Besitzansprüche an die Mutter stellt. Dieser Eindruck wird einerseits durch den Brief hervorgerufen, der Paul auf seine Aufgabe als neues Familienoberhaupt aufmerksam macht, und andererseits auch dadurch, dass er denselben Beruf wie sein Vater ausübt bzw. dies nach dem Studium zu tun gedenkt. Im Film liest Paul den Brief vor, dessen in diesem Zusammenhang entscheidende Stelle folgendermaßen lautet: "It will be your responsibility as the man of the family to protect your mother and Dorothy by being constantly vigilant of their associates. I have always guarded your mother, who is so much younger than I, for in my experience I had ample opportunity to observe the cunning of unscrupulous impostors."

– nicht durch Welterfahrheit und ein elegantes Auftreten charakterisiert sind, sondern eher durch ihre Bodenständigkeit.[93] Vor allem für Paul und George stellt sich Brett mit seinem einnehmenden Wesen als Konkurrent dar, der ihnen ihren Einfluss auf die Frauen streitig macht und den es daher zu bekämpfen gilt.[94]

George nimmt im Rahmen der Filmhandlung eine ähnliche Funktion ein wie Laertes in *Hamlet*, der im Drama als Folie zum Dänenprinzen fungiert. Dabei stellt er sich unter anderem insofern als patriarchatskonform dar als einige seiner Äußerungen eine misogyne Grundhaltung offenbaren. Auf diese Weise versucht er offenbar – ähnlich wie Laertes in seinem Gespräch mit Ophelia in Akt I, Szene iii – nicht nur eine gewisse Überlegenheit über das andere Geschlecht zu beanspruchen, sondern gleichfalls seine eigene Unsicherheit im Umgang mit Frauen zu kaschieren. So verkündet er mehrfach pauschale Urteile über Frauen, ohne die eventuelle Berechtigung weiblicher Ansprüche in Betracht zu ziehen.[95]

Dr. Vincent verkörpert für Paul einen Vaterersatz und repräsentiert mit seinem stoischen, allein rationalen Erwägungen folgenden Verhalten ein zeitgenössisches männliches Ideal. Aus dieser Haltung heraus hält er Pauls Empfindsamkeit für eine vorübergehende Laune und daher für nicht weiter beachtenswert. Seine Ratschläge sind oberflächlich und gönnerhaft, er bagatellisiert Pauls Sorgen und äußert lediglich einige Gemeinplätze, um ihm zu helfen.[96] Die Begrenztheit dieser Haltung entlarvt der Film aber dadurch, dass Paul mit seiner Intuition tatsächlich recht behält. Als patriarchatskonforme Männer scheinen George und Dr. Vincent die Gesellschaft von Männern im Sinne eines *male bonding* der von Frauen vorzuziehen, wobei jede Andeutung einer homosexuellen Tendenz vermieden wird, da diese dem zeitgenössischen Publikum als anormal galt.[97] Ihr Umgang mit Paul ist aufrichtig und herzlich; so begleitet etwa Dr. Vincent seinen Zögling zu Beginn des Films auf einen Angelausflug und bereitet ihm fürsorglich ein Frühstück zu – während sein Kontakt zu Frauen immer mit Ressentiments und einer gewissen emotionalen Distanz einhergeht.[98]

---

[93] Dorothy bezeichnet Brett Curtis in einer Szene als “smooth and sophisticated.”

[94] In diesem Zusammenhang ist auch Prof. Muhlbach als Bedrohung anzusehen, der mit Brett gemeinsame Sache macht. Allein der deutsche Name des Psychiaters suggeriert bereits, dass es sich bei dieser Figur um eine Bedrohung der amerikanischen Gesellschaft handelt; immerhin war zum Zeitpunkt der Filmproduktion der Krieg noch sehr präsent und mit Deutschen wurde nach wie vor ein Feindbild assoziiert.

[95] So kommentiert George beispielsweise Dorothys Verhaltensänderung nach Bretts Erscheinen recht indifferent mit den Worten “Women! They get on my nerves!”

[96] So gibt der Arzt Paul unter anderem folgende Ratschläge: “Forget it, Paul. You’ve been working too hard at school”, “I wouldn’t worry too much about it, son”, “it [intuition] can become an obsession, you know. Do some deep breathing”, “you’d better pull yourself together Paul. [...] It’s just a reaction from overwork at school.”

[97] Zu den sozialen Bindungen, die Männer im *film noir* eingehen, bemerkt Tuska, 215: “[...] men [...], too, must keep their place: they must go it alone, with only the buddy system to sustain them; they cannot show too much emotion; above all, they must find the meaning of life in activity, never contemplation. [...] No less than women, they must constantly be on guard against socially unacceptable impulses and obsessions. Saddest of all, they must pass through life without ever experiencing a deep and abiding friendship with the women they might love [...].”

[98] Zur Intimität und Aufrichtigkeit von Männerfreundschaften siehe Harvey in Kaplan, 45: “Destructive passion characterises the central male/female relationship, while the more protective gestures of loving are exchanged [...] between men.”

Der starke Bezug zu Frauen ist nur ein Aspekt, der Paul zu einem typischen Antihelden des *film noir* macht. Indem er von der Gesellschaft entfremdet und voller seelischer Konflikte ist, erfüllt er das Hauptkriterium eines Filmhelden jener Jahre.[99] Pauls Probleme lassen sich unter anderem auf das gewandelte Geschlechterrollengefüge zurückführen, welches sich in *Strange Illusion* darin äußert, dass seine Mutter entgegen der ihr zugewiesenen gesellschaftlichen Rolle der trauernden Witwe wieder heiraten und somit ihre Sexualität neu ausleben will. Wie die meisten männlichen Hauptfiguren von *films noirs* ist Paul daher in seiner männlichen Identität verunsichert. Dies wirkt sich wiederum auf seine Persönlichkeit aus, die in diesem Zusammenhang durch eine – zumindest den gängigen Zuordnungen jener Zeit nach – gewisse Weiblichkeit gekennzeichnet ist. Diese macht sich dadurch bemerkbar, dass Paul nicht seinem Verstand, sondern seinem Gefühl bzw. seiner Intuition folgt. Als weitere Hinweise für feminine Wesenszüge Pauls lassen sich ein Ohnmachtsanfall oder sein aufgebrachtes Verlassen der Verlobungsfeier seiner Mutter heranziehen, die beide in direktem Zusammenhang mit Ereignissen stehen, die er in ähnlicher Form bereits in seinem anfänglichen Albtraum wahrgenommen hat, und die beide seine mangelnde psychische Stabilität verdeutlichen.

Die Darstellung der männlichen Hauptfigur erfolgt unter Anwendung psychoanalytischer Mittel, die im *film noir* der 1940er Jahre häufig aufgegriffen wurden und vor allem deshalb beliebt waren, weil sie eine Erklärung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale und Handlungsmotive ohne moralische Beurteilung möglich machten.[100] Psychoanalyse war zu jener Zeit in den USA gesellschaftlich weitgehend akzeptiert und sogar regelrecht populär, so dass selbst die Werbung, die in Zeitungen und anderen Printmedien für *Strange Illusion* geschaltet wurde, auf diesen Aspekt besonders aufmerksam macht.[101]

In diesem Zusammenhang lässt sich Pauls nervöser Zustand als Ödipuskomplex interpretieren, der durch die Entscheidung seiner Mutter zur Wiederheirat verursacht

---

[99] Für eine detaillierte Beschreibung der männlichen Hauptfigur, wie sie typischerweise im *film noir* vorkommt, siehe Kaufman, 49 ff. Zum Antihelden des *film noir* bemerkt ferner Tuska, 230: "The heroes of film noir are for the most part colorless characterizations and/or characters conspicuously lacking in the virtues of the 'normal' man."

[100] Zur Verwendung von Psychoanalyse im Film der 1940er Toeplitz, Bd. 4, 194: »Das Herangehen wie ein Psychologe und Arzt, der sich nicht zur moralischen Qualifikation des Verbrechens äußert, sondern die Motive seiner Handlung oft im Bereich des Unterbewußtseins – das sich der Kontrolle des Verstandes entzieht – sucht, entsprach den Drehbuchautoren und Regisseuren, die auf der Flucht waren vor dem Moralpredigen und dem aufdringlichen Wiederholen des 'crime does not pay' (Verbrechen zahlt sich nicht aus).«

[101] Zur Popularität der Psychoanalyse in der amerikanischen Kultur der 1940er bzw. im zeitgenössischen Film siehe Kaufmann, 22, Toeplitz, Bd. 4, 194 und Brode, 119. Der besondere Verweis auf die Einbeziehung der Psychoanalyse in die Filmhandlung findet sich auch in den Werbetexten, die für *Strange Illusion* verfasst wurden. Siehe dazu "Lydon possesses varied talents", "Out of the Night Came a Strange Illusion", DVD Booklet, *Strange Illusion* (All Day Entertainment, 2001) 5: "'Strange Illusion' is a psychological drama involving a mysterious murder, which is solved by a young lad (Lydon) following a 'dream hunch' which pins the murder in the suitor of his mother." Siehe auch den Beitrag "'Dream Detection' is Basis of Powerful Screen Drama", "Out of the Night Came a Strange Illusion", DVD Booklet, *Strange Illusion* (All Day Entertainment, 2001) 3: "When subsequent events around his home seem to be the re-enactment of his psychological dream hunch, especially in regard to his mother's forthcoming marriage to a suave and ostensibly rich stranger, the lad is firmly convinced that he holds the secret to his father's death."

wird.[102] Durch die Eheschließung und den damit verbundenen sexuellen Kontakt mit der von Paul idealisierten Mutter erscheint Brett als Nebenbuhler um ihre Gunst – eine Deutung, die Sigmund Freud in Bezug auf Hamlet einige Jahrzehnte zuvor in *Die Traumdeutung* bereits durchgeführt hatte und die Ulmer nun filmisch umsetzt.[103] Pauls Bemühungen, Virginias Hochzeit zu verzögern bzw. zu beweisen, dass ihr Verlobter ein Hochstapler ist, lassen sich als Anzeichen für eine allzu starke, mit erotischen Konnotationen versehene und somit pervertierte Beziehung zur Mutter werten, die gleichermaßen für die männliche Hauptfigur eines *film noir* sowie eine *femme fatale* typisch ist.[104] Eine neue Bindung mit einem Fremden würde aus Pauls Perspektive zudem das Andenken des Vater beschmutzen und seine vom Patriarchat festgeschriebene Machtposition innerhalb der Familie schwächen.

Eine eingehende Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Psychoanalyse wird in dieser *Hamlet*-Adaptation aber nicht nur auf inhaltlicher Ebene erkennbar, sondern auch in der expressionistisch anmutenden Ästhetik des *film noir*. Die für diesen Stil so charakteristische paranoide Atmosphäre herrscht nicht nur in der Heilanstalt aufgrund der menschenleeren Flure, vergitterten Fenster und verschiedenen Überwachungsmaßnahmen des Sanatoriumsleiters vor, sondern auch im heimischen Anwesen.[105] Trotz der ländlichen Idylle und Weitläufigkeit der cartwritghtschen Villa scheint der Ort beinahe klaustrophobisch zu wirken. Dieser Effekt wird vor allem durch zahlreiche Schatteneffekte erzeugt, welche Pauls Gefangenheit in seiner gesellschaftlichen Verantwortung als neues Familienoberhaupt, und somit im Patriarchat selbst, bildhaft zum Ausdruck bringen.[106] Auch die Erzählperspektive des Films entspricht dem *noir*-Stil und erfolgt aus Pauls Sicht, der teilweise als Ich-Erzähler fungiert. Eine Rückblende, die in den ersten Albtraum eingebettet ist und den Ver-

---

[102] Prof. Muhlbach diagnostiziert mit folgenden Worten Pauls Krankheitsbild: “In some cases, filial devotion to a mother goes beyond the borderline of normality. It can frequently produce hallucinations. I believe it is your emotional aversion to your mother’s remarriage which produces these symptoms. I’m sure I can cure you in a very short time.”

[103] Zu Freuds psychoanalytischer Deutung des *Hamlet* siehe Sigmund Freud, »Die Traumdeutung«, *Gesammelte Werke,* Hrsg. Anna Freud et. al., 6. Aufl., Bd. 2 (1942; Franfurt: Fischer, 1976) 271-273.

[104] Zur Darstellung einer Liebesbeziehung im *film noir* bemerkt Kaufmann, 73: »Was allerdings faktisch auf die sexuellen Beziehungen im Film noir zutrifft, ist deren zumeist normüberschreitende Natur, die in deutlichem Kontrast zu der Repräsentation romantischer Liebe und der Familie im klassischen Hollywood-Kino steht.«

[105] Zu diesem Aspekt bemerkt Place in Kaplan, 51: “The dominant world view expressed in film noir is paranoid, claustrophobic, hopeless, doomed, predetermined by the past, without clear moral or personal identity.” Siehe auch Kaufmann, 13: »Die angstvolle, geradezu paranoide Grundstimmung des Protagonisten wird maßgeblich von der ‘femme fatale’ ausgelöst, deren Undurchschaubarkeit ein funktionales Korrelat zu der äußerst verwickelten, irritierenden und zufallsmotivierten Handlungsstruktur des Film noir darstellt und auch die räumliche Umgebung seiner Charaktere kennzeichnet.« *Cf.* Toeplitz, Bd. 4, 193: »Alle Elemente, die die erzählerische Gesamtheit ausmachten, zielten in eine Richtung: Sie schufen eine Atmosphäre der Unruhe, der Furcht und des Gefühls, ständig verfolgt zu werden und auf Schritt und Tritt von unbekannten, unerwarteten Gefahren umgeben zu sein.«

[106] *Cf.* Kaufmann, 51 f: »Die klaustrophobische Angst des Protagonisten, sein übersteigertes Gefühl der Gefangheit, wird durch seine Positionierung zwischen ihn einrahmenden Objekten [...] erzielt. Zu diesen Objekten gehören beispielsweise Türen, Fenster, Treppen oder Gitterstäbe metallener Bettrahmen, die ihn nicht nur einengen, sondern ihn zusätzlich sowohl von seiner Umgebung als auch von seinen eigenen Emotionen isolieren.«

kehrsunfall zeigt, bei dem Richter Cartwright ums Leben kam, trägt dazu bei, dem Zuschauer Pauls Handlungsmotivation näherzubringen.[107]
In der folgenden *Hamlet*-Adaptation finden sich ebenfalls einige Elemente des *film noir*, die trotz des veränderten, da vor einem anderen historischen Hintergrund spielenden, Handlungsrahmens einen ähnlich prägenden Einfluss auf die Darstellung der Frauengestalten ausüben wie in *Strange Illusion*.

4.4. *Hamlet* (Laurence Olivier; Großbritannien, 1948)

4.4.1. Die Shakespeare-Tragödie als *film noir*

Die nachfolgend behandelte Verfilmung ist die einzige der in diesem Kapitel besprochenen *Hamlet*-Adaptationen, die das Shakespeare-Drama filmisch umsetzt und dabei zugleich die Handlung ins Zeitalter der Renaissance verlegt. Laurence Olivier, der in dieser Produktion nicht nur die Titelfigur spielte, sondern auch Regie führte, verfolgte mit seiner Bearbeitung das Ziel einen repräsentativen *Hamlet* zu drehen, der Shakespeare jenem Kinopublikum näher bringen sollte, das nicht ins Theater ging und auch sonst nur wenig Zugang zu seinem Werk hatte.[108]

Oliviers *Hamlet* war also nicht als avantgardistischer Kunstfilm für eine kleine intellektuelle Elite angelegt, sondern als publikumswirksamer Streifen, der mit seinen aufwändigen Dekors, opulenten Kostümen und bekannten Darstellern große Zuschauerscharen in die Kinos ziehen sollte.[109] Die Verbindung von Kunst und Kommerz versuchte Olivier durch eine konventionelle, historisierende Filmfassung des Stücks zu erreichen, die insofern dem Publikum gerecht wurde, als sie radikale Text-

---

[107] Sowohl der Ich-Erzähler als auch Rückblenden gelten als typische narrative Besonderheiten des *film noir*. Siehe dazu *ibid.,* 13: »Als weiterer Hinweis auf das zentrale Strukturmoment einer problematisierten maskulinen Subjektivität fungieren erzähltechnische Elemente wie subjektive Kameraeinstellungen und Rückblenden aus der Perspektive des Protagonisten, die durch die Stimme seines 'voice over' kommentiert werden und als Ausdruck des problematisierten Geschlechterverhältnisses in einem deutlichen Spannungsverhältnis zum weiblichen Diskurs stehen.« Siehe auch *ibid.,* 46: »Die typische Erzählperspektive der ersten Person Singular [die in den so genannten *hard-boilded novels* eingesetzt wird, auf denen die meisten *films noirs* basieren] vermittelt dem Leser den Eindruck größerer Unmittelbarkeit und infolgedessen eine gesteigerte Realitätsnähe.«

[108] Zur Zielgruppe des Films siehe Jay Carmody, "Olivier's 'Hamlet' Gives Screen Its Greatest Dramatic Stature", Rez. von *Hamlet, The Evening Star* (Washington DC) 21. Okt. 1948: B10: "Through Olivier, the people's playwright has reached the people." *Cf.* Richard L. Coe, "Hamlet Is Given Back to Masses", Rez. von *Hamlet, The Washington Post* 21. Okt. 1948: 14: "The greatness of the Olivier 'Hamlet' is that he has made it a movie for everybody. [...] Its arrival last night on the screens of the Playhouse and the Little reveals a 'Hamlet' that once more belongs to the masses." Für einen Überblick über die demografische wie soziale Zusammensetzung des britischen Kinopublikums jener Zeit siehe Ross McKibbin, *Classes and Cultures: England 1918-1951* (Oxford: OUP, 1998) 420 f.

[109] Siehe dazu Rothwell, 49: "Merging art with entertainment, he compromised with 'tickling commodity' – one might venture to say he tickled commodity rather than allowing it to tickle him – by producing a 'commodified' Shakespeare designed to fit the by then well established Palace theatres that attracted both the classes and some of the masses."

kürzungen und zeitgemäße filmische Mittel enthielt, die den damaligen Sehgewohnheiten entsprachen. In diesem Kontext nimmt vor allem der visuelle Stil des *film noir*, ähnlich wie in *Strange Illusion*, eine zentrale Rolle ein.[110]

In dieser Adaptation zeigt sich die Affinität zum *film noir* vor allem in der Verwendung expressionistischer Elemente. Diese nehmen die Gestalt bizarrer Licht- und Schatteneffekte sowie kahler, unrealistisch anmutender Schlossbauten an, welche die zerrütteten Seelenlandschaften ihrer Bewohner visualisieren.[111] Die für den *film noir* so typische, düstere und paranoide Atmosphäre wird dabei durch die Verwendung von Schwarzweißfilm und eine extreme Tiefenschärfe unterstützt.[112] Hierzu trägt auch die Kameraführung bei, die mit ungewöhnlichen Perspektiven die seelische Verfassung der Titelfigur widerspiegelt; darüber hinaus lassen die häufig verwendeten Fahrten ebenfalls keine konventionelle Betrachtungsweise der Filmhandlung zu.[113]

Wie im *film noir* üblich – und beispielsweise auch in *Strange Illusion* ähnlich realisiert – nimmt Oliviers *Hamlet* im Wesentlichen die Perspektive der von ihrem Umfeld entfremdeten Hauptfigur ein. Dies kommt unter anderem durch die *voice-over*-Repliken zum Ausdruck, welche den Anschein subjektiver Wahrnehmung deutlicher hervortreten lassen und darüber hinaus eine mediengerechte Umsetzung der Monologe Hamlets sind.[114] Ebenso lassen sich weitere typische Handlungsmerkmale des *film noir* in Oliviers *Hamlet* finden – wie etwa die Verwischung moralischer Grundsätze, die Bedrohung der Institution Familie oder die Frau, die sich durch

---

[110] Auf die starke Orientierung Oliviers am *film noir* verweisen Anthony Davies, "The Shakespeare films of Laurence Olivier", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 171, Brode, 119 und Rothwell, 57: "The result is film noir for highbrows with chiaroscuro effects reminiscent of Rembrandt's *The Night Watch*, as in the opening scene when Marcellus, Barnardo, and Horatio cluster together in unholy terror of the ghost."

[111] Zur Gestaltung des Interieurs siehe *ibid.* und Guntner in Jackson, 120: "On its wanderings through the castle, the camera takes us past the symbolic props: the oversized beds, the empty throne, the ever-changing columned hall, that remind Hamlet of his mother's incest and his repulsion at it, his delayed succession and his enforced separation from his beloved Ophelia."

[112] Auf diese Aspekte verweist Rothwell, 57. Guntner hebt in seiner Filmanalyse noch eine andere weitere Funktion von Tiefenschärfe hervor: "This alienation is expressed visually through his use of deep-focus photography to emphasise Hamlet's feelings of powerlessness confronted with an overbearing environment." Guntner in Jackson, 119. Zur Tiefenschärfe siehe auch Brode, 120, Rothwell, 60 und Kliman, 26.

[113] Zu den verwendeten Einstellungsperspektiven und Kamerabewegungen siehe J. Lawrence Guntner, "A Microcosm of Art: Olivier's Expressionist *Hamlet* (1948)", *Hamlet on Screen,* Hrsg. Holger Klein und Dimiter Daphinoff (New York: Mellen, 1997) 137. *Cf.* Taylor, 182, Kliman, 26 und Guntner in Jackson, 120. Für eine nähere Erläuterung der Kamerabewegungen und ihre Auswirkung auf die Zuschauerrezeption siehe Guntner in Klein/Daphinoff, 141 f.

[114] Allerdings gibt es einige Filmpassagen, die extrem theatralisch gestaltet sind: so das Ende des "To be or not to be"-Monologs beispielsweise, den Hamlet auf einer bühnenartigen Plattform liegend spricht, oder jene Szene bei der Beerdigung Ophelias, als Hamlet hervortritt und Laertes entgegenschleudert: "What is he whose grief bears such an emphasis? This is I, Hamlet the Dane!" (Hierbei handelt es sich um eine gekürzte Fassung der Verse aus V. i. 247-251.) Zur Theatralität von Oliviers *Hamlet* siehe Rothwell, 57 und Kliman, 23: "Since Laurence Olivier brought Shakespeare into the modern era with *Henry V* in 1944, he has explored the relationship between theatre and film in all his Shakespeare films. [...] the film is a hybrid form, not a filmed play, not precisely a film, but a film-infused play or a play-infused film [...]."

ihr nonkonformistisches Sexualverhalten als *femme fatale* erweist und zuletzt ums Leben kommt.[115] Darüber hinaus fehlt auch hier das Happy End des herkömmlichen Hollywood-Films, wobei – im Gegensatz zu *Strange Illusion* – bezüglich des Überlebens der männlichen Hauptfigur keine Zweifel bestehen. Der Eindruck innerer Abgeschlossenheit und Ausweglosigkeit entsteht vor allem dadurch, dass Olivier die gesamte Nebenhandlung um Fortinbras gestrichen hat.[116] Hierdurch schließt der Film mit dem Ende des Patriarchats, dem deshalb keine Zukunft beschieden ist, weil alle handlungsrelevanten Figuren ihr Leben verloren haben und darüber hinaus kein Thronfolger vorhanden ist.

Es gibt jedoch auch praktische Gründe für das Fehlen Fortinbras' und damit der zentralen politischen Komponente des Stücks: So konnte hierdurch der Dramentext erheblich gekürzt und die ansonsten über vier Stunden dauernde Bühneninszenierung auf zweieinhalb Stunden Filmlaufzeit reduziert werden.[117] Ferner trägt diese Streichung zu der für den *film noir* so charakteristischen klaustrophobischen Atmosphäre bei.[118] Vor allem aber erfolgt hierdurch eine Akzentverschiebung, die den narrativen Prinzipien des *film noir* insofern gerecht wird als durch die Auslassung größerer politischer Zusammenhänge nun unweigerlich die Familienbeziehungen eine stärkere Gewichtung erfahren, die in ihrer Eigengesetzlichkeit und Dynamik unter Verwendung psychoanalytischer Mittel zeitgemäß beleuchtet werden.

4.4.2. Der Einfluss der freudschen Psychoanalyse

Die Psychoanalyse Sigmund Freuds hatte bereits Tyrone Guthries Theaterinszenierung des *Hamlet* geprägt, in der Olivier Ende der 1930er in der Hauptrolle aufgetreten war, und auf der diese Verfilmung im Wesentlichen basiert.[119] Auch wenn in

---

[115] Zu den unklaren Moralvorstellungen im *film noir* siehe Keyishian in Jackson, 75. In *Hamlet* lassen sich zu diesem Thema Äußerungen des Dänenprinzen heranziehen, die er in der *closet scene* gegenüber seiner Mutter tätigt: "[...] Forgive me this my virtue;/For in the fatness of these pursy times/virtue itself of vice must pardon beg,/Yea, curb and woo for leave to do him good" III. iv. 154-157. Ein weiteres Beispiel für die Uneindeutigkeit moralischer Handlungsprinzipien ist folgende Replik Hamlets: "I must be cruel only to be kind" III. iv. 180.

[116] Guntner sieht einen Zusammenhang zwischen der Geschichte und dem Weglassen Fortinbras': "By cutting Fortinbras and coding the visual strategy of the film as he does, Olivier suggests that this is a circular pattern of history doomed to be repeated if we do not act against injustice." Guntner in Jackson, 119.

[117] Olivier sah den Film eigentlich mehr als einen *Hamlet*-Essay an, der sich experimentell der Dramenvorlage nähern sollte. *Cf.* Rothwell, 57 und Peter S. Donaldson, *Shakespearean Films/Shakespearean Directors* (Boston: Unwin Hyman, 1990) 37: "Yet the *Hamlet* film was in some ways the boldest of his enterprises, for in addition to playing the lead and directing the film, he drastically cut the Shakespearean text and imposed on it a powerful interpretation, partly Jonesian and partly his own." Zur Filmlänge siehe Taylor, 181: "Yet, in order to be marketable, it had to conform to cinematic conventions, and these included a conventional maximum length. [...] Olivier kept it down to 155 minutes, losing more than half of Shakespeare's lines." Im Gegensatz dazu behauptet Douglas Brode, Olivier habe lediglich ein Drittel des Dramentextes gekürzt. *Cf.* Brode, 120: "[...] Olivier and Alan Dent cut *Hamlet* by one-third [...]."

[118] Auf diesen Aspekt verweist Rothwell, 61: "Deletions from Quarto and Folio eliminate Rosencrantz and Guildenstern and Fortinbras' world beyond Denmark, which makes the movie seem all the more centripetal and claustrophobic."

[119] Diese Vorlage erwähnt auch Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 69: "In particular, the film drew on Olivier's own 1937 stage performance, directed by Tyrone Guthrie."

dieser Verfilmung von Anfang an in Form eines Prologs die traditionelle, unter anderem von Bradley vertretene Auffassung eines *tragic flaw* zum Ausdruck kommt, die den Dänenprinzen gleichsam im Voraus zum Scheitern verurteilt, dominiert dennoch die Interpretation Ernest Jones', der unter Anwendung der freudschen Psychoanalyse Hamlets Verhalten auf einen Ödipuskomplex zurückführt.[120] Auf diese Weise werden die inneren Beweggründe dieser Dramengestalt erhellt, die auch ihre Beziehungen zu den anderen Figuren plausibler erscheinen lassen.[121] Dies wirkt sich nicht nur auf die Darstellung der Geschlechterbeziehungen, sondern auch auf die Frauengestalten aus, die in direktem Verhältnis zu Hamlets psychischen Befinden stehen und somit in gewisser Weise den Kern seines Handelns bestimmen.[122]

Oliviers Ansatz, Hamlets Handlungsmotivation als vom Ödipuskomplex motiviert abzuleiten, weist eine gewisse Parallele zur Charakterisierung Pauls in *Strange Illusion* auf.[123] Die hiermit verbundene Unfähigkeit, ein unverkrampftes Verhältnis zu Frauen aufzubauen, steuert den Handlungsverlauf maßgeblich, prägt Hamlets Haltung zu den beiden im Film vorkommenden Frauengestalten entscheidend und führt letztendlich auch zu seinem eigenen Untergang.[124] Der Ödipuskomplex lässt sich als Erklärung für einige Wesensmerkmale Hamlets heranziehen, die ihn zu einem typischen Antihelden des *film noir* machen: Bedingt durch diese psychische Fehlentwicklung, die ihm eine stabile psychologische und sexuelle Entwicklung versagt, ist er ein unmännlicher bzw. weiblicher Mann, der sich in seinem Tun von einer Frau manipulieren lässt.[125]

4.4.3. Die Mutter als Objekt der Begierde

Obwohl es sich hierbei um Hamlets eigene Mutter handelt, weist sich Gertrude insbesondere durch ihre offensive Geschlechtlichkeit als *femme fatale* aus. Wie bereits

[120] Für eine umfangreiche psychoanalytische Interpretation des *Hamlet* siehe Ernest Jones, »Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex«, Übers. Paul Tausig, Schriften zur angewandten Seelenkunde, Hrsg. Sigmund Freud, Bd. 10 (Leipzig: Deuticke, 1911. Nendeln: Kraus Reprint, 1970). Zum *tragic flaw* Hamlets siehe Brode, 120 und Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 68. Zum Ödipuskomplex siehe Brode, 120.

[121] *Cf.* Donaldson, 31: "The phallic symbolism of rapier and dagger, the repeatedly dolly-in down the long corridor to the queen's immense, enigmatic, and vaginally hooded bed, the erotic treatment of the scenes between Olivier and Eileen Herlie as Gertrude all bespeak a robust and readily identifiable, if naive, Freudianism." Siehe hierzu auch Brode, 120.

[122] Auf die Bedeutung der Frauengestalten für Hamlet verweisen auch Kliman, 29 f und Rothwell, 57: "Ironically the movie is not about a man who couldn't make up his mind but about a man who couldn't relate to women, since the political aspect has been shut out by the banishment of Fortinbras."

[123] Da der Vater aus dem Weg ist, könnte Hamlet nun den Platz an der Seite Gertrudes einnehmen, wenn nicht Claudius als Konkurrent dazwischenkäme. Hamlets Abneigung Claudius gegenüber resultiert aus dem Neid, den er seinem Onkel gegenüber unbewusst empfindet, da dieser sexuellen Kontakt zu der Frau hat, die er selbst begehrt. Dieses Begehren ist allerdings tabu, ebenso wie der geheime Todeswunsch, den er an seinen eigenen Vater gerichtet hat. Diese gesellschaftlich verbotenen Regungen verdrängt Hamlet und wandelt sie in (gesellschaftlich gerechtfertigten) Zorn auf Gertrudes aktive Sexualität um mit dem Argument, sie beschmutze das Andenken des Vaters.

[124] Siehe dazu Rothwell, 59 f: "Hamlet's ruin stems from his Oedipal complex and corollary total inadequacy for dealing with Ophelia."

[125] So geht er z.B. nicht nach Wittenberg, sondern entspricht ihrer Bitte zu bleiben.

in *Strange Illusion* deutlich wurde, stellt der *film noir* nicht selten normabweichende sexuelle Relationen oder Wunschvorstellungen dar. In dieser Adaptation nimmt sie die Gestalt einer inzestuösen Mutter-Sohn-Beziehung an.[126] Bei der Darstellung dieses Verhältnisses geht Olivier jedoch wesentlich expliziter vor als Ulmer, der einen Großteil seiner diesbezüglichen Andeutungen über die Figurenrepliken vermittelte, bei der visuellen Gestaltung dieser Komponente allerdings eher zurückhaltend war. Olivier hingegen arbeitet diesen Aspekt deutlicher heraus und verwendet hierbei eine Reihe filmischer Mittel. Die intensive Auseinandersetzung Hamlets bzw. des Films mit der Sexualität Gertrudes kommt bereits sehr früh im Handlungsverlauf zum Ausdruck, indem die Kamera bei einem Streifzug durch das Schloss ihren Blick auf das königliche Doppelbett richtet und mehrere Sekunden darauf verweilt.[127]

Auch gegen Ende des Films benutzt Olivier eine ähnliche Einstellung, wodurch eine zyklische Struktur suggeriert wird, welche nicht nur eine gewisse überzeitliche Gültigkeit des Ödipuskomplexes sowie allgemein menschlicher Emotionen andeutet, sondern auch generell den Lauf der Geschichte versinnbildlicht.[128] Im Gegensatz zum amerikanischen Film jener Zeit war es Olivier aufgrund der flexibleren britischen Zensurvorschriften möglich, auf der Leinwand ein Doppelbett zu zeigen, doch bot seine Darstellung einer inzestuösen Beziehung zwischen Hamlet und Gertrude vor allem in den USA Anlass zu moralischer Entrüstung und Zensurforderungen, denen teilweise stattgegeben wurde.[129]

Die intime Mutter-Sohn-Beziehung offenbart sich im Film vor allem durch die Küsse, die Hamlet und Gertrude austauschen. Dies geschieht einmal zu Beginn des Films in einer halbnahen Kameraeinstellung, als die Königin ihren Sohn darum bittet, bei ihr in Helsingör zu verweilen. Ihre Freude über seine Zusage bringt sie dabei

---

[126] Zur Darstellung von Liebesbeziehungen im *film noir* siehe Kaufmann, 73: »Was allerdings faktisch auf die sexuellen Beziehungen im Film noir zutrifft, ist deren zumeist normüberschreitende Natur, die in deutlichem Kontrast zu der Repräsentation romantischer Liebe und der Familie im klassischen Hollywood-Kino steht [...].« *Cf.* Tuska, 211: "The *hamartía* of the male protagonist is most often the consequence of a fatal obsession, usually with the *femme fatale*."

[127] Auf die Bedeutung des Ehebetts als visuelles Zeichen verweisen Brode, 121, Rothwell, 59 und Davies in Jackson, 171.

[128] Sowohl die erste, d.h. unmittelbar nach dem Prolog folgende, als auch die letzte Einstellung des Films fokussiert allerdings nicht auf das königliche Bett selbst, sondern auf den toten Dänenprinzen, der auf den Zinnen des Schlosses aufgebahrt und von vier Palastwächtern sowie Horatio umgeben ist. Die Schlafstatt erscheint lediglich als eine von mehreren Räumlichkeiten bzw. Einrichtungsgegenständen, die aufgrund ihrer Signifikanz für die Spielhandlung im Rahmen einer einleitenden bzw. abschließenden Kamerafahrt durch das dänische Königsschloss zu sehen sind. *Cf.* Guntner in Jackson, 119. *Cf.* ders. in Klein/Daphinoff, 135 und Rothwell, 59.

[129] Informationen zu Zensurforderungen liefert ein Presseheft zum Film: »Die Bostoner Zensoren haben wieder einmal die Richtigkeit des amerikanischen Urteils über ihre Heimatstadt bestätigt, daß Boston immer extravagant sei. Diese bekanntermaßen strengsten Zensoren Amerikas haben ein wahrhaftes Meisterstück geliefert. Sie haben vor Anlaufen des *Hamlet*-Films in Boston eine Reihe von Dialogstellen herausgeschnitten und damit Shakespeare als unsittlich beanstandet. Die ›unmoralischen Dichterworte‹ sind wörtlich übernommene Stellen aus der zweiten und dritten Szene des dritten Aktes. Diese Entscheidung war selbst der Bostoner Presse zuviel. Sie protestierte energisch und in gewissem Sinne erfolgreich. [...] Die Konzession, die die Zensoren machten, ist wohl einzigartig. Sie gaben die Originalfassung zur Vorführung an Wochentagen frei, wogegen an Sonntagen die beschnittene und bereinigte Fassung die Zuschauer erheben darf.« Eagle-Lion-Film, Hrsg. *Hamlet,* Presseheft (Hamburg: 1948). *Cf.* Davies in Jackson, 173.

durch einen anhaltenden Kuss zum Ausdruck, den sie erst nach Claudius' Einschreiten beendet. Eine ähnliche Kuss-Szene ereignet sich gegen Ende der *closet scene*, als Hamlet und Gertrude ihre gegenseitige Verbundenheit erneut auf dieselbe Weise zum Ausdruck bringen. Nicht zuletzt durch den Einsatz kameratechnischer Mittel wird dabei die erotische Komponente ihrer Beziehung – und somit ihr normabweichendes Verhalten – hervorgehoben:

> [...] Hamlet's violence toward Gertrude, symbolically phallic all the while, becomes openly erotic as his appeal to her to abstain from intercourse with Claudius succeeds, and mother and son seal their union against the usurper with a fiercely passionate embrace and kiss accompanied by a romantic, circling movement of the camera in keeping with a cinematic convention reserved for lovers.[130]

Im visuellen Bereich macht sich die Einbeziehung freudscher Psychoanalysetechniken auch auf andere Weise bemerkbar: So erscheint der Dolch, den Hamlet in dieser Szene zückt, in diesem Zusammenhang als Phallussymbol, mit dem er Stärke und Männlichkeit demonstriert.[131] Das zu Beginn aggressive Vorgehen Hamlets in der *closet scene* entspricht daher in gewisser Weise einer symbolischen Vergewaltigung der Mutter.[132] Diese Situation wird erst entschärft, als der Geist erneut erscheint – die personifizierte Mahnung des Patriarchats, das Inzesttabu nicht zu brechen. Bei der Betrachtung dieses Geschehens ist hervorzuheben, dass – im Gegensatz zu seinem ersten Auftritt – der Geist in den Privaträumen der Königin nicht sicht-, sondern nur hörbar ist. Hierdurch entsteht der Eindruck, als handle es sich bei ihm allein um das geistige Produkt bzw. das Schuldbewusstsein Hamlets, das sich ob seines Begehrens der eigenen Mutter jäh meldet.[133]

Diese Szene mit ihrer im Anschluss an die Geistermahnung folgenden Aussöhnung zwischen Mutter und Sohn leitet eine radikale Zäsur im Verhalten der Königin ein.[134] Von nun an verbündet sie sich mit Hamlet und wendet sich dabei gleichzeitig

---

[130] Donaldson, 49.

[131] Zum Dolch als Phallussymbol siehe Rothwell, 61: "On the heinous bed, a distraught Gertrude (Eileen Herlie) recoils from her ranting self-righteous son who threatens her with a wicked looking phallic knife."

[132] Eine psychoanalytische Erklärung von Hamlets Rollenverhalten in der *closet scene* liefert Taylor, 183: "In the closet scene, Olivier certainly attempts to stress the sexual and infantile roles Hamlet plays as he adopts the postures of rapist, romantic lover and babe in arms."

[133] Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass Hamlet im Schloss die Treppen nach oben steigt, also in dieser Einstellung das Über-Ich, das durch den Gang nach oben filmisch ausgedrückt wird, repräsentiert und seine Mutter zurechtweisen will. Das Schloss ist folglich als psychischer Apparat Hamlets angelegt. Siehe dazu Brode, 120: "By presenting several visual planes with the same sharp clarity, he [Olivier] thereby brought a new realism to the screen. In fact, *Kane* had, in 1941, served as something of a precursor to film noir, as had Alfred Hitchcock's *Rebecca* of the previous year, in which Olivier starred. Those directors shared a fascination with long, winding staircases, which separate the hero's house into upper and lower levels, suggesting the character's own higher consciousness and lower Freudian id. Likewise, Olivier transformed Hamlet's Elsinore into a symbolic estate on the order of Kane's Xanadu or Max de Winter's Manderley."

[134] Auf diese Charakterentwicklung Gertrudes verweist Kliman, 35.

von Claudius ab.[135] Sie befolgt mit anderen Worten den Ratschlag ihres Sohnes und übt sexuelle Abstinenz, obwohl sie den ganzen Film hindurch kein offensichtliches erotisches Interesse für ihren Mann gezeigt hat. Auch dieser Aspekt lässt sich als typisches Handlungsmerkmal des *film noir* werten, der die Ehe gewöhnlich für beide Partner als unbefriedigend darstellt.[136] Die Entfremdung des Königspaares kommt besonders in jener Szene zum Ausdruck, die Akt IV, Szene vii entspricht: So wird in einer Totalen gezeigt, wie Gertrude und Claudius jeweils einen Brief von Hamlet lesend in genau entgegengesetzte Richtungen abtreten.[137] Gertrude wandelt sich also im Laufe des Films von der *femme fatale* zur *nurturing woman*, die auf der Seite ihres Sohnes – und somit des Patriarchats – steht und sich zuletzt sogar aus Mutterliebe opfert, um Hamlet vor dem sicheren Tod durch den Giftbecher zu bewahren.[138] Die willentliche Einnahme des vergifteten Getränks wird durch eine Nahaufnahme Gertrudes deutlich signalisiert, die Claudius während des Fechtkampfs argwöhnisch beobachtet.[139]

Die widersprüchliche Natur Gertrudes findet in ihrer visuellen Darstellung eine adäquate Entsprechung. So wird sie dadurch, dass sie sehr jugendlich wirkt, als männliches Lustobjekt gezeichnet: Die Darstellerin der Königin, Eileen Herlie, war in der Tat 17 Jahre jünger als der damals 44 Jahre alte Hamlet-Darsteller Olivier.[140] Dadurch erscheinen Gertrude und Hamlet, der mit seinen kurzen blonden Haaren und seinem athletischen Körperbau ebenfalls jugendlich wirkt, weniger wie Mutter und Sohn denn wie ein etwa gleichaltriges Liebespaar. Darüber hinaus besitzt Gertrude dunkle Haare, die – wie bereits im Laufe der vorigen Kapitel ersichtlich wurde – als kulturelles Zeichen zweierlei Bedeutung besitzen: Einerseits nimmt sie hierdurch die äußere Gestalt einer traditionellen *femme fatale* an, wie sie schon in Sarah Bernhardts Bühneninszenierung oder auch in der *Hamlet*-Verfilmung mit Asta Nielsen

---

[135] *Cf.* Donaldson, 50: "From this point she rejects Claudius's offers of intimacy and acts as Hamlet's ally, even to the point of knowingly joining him in death by drinking from the poisoned cup."

[136] Zu dieser Besonderheit in der Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen im *film noir* bemerkt Harvey in Kaplan, 41 f: "In the world of film noir both men and women seek sexual satisfaction outside marriage. [...] Other imagery in these films suggests that a routinized boredom and a sense of stifling entrapment are characteristic of marriage."

[137] Auf diesen Aspekt verweist auch Kliman, 35: "In Olivier's interpretation, Gertrude breaks decisively with Claudius during the closet scene, a fact sharply emphasized visually when she and Claudius go up separate stairs when they next part."

[138] Zur Vorsätzlichkeit von Gertrudes Handeln beim Leeren des Giftbechers siehe Deborah Cartmell, "Reading and Screening Ophelia 1948-1996", *Hamlet on Screen,* Hrsg. Holger Klein and Dimiter Daphinoff, 31 f: "The Queen, acting on Hamlet's advice, deeply suspicious of Claudius, knowingly drinks the poison in an act of supreme self-sacrifice."

[139] In *Der Film-Begleiter: Hamlet* wird allerdings das Gegenteil behauptet: »Die Königin nimmt versehentlich den Gifttrank [...].« Hrsg. Alfred Oesterheld und Wolfgang März, »Hamlet: Beiträge zu dem J. Arthur Rank-Film im Verleih der Eagle-Lion. Mit Programm«, *Der Film-Begleiter* (Göttingen: Manz, 1949). *Cf.* Hrsg. Eagle-Lion-Film, *Filmdienst: Hamlet,* (Hamburg: 1948): »Den vergifteten Pokal aber, den man Hamlet angeboten hat, leert die ahnungslose Königin.«

[140] Hierzu ist allerdings anzumerken, dass eine jüngere Gertrude vor allem in der Bühnentradition nicht selten war, jedoch spielt dieser Umstand unter dem besonderen Aspekt der Hervorhebung des Ödipuskomplexes eine besondere Rolle. Zum Alter Herlies siehe Donaldson, 37 und Coe, 14.

dargestellt wurde. Zu diesem Eindruck tragen ebenfalls die prächtigen Kleider bei, in die sie stets gewandet ist.[141] Andererseits kommt auf diese Weise auch ihr mütterliches Wesen zum Ausdruck, wie es im *film noir* in Gestalt der *nurturing woman* gewöhnlich zu sehen ist.

Die visuelle Ausstattung bzw. Kostümierung Gertrudes entspricht einerseits der traditionellen Vorstellung einer *femme fatale*, andererseits aber auch wieder nicht, weil gemäß der visuellen Konventionen des *film noir*, die Olivier in *Hamlet* immer wieder befolgt, dunkle Haare mit der *nurturing woman* gleichgesetzt werden – und in der Tat spielt dieser letzte Aspekt in der Figurenkonzeption Gertrudes in diesem Film eine wesentliche Rolle. Die uneindeutige Zuordnung weiblichen Verhaltens, die bereits bei allen relevanten Frauenfiguren in *Strange Illusion* zu bemerken war und auf eine Auflösung weiblicher Stereotype hinweist, lässt sich an Ophelia jedoch noch deutlicher feststellen.

4.4.4. Ophelias laszives Spiel mit der Unschuld

Auch in der Darstellung Ophelias besteht ein Spannungsverhältnis zwischen Inhalt und Form, das sie im Vergleich mit den zuvor besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen zu einer überaus komplexen Frauengestalt macht. Gespielt wurde sie von der damals 19-jährigen Jean Simmons, deren Rolle zu einem nicht geringen Teil von traditionellen Deutungsweisen inspiriert ist. Ihre Ophelia erscheint – in Anlehnung an die Aufführungskonventionen des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts – als junge Frau, deren auffälligste optische Merkmale zunächst die blonden Zöpfe und das weiße Kleid sind, die ihr ein kindlich-naives Aussehen verleihen. In dieser Adaptation kommen noch visuelle Mittel des *film noir* wie z.B. die helle Ausleuchtung hinzu, die Ophelia als unschuldiges Mädchen zeigen und dazu beitragen, sie als Opfer und Spielball höfischer Intrigen erscheinen zu lassen.[142] Dies kommt vor allem in der *nunnery scene* zum Ausdruck, als der Dänenprinz sie nicht nur verbal sondern auch körperlich nötigt, indem er sie brutal umklammert und zu Boden stößt. Auslöser für Hamlets Gewalt ist seine unmittelbar vor dem Gespräch gemachte Beobachtung,

---

[141] Chillington Rutter bemerkt zum äußeren Auftreten der Königin, dass ihr die Anzüglichkeit fehlt, die sie in ihrer Rolle als sexuell aktive Frau und Verführerin aufweisen sollte: "Eileen Herlie's buxom Gertrude is a queen cut from a deck of playing cards, an utterly improbable occupant of the sensationally vulgar – and vaginal – Oedipal bed this film constructs to locate Hamlet's psychosis." Carol Chillington Rutter, "Looking at Shakespeare's women on film", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film,* Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 252.

[142] Zur Ausleuchtung Ophelias siehe Jack Jorgens, "Realising Shakespeare on Film", *Shakespeare on Film: Contemporary Critical Essays,* Hrsg. Robert Shaughnessy, New Casebooks (Basingstoke: Macmillan, 1998) 35: "Olivier consistently associates Ophelia with light." Ophelia trägt ein weißes Gewand, das Unschuld symbolisiert. Zu ihrem kindlichen Erscheinungsbild siehe auch Rothwell, 61: "Jean Simmons in her blonde wig looks too sweet and virginal to even think about copulating with Hamlet. [...] Hamlet shows only coldness without a trace of tenderness for the poor, beleaguered young woman, who remains the ultimate female victim." Zur Kindlichkeit Ophelias bemerkt Cartmell in Klein/Daphinoff, 30: "Jean Simmons looks more like Hamlet's daughter than his future wife, Ophelia is visually too young to be taken seriously."

dass Ophelia sich willig in Claudius' und Polonius' Pläne einbinden lässt und dabei behilflich ist, ihn zu bespitzeln.

Olivier räumt diesem Ereignis großen Einfluss auf Hamlets Psyche ein. Dies zeigt sich daran, dass er den "To be or not to be"-Monolog nicht wie im Drama vor, sondern vielmehr nach – d.h. also quasi als Folge – der Begegnung mit Ophelia spricht.[143] Auf den Zinnen des Schlosses grübelnd wirft Hamlet im Laufe des Monologs seinen Dolch ins tosende Meer, was einer symbolischen Selbstkastration gleichkommt.[144] Eine solche, wenn auch nur sinnbildlich vorgenommene, Verstümmelung des eigenen Körpers widerspricht jedem natürlichen Selbsterhaltungstrieb und lässt die Weltabgewandtheit des Dänenprinzen besonders deutlich hervortreten. Durch diese Geste lehnt Hamlet quasi die Übernahme gesellschaftlicher Anforderungen ab, die an das männliche Geschlecht gestellt werden und – wie aus dem Gespräch mit Ophelia ersichtlich wurde – unter anderem die Heirat und damit auch die Zeugung von Nachkommen implizieren, d.h. also Maßnahmen, die dazu beitragen, das Patriarchat aufrecht zu erhalten. Von einem freudschen Standpunkt aus ist Hamlet nicht in der Lage, Ophelia Liebe entgegenzubringen bzw. eine normale Sexualität auszuleben, da dies nur dann möglich ist, wenn die Überwindung des Ödipuskomplexes bereits stattgefunden und er sich emotional von seiner Mutter gelöst hat.[145] Dies erfolgt aber erst nach der *closet scene*, die ein neues, »normales« Mutter-Sohn-Verhältnis definiert.

Im Hinblick auf eine harmonische Beziehung zu Ophelia tritt diese Wandlung jedoch zu spät ein. So verfällt sie nach Hamlets Mord an Polonius dem Wahnsinn, wobei in der Olivier-Verfilmung Hamlets Bluttat allerdings nicht als alleinige Ursache für ihren entrückten Geisteszustand gilt. Bereits am Ende der *nunnery scene* wird durch eine halbnahe Kameraeinstellung, die Ophelia schluchzend am Boden liegend und zu keiner weiteren Äußerung fähig zeigt, deutlich, dass ihr späterer Wahnsinn

---

[143] Zu Oliviers Umordnung der Szenefolge siehe Brode, 121: "Olivier transposed the order of scenes, in some cases improving on the original. Hamlet's legendary 'To be or not to be ...' occurs after, rather than before, his harsh confrontation with Ophelia. During their meeting, he comes to believe that she is in on the plot and berates her badly. It stands to reason that Hamlet would consider suicide only after being convinced (if wrongly) that the woman he loves is among the nest of vipers." *Cf.* Donaldson, 46: "This is Olivier's introduction to the 'To be or not to be' soliloquy, which he has repositioned to follow the encounter with Ophelia, making it a reaction to the failure of that meeting to re-establish trust." *Cf.* Cartmell in Klein/Daphinoff, 31: "The love plot is magnified by Olivier, who shows Hamlet's remorse for his overly harsh treatment of Ophelia as reflected in the transposition of the "To be or not to be" speech; it comes at the end rather than the beginning of the scene, suggesting that it is a result of his confrontation with Ophelia that he has come to contemplate suicide."

[144] Zum Zusammenhang zwischen der inneren Verfassung Hamlets und dem *setting* bemerkt Brode, 122: "Olivier presents most of that speech (and other soliloquies) as a voice-over, which is set against images of crashing surf, thematically suggesting inner turmoil." Auf die symbolische Kastration Hamlets verweist Jack Jorgens, *Shakespeare on Film* (Lanham: UP of America, 1991) 214: "Hamlet's impotence is indicated by symbolic castration as he drops his dagger into the sea in the 'To be or not to be' soliloquy, his inability to strike home with his sword until the end, and his simultaneous fear of and longing for death [...]."

[145] Zu diesem psychologischen Aspekt siehe Kliman, 29: "Though for Ophelia it is too late, he can at the grave openly admit his love for her because he has resolved his feelings about his mother."

schon an dieser Stelle einsetzt.[146] Der Blick auf die innerlich aufgelöste junge Frau weist also darauf hin, dass nicht nur Polonius' Tod, sondern auch Hamlets rücksichtsloses Verhalten für ihre geistige Verwirrung verantwortlich ist.[147] Optisch äußert sich Ophelias Wahnsinn in Oliviers Verfilmung dadurch, dass ihre zuvor ordentliche Frisur nun zerzaust und mit Blumen versehen ist und sie barfuss umher läuft. Sie entspricht auch in diesen Merkmalen der traditionellen Konzeption Ophelias als unschuldig-naturverbundener Jungfrau.[148]

Dieser Eindruck entsteht vor allem dadurch, dass aus ihren Liedern sämtliche Anspielungen auf ein sexuelles Bewusstsein gestrichen wurden.[149] So trägt Ophelia lediglich Passagen vor, die den Tod des Vaters thematisieren, nicht aber das "Saint Valentine's Day"-Lied, das vom Beischlaf einer jungen Frau mit ihrem Liebsten handelt. Zum anderen entbehrt auch Gertrudes Beschreibung ihres Todes jeglicher sexuellen Andeutung, indem erneut sämtliche anzüglichen Textstellen ausgelassen werden. Dementsprechend fehlen bei den Ausführungen der Königin die Zeilen "That liberal shepherds give a grosser name,/But our cold maids do dead men's fingers call them" (IV. vii. 169-170). Gertrudes Bericht wird durch die visuelle Darstellung von Ophelias Untergang begleitet, wie sie bereits in *Amleto* (1917) in ähnlicher Weise zu sehen war. Auch hier wird Millais' Gemälde als Vorlage für die Sterbeszene verwendet, wodurch der Eindruck entsteht, der Film folge einer althergebachten, bewährten Form der visuellen Aufbereitung des *Hamlet*-Stoffs.[150] So weist Oliviers *Hamlet* also indirekt auf ein kulturelles Erbe hin, das durch die Verfilmung des Shakespeare-Dramas gleichsam erhalten werden soll.

Andererseits lassen sich trotz aller mimisch wie gestisch dargestellter Naivität bei Ophelia auch Tendenzen einer verführerischen Kindfrau erkennen, wodurch sie ebenfalls Züge einer *femme fatale* erhält.[151] Dieser Eindruck wird vor allem durch optische Signale vermittelt, die typisch für den *film noir* sind und mit dem ersten Auftreten Ophelias sichtbar werden: So lassen sich ihre blonden Haare nicht nur

---

[146] Eine Parallele zwischen Hamlets grobem Umgang mit Ophelia in der *nunnery scene* und einer symbolischen Vergewaltigung zieht Cartmell in Klein/Daphinoff, 31: "Ophelia's dishevelled appearance is evocative of a rape victim [...] no longer of any use." Zur Streichung von Ophelias abschließender Replik siehe Kliman, 34: "Olivier omits her soliloquy 'O what a noble mind is here o'erthrown,' perhaps as too rational for a girl on the edge of madness."

[147] Zur Ursache von Ophelias Wahnsinn bemerkt Cartmell in Klein/Daphinoff, 31: "That it is Hamlet rather than Polonius' death that causes Ophelia's madness is intimated by the film [...]."

[148] Für eine entsprechende Charakterzuschreibung siehe »Verfilmter Shakespeare am Kurfürstendamm«, *Neues Deutschland* [Berlin] 14. Nov. 1948:»[...] Jean Simmons in der sehr verinnerlichten, kindhaft-spröden Rolle der Ophelia.«

[149] Ein entsexualisiertes Bild von Ophelia zeichnet auch Coes positive Filmkritik: "The Ophelia of Jean Simmons is truly remarkable. Here, indeed, is the shy, well-brought-up girl whose mind gives way in the events that storm about her. Unlike stage Ophelias, here is one whose heart-rending death you witness, an interpolation you're certain Shakespeare would have approved." Coe, 14. *Cf.* Chillington Rutter in Jackson, 253: "Simmons, mad, was prettily disordered."

[150] Zu Oliviers visueller Orientierung an Millais' Gemälde bemerkt Brode, 121: "[...] Olivier depicted sequences only reported in the play, including the drowning death of Ophelia, here inspired by Millais's rightfully famous painting."

[151] Auf diese Charaktereigenschaft Ophelias verweist auch Chillington Rutter in Jackson, 252: "In Olivier's 1948 film, Jean Simmons' Ophelia is a sensual child in a mock Tudor Elsinore of eerily empty corridors, blond plaits framing her face, artlessly unaware of her erotic appeal but also ambiguously sexualized."

als Symbol für Unschuld und Naivität werten, sondern auch als typisches Merkmal einer *femme fatale* des *film noir*. Auch zeigt Ophelia indirekt Anzeichen von Machtstreben, indem sie, während Polonius ihr seine Ratschläge erteilt (Akt III, Szene i), Laertes in die Tasche greift, die sich zwischen seinen Beinen befindet, wodurch sie im übertragenen Sinne einen Übergriff auf seine Männlichkeit vornimmt und diese quasi selbst in Anspruch nimmt. Noch bezeichnender ist womöglich ihr nur wenig später folgender Griff nach Laertes' Dolch, der in diesem Zusammenhang als Phallussymbol aufgefasst werden kann, mit dem die *femme fatale* im *film noir* üblicherweise zu sehen ist. Diese Geste lässt zugleich Raum für den Gedanken, dass nicht nur Hamlet und Gertrude, sondern auch Ophelia und Laertes inzestuöse Neigungen haben könnten.

Ophelia kann noch als weiteres Charakteristikum der *femme fatale* auch eine gewisse Selbstsucht zugeschrieben werden. Cartmell bringt als Beleg für diese Deutung ihr Verhalten in der *nunnery scene* an: "Olivier intimates that she is both a liar and selfish in the change in line from 'O help him' to 'O help me'."[152] Darüber hinaus wird im Rahmen der Darstellung Ophelias ein visuelles Mittel angewendet, das auch im *film noir* bei der Präsentation der *femme fatale* häufig zum Einsatz kommt: Die Reflexion des weiblichen Antlitzes in einem Spiegel oder einer ähnlich reflektierenden Fläche, welche die Zweideutigkeit des weiblichen Wesens veranschaulichen soll. Entsprechend ist in Oliviers *Hamlet*-Adaptation zu sehen, wie die verwirrte Ophelia in den Fluss blickt, um nach einer Pflanze zu greifen.[153] Doch auch das entblößte, demonstrativ zur Schau gestellte Bein ist ein Merkmal, durch das sich die *femme fatale* gemeinhin auszeichnet und das auch Ophelia aufweist: So zeigt die Kamera am Ende der *nunnery scene* die aufgebrachte Ophelia, die weinend auf dem Steinboden des Schlosses liegt, wobei ihr nach oben verschobenes Kleid den Blick auf ihr linkes Bein freigibt.[154]

Durch den Stil des *film noir* verschiebt sich also die Bedeutung der Frauenfiguren bzw. verkehrt sich sogar ins Gegenteil. Auf diese Weise erscheint trotz der weitgehenden Vermeidung sexueller Anspielungen Ophelia als *femme fatale*, und aus der in traditionellen Lesarten als lasterhaft beschriebenen Gertrude wird eine stoisch-duldsame Frau. Es ist somit keine eindeutige Kategorisierung dieser beiden Gestalten möglich, da sie keinem der beiden Pole von Weiblichkeit direkt zuzuordnen sind, sondern sich stets zwischen beiden hin- und her bewegen.[155] Die mangelnde Greif-

[152] Cartmell in Klein/Daphinoff, 30 f.

[153] Zu dieser Filmeinstellung bemerkt Chillington Rutter in Jackson, 253 f: "Simmons's mad Ophelia, reaching for a water lily, breaks into a million fragments her image on the water's surface [...]."

[154] Zur Signifikanz des weiblichen Beins im *film noir* siehe Gledhill in Kaplan, 32: "Introductory shots, which catch the hero's gaze, frequently place her at an angle above the onlooker, and sexuality is often signalled by a long, elegant leg [...]." *Cf.* Place in Kaplan, 54: "The *femme fatale* is characterised by her long, lovely legs [...]."

[155] Zur Ambivalenz der Frauendarstellung im *film noir* siehe Gledhill in Kaplan, 31: "But in the noir thriller, where the male voice-over is not in control of the plot, and on the contrary represents a hero on a quest for truth, not only is the hero frequently not sure whether the woman is honest or a deceiver, but the heroine's characterisation is itself fractured so that it is not evident to the audience whether she fills the stereotype or not."

barkeit der Frau entspricht zwar einer althergebrachten Annahme, jedoch bringt dieses Oszillieren zwischen den Extremen auch eine weniger stereotype und folglich differenziertere Darstellung der beiden Frauenfiguren mit sich, denen hierdurch eine größere Autonomie bzw. Bandbreite an Handlungsmöglichkeiten und Empfindungen eingeräumt wird. Für eine postmoderne Filmanalyse selbst spielt es keine Rolle, ob diese Intention vom Regisseur beabsichtigt gewesen ist. Von Bedeutung ist lediglich, dass die Möglichkeit zu dieser Deutung vorhanden ist, die durch das Spannungsverhältnis zwischen traditionellem Inhalt und progressiver Form entsteht.[156]

4.4.5. Ideologie und Machtverhältnisse

Die ideologische Beeinflussung des Zuschauers nimmt eine zentrale Rolle in der Gestaltung von Spielfilmhandlungen ein.[157] An dieser Adaptation fällt besonders die weitgehende Auslassung der politischen Dimension auf, indem etwa Fortinbras lediglich in Claudius' Eingangsrede erwähnt wird, nicht aber in Person erscheint. Auch Laertes' Rückkehr wird anders als im Theaterstück nicht als Umsturzversuch dargestellt, sondern vielmehr als Verzweiflungstat eines Einzelnen, die ohne die Unterstützung von Gefolgsleuten stattfindet.

Dennoch ist dieser größere politische Zusammenhänge und internationale Staatsbeziehungen nicht weiter thematisierende *Hamlet* insofern politisch, als er die politischen bzw. gesellschaftlichen Verhältnisse so sehr als gegeben betrachtet, dass sie zu keinem Zeitpunkt besondere Berücksichtigung erfahren. Implizit äußert sich dadurch eine Zustimmung zu den gegebenen Machtverhältnissen, was auf eine konservative Grundhaltung des Films hinweist. Durch die massive Änderung bzw. Verkürzung des Dramenverlaufs um die kriegerische und machtpolitische Komponente wird der Eindruck vermittelt, es gäbe keine politischen Alternativen zum Gezeigten. Die Handlung des *Hamlet* wird privatisiert, was unter anderem dem allgemeinen Grundbedürfnis der Nachkriegsjahre entsprochen haben mag, sich nach den erfahrenen Entbehrungen und Verlusten in das familiäre Leben zurückzuziehen.[158]

In ihrer Konzeption ist die Darstellung der Geschlechterbeziehungen ebenfalls konservativ, da in Oliviers *Hamlet*-Adaptation bestehende Rollenverhältnisse weder hinterfragt noch Wahlmöglichkeiten aufgezeigt werden: Die weiblichen Gestalten

---

[156] Dies wurde in der Vergangenheit als inkohärent abgelehnt und mit einer Wertung belegt. Tatsächlich aber stellt gerade das Spannungsverhältnis eine neue bzw. ambivalente Bedeutung her. *Cf.* Davies in Jackson, 172: "[...] Jean Renoir considered that 'the style confuses the issue'."

[157] Zur Ideologie im Film bemerkt Tuska, 134: "Films have never so much reflected what audiences have felt as they have prescribed what those audiences ought to feel." Siehe dazu auch *ibid.,* 138: "Films do not so much reflect audience taste as prescribe what is and is not proper, or morally acceptable, behavior."

[158] Auf diesen zeitgeschichtlichen Aspekt verweist Davies in Jackson, 173: "The introspection and searching for a national identity in an uncertain world of confusing and changed political priorities [...] is certainly not out of keeping with the dark, depressive and brooding Hamlet that Olivier gives us [...]. [...] Olivier's film turns away from both national and international politics towards an inner province of sovereign subjectivity."

bewegen sich nur innerhalb gesellschaftlich akzeptierter Rollen und versuchen nicht diese zu überwinden. So zeigt der Film etwa wie eine ihren sozialen Pflichten scheinbar nicht nachkommende Mutter ihr Leben für das ihres Sohnes opfert. Parallel ist zu sehen, wie eine junge Frau gegen ihren Willen den Weisungen des Vaters folgt, die in letzter Konsequenz nicht nur den Verlust ihres Verstandes, sondern auch ihres Lebens mit sich bringen – eine Darstellung, die beim zeitgenössischen Betrachter nicht selten Gefühle des Mitleids auslöste.[159] Auch wenn das Schicksal beider Frauenfiguren bedauernswert erscheint, lässt ihre Präsentation keinen Zweifel an der Normgerechtheit ihres Handelns aufkommen.

Dass dieser Film auch hinsichtlich der Männergestalten Geschlechterkonventionen folgt, wird nicht zuletzt an Hamlet selbst deutlich, der durch die Streichung einiger Monologe, die ihn als in sich gekehrten Grübler zeigen, eher einem aktiv-maskulinen Männerideal entspricht.[160] Zwar lässt sich an diesem Hamlet auch eine tendenziell romantisierende Charakterzeichnung ausmachen, zu der vor allem Oliviers weiche Stimm-Modulation sowie die Kostüme, die ihn bisweilen feminin erscheinen lassen und meist aus enganliegenden Beinkleidern sowie rüschenverzierten Hemden bestehen, beitragen, doch dominiert im Rahmen seiner Figurenkonzeption grundsätzlich der viril-männliche Aspekt. Dieser Eindruck wird insbesondere durch die Rückblende vermittelt, in der er kämpfend auf dem Piratenschiff zu sehen ist, sowie dem unerbittlich ausgefochtenen Duell mit Laertes. Trotz einiger umstrittener Änderungen bzw. Kürzungen repräsentiert dieser *Hamlet* also deutlich die Anliegen des Establishments.[161]

Dies zeigte sich bereits 1944 bei Oliviers *Henry V*-Verfilmung, die angesichts des Weltkrieges eine dezidiert propagandistische Botschaft besaß. 1947 wurde Olivier wegen seiner kulturellen Verdienste im Bereich der darstellenden Künste geadelt.[162]

---

[159] Eine solche Haltung vertritt P.L. Mannock, "But Film 'Hamlet' is Slow-Motion", Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier, *Daily Herald* 5. Mai 1948: "19-year-old Jean Simmons makes Ophelia a sweet, pitiful creature." *Cf.* Coe, 14.

[160] Diese Interpretation entsprach im Wesentlichen dem zu jener Zeit vorherrschenden Männlichkeitsideal und wurde unter anderem von Coe positiv hervorgehoben: "In short, his is a manly Hamlet, no brooding, pallid chap apart from his fellows. He's a man of action and spirit. He faces his father's ghost with no flagging steps, but with resolved courage. His dueling shows us that he's a virile sportsman." Coe, 14. Zur Figurenkonzeption eines aktiven Hamlets siehe auch Davies in Jackson, 170 und Brode, 122: "Olivier, though relying on the romantic view of *Hamlet*, also wanted to include hints of the Elizabethan man of action."

[161] Auszüge aus zeitgenössischen Rezensionen finden sich bei Davies in Jackson, 172 f. Im Folgenden werden jeweils drei Rezensionen aufgeführt, die sich positiv bzw. negativ zu Oliviers *Hamlet*-Adaptation äußern Für positive Rezensionen des Films siehe John Ross, "Olivier's Hamlet Is Magnificent", *Daily Worker* [London] 5. Mai 1948, Coe, 14 und Carmody. Eine negative Rezension liefert Mannock im *Daily Herald*: "There are, however, some inexcusable cuts in the text and many stretches of maddening slowness. [...] In the picture's 2 1/2 hours, too much time is taken by roving camera tricks and leisurely strolls." *Cf.* Friedrich Luft, »Fragwürdige Filmgestalt. Sir Laurence Oliviers ›Hamlet‹ im Berliner Marmorhaus«, Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier, *Neue Zeitung* [Berlin] 13. Nov. 1948 und Lili Lorsch, »Der bestrafte Brudermord«, Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier, *Der Sozialdemokrat* [Berlin] 16. Nov. 1948: »Selten werden die Grenzen, die dem Film gesetzt sind, und sein kunstgewerblicher Charakter so schonungslos enthüllt wie in diesem Werk, in dem Olivier als Regisseur und Hauptdarsteller nach dem Höchsten greifen wollte.« Zum Konservatismus der Verfilmung siehe Keyishian in Jackson, 72 und Boose/Burt (1997), 13.

[162] Zu Oliviers Adelung siehe Donald Spoto, *Laurence Olivier: A Biography* (New York: Harper Collins, 1992) 209 f.

Für eine Interpretation des Filminhalts spielt diese biografische Information zwar keine Rolle, im Hinblick auf die Zuschauerrezeption hingegen scheint sie dennoch erwähnenswert, da sie auf die Erwartungshaltung maßgeblich Einfluss übt: So galt Olivier zu dieser Zeit als einer der renommiertesten Schauspieler der Welt und somit als Garant für anspruchsvolle – und wertkonservative – Filmunterhaltung. Diesem Ruf kam er insofern nach, als *Hamlet* fünf *Motion Picture Academy Awards* erhielt.[163] Noch heute gilt Oliviers *Hamlet* als eine der einflussreichsten Shakespeare-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts.[164] Er prägte viele nachfolgende Verfilmungen wie z.B. jene von Franco Zeffirelli und Kenneth Branagh.[165]

In den folgenden zwei Jahrzehnten verhärteten sich die Fronten zwischen Ost und West immer weiter. Dies wirkte sich auch auf die amerikanische Filmindustrie aus: In den Anfangsjahren des Kalten Krieges hinderte das *House Un-American Activities Committee*, das Filmschaffende auf ihre Linientreue hin überprüfen sollte, unter Androhung von Arbeitsverboten liberal gesinnte Künstler daran, ihren Ideen und Überzeugungen filmisch Ausdruck zu verleihen – mit der Folge, dass in den Vereinigten Staaten und anderen Teilen der westlichen Welt der Konservatismus wuchs, was wiederum die Produktion überwiegend ideologiekonformer Filme nach sich zog.[166] Diese Tendenz führte ebenfalls dazu, dass der subversives Potenzial besitzende *film noir* Ende der 1950er Jahre von der Kinoleinwand verschwand und erst in den 1990ern im Zuge einer Wiederbelebung dieses Stils wieder populär wurde.[167]

Für Shakespeare-Verfilmungen waren die 1950er und 1960er Jahre eine produktive Zeit, in der man den englischen Dramatiker mehr und mehr für das Establishment vereinnahmte. Er galt wieder verstärkt als kulturelle Ikone, die konservative bzw. traditionelle kulturelle Werte repräsentierte. So entstand eine Reihe von Verfilmungen, unter anderem auch für das Fernsehen, das sich in jenen Jahren als fester Bestandteil der populären Kultur und des Alltagslebens etablierte und die Rezeption eines

---

[163] Diese gewann der Film in den Sparten *Best Picture*, *Actor in a Leading Role*, *Art Direction* und *Costume Design*. *Cf. Official Academy Awards Database* 2003, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 23. Sept. 2004 <http://www.oscars.org/awardsdatabase/index.html>.

[164] *Cf.* Guntner in Jackson, 118: "Laurence Olivier's [...] *Hamlet* [...] is probably the most influential Shakespeare film and Hamlet portrayal of the twentieth century."

[165] Für den Einfluss, den Oliviers *Hamlet* auf nachfolgende Regisseure aufgeübt hat, siehe Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 69 und Guntner in Jackson, 122.

[166] Für nähere Informationen über das HUAC, seine Zielsetzungen und Vorgehensweisen siehe Michael Mills, "HUAC and Censorship Changes", *Modern Times: Classic Film Pages,* 2002, 8. Feb. 2005 <http://www.moderntimes.com/palace/huac.htm>.

[167] Über das Ende des *film noir* in den 1950ern siehe Tuska, 231. Zu dem Zeitraum, innerhalb dessen *films noirs* produziert wurden, siehe Kaufmann, 10: »Als erster Film des Genres wird in der Regel der 1941 unter der Regie von John Huston entstandene *The Maltese Falcon* bezeichnet. Orson Welles' 1958 fertiggestellter Film *Touch of Evil* gilt als chronologischer Endpunkt des Genres, dessen kurze Blütezeit zwischen 1946 und 1949 angesiedelt wird.« Zur Renaissance des *film noir* in den 1990ern siehe E. Ann Kaplan, "Introduction to New Edition", *Women in Film Noir* , Hrsg. E. Ann Kaplan (London: BFI, 1998) 1.

Shakespeare-Stücks bzw. Films innerhalb der eigenen vier Wände ermöglichte.[168] Wie in früheren Jahrzehnten gab es auch zu dieser Zeit eine Reihe von Leinwandadaptationen verschiedener Shakespeare-Dramen: Mit *Kiss me Kate* (George Sidney; USA, 1953) und *West Side Story* (Robert Wise und Jerome Robbins; USA, 1961) entstanden beispielsweise Musicalfassungen von *The Taming of the Shew* bzw. *Romeo and Juliet*.

1964 war das Jahr, in dem international des 400. Geburtstags von Shakespeare gedacht wurde. Sowohl in den USA als auch den UdSSR entstand jeweils eine *Hamlet*-Verfilmung, wodurch die beiden Großmächte und Sieger des Zweiten Weltkrieges einen wesentlichen kulturellen Beitrag zu diesem Jubiläum zu leisten hofften.[169] Wenige Jahre zuvor waren mit *Der Rest ist Schweigen* (Helmut Käutner, 1959) und *The Bad Sleep Well* (Akira Kurosawa, 1960) zwei *Hamlet*-Adaptationen in Deutschland bzw. Japan entstanden, also den Ländern, die den Zweiten Weltkrieg verloren hatten. Ob und wie sich die unterschiedliche kulturelle und politische Situation in den jeweiligen Ursprungsländern auf die Umsetzung des Films auswirkte, soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

---

[168] Eine Liste von Fernsehfilmen von Shakespeare-Dramen findet sich in Rothwell, 309-340. In den 1950ern und 1960ern strahlten vor allem amerikanische und britische TV-Sender eine Reihe eigens für das Medium hergestellter Shakespeare-Verfilmungen aus. Die Dramen, die in diesem Zusammenhang am häufigsten bearbeitet wurden, waren *Hamlet* und *Macbeth*, die Rothwell zufolge jeweils vier- bzw. dreimal für das Fernsehen produziert wurden. Die Dramen *Julius Caesar*, *King Lear*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew*, *Richard III* und *The Tempest* wurden jeweils einmal verfilmt.

[169] Auf den Umstand, dass es sich bei der amerikanischen *Hamlet*-Verfilmung um einen Jubiläumsbeitrag handelt, verweist Brode, 125: "To commemorate the 400th anniversary of Shakespeare's death [*sic*], Sir John Gielgud (himself a legendary Hamlet in the soft, romantic tradition) directed Richard Burton in what would emerge as the twentieth century's most macho stage incarnation." Zur sowjetischen Fassung siehe *ibid.,* 127: "*Gamlet* (1964) was likewise created specifically as a contribution to the worldwide Shakespeare quadricentennial."

5. Modernisierungstendenzen im Schatten des Kalten Krieges

5.1. Spannung zwischen den Machtblöcken

Sobald nach dem Zweiten Weltkrieg die Achsenmächte zu Fall gebracht und die unmittelbaren Auswirkungen des Krieges gelindert sind, werden die Differenzen zwischen den beiden Siegermächten USA und UdSSR immer augenscheinlicher. Statt einen neuen Weltkrieg in Kauf zu nehmen, der durch den Einsatz der Atombombe mit verheerenden Konsequenzen für die Zivilbevölkerung verbunden wäre, herrscht Kalter Krieg. Die Spannungen zwischen Ost und West äußern sich also nicht in einer direkten Konfrontation der beiden Großmächte, sondern in gegenseitigen Drohgebärden, einem enormen Rüstungswettlauf sowie der militärischen und wirtschaftlichen Unterstützung alliierter Staaten. Dies führt in den 1950ern und 1960ern zu zahlreichen Konflikten wie dem Koreakrieg (1950-1953), der Kubakrise (1962) und dem Vietnamkrieg (1964-1975).[1]

Innenpolitisch ist Anfang der 1950er Jahre die Situation auf beiden Seiten des Eisernen Vorhanges von Konservatismus gekennzeichnet: In der Sowjetunion herrscht bis zum Tod Stalins 1953 ein stark ausgeprägter Personenkult, der unter anderem in den zahlreichen Statuen und Bildnissen Ausdruck findet, die allerorten vorzufinden sind.[2] Andersdenkende werden in Arbeitslager deportiert, in denen sie oft umkommen. Währenddessen herrscht in den USA die Furcht vor einer Ausbreitung des Kommunismus, die unter Senator Joseph McCarthy vor allem in den Jahren 1950-1954 zu Verleumdungskampagnen und Schauprozessen sowie der Einübung von Sofortmaßnahmen im Falle eines Atombombenangriffs unter anderem im Schulunterricht (so genannte *air raid drills*) führt.[3] Eine Unterwanderung des Systems hat das amerikanische Establishment aber nicht nur von Seiten kommunistischer Aktivisten zu fürchten, sondern auch von der aufkommenden Jugendbewegung.

---

[1] Siehe dazu »Koreakrieg«, »Kubakrise«, »Krieg in Vietnam eskaliert« und »Das amerikanische ›Engagement‹ in Vietnam«, *Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert,* Bd. 3, CD-ROM (Königswinter: Tandem, o. J.).

[2] Für eine Auflistung typischer Merkmale des Personenkults siehe »Personenkult«, *Wikipedia: Die freie Enzyklopädie,* 17. Juli 2005, Wikimedia Foundation, Inc., 18. Juli 2005 <http://de.wikipedia.org/wiki/Personenkult>.

[3] Eine Zusammenstellung zeitgenössischer Filme der US-Regierung sind in der Dokumentation *The Atomic Café* (Jayne Loader, Kevin und Pierce Rafferty; USA, 1982) zusammengefasst. Siehe auch »McCarthyismus«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 3.

5.1.1. Jugendbewegung und sexuelle Revolution

In den 1950ern fand vor allem in der westlich orientierten Welt ein grundlegender gesellschaftlicher Wandel statt: Zunächst in den USA, wenig später auch in Europa, setzte die Jugendkultur neue Maßstäbe für das Selbstverständnis der Heranwachsenden, die sich nun verstärkt durch eine eigene Lebensweise, Mode und Musik von der Welt der Erwachsenen abzugrenzen versuchten. Anfangs spielte die Konsumorientierung der Jugendlichen eine große Rolle – man interessierte sich weniger für weltpolitische Themen als vielmehr für sein eigenes unmittelbares Umfeld, seinen Freundeskreis und seine Freizeit.[4] Diese eskapistische Haltung änderte sich erst im darauffolgenden Jahrzehnt, als durch die liberale Berichterstattung der militärischen Konflikte die politische Haltung im Generationenkonflikt eine wachsende Rolle zu spielen begann.[5]

Trotz der neuen Jugendkultur änderte sich das Geschlechterbild in den 1950ern zunächst kaum. Nach wie vor strebte ein Großteil der Jugendlichen ein bürgerliches Leben nach dem elterlichen Vorbild an.[6] Dementsprechend war das Frauenbild in den 1950ern zunächst noch sehr konservativ. Dies zeigt sich auch in den Filmen jener Zeit: Im Deutschland der Wirtschaftswunderzeit beispielsweise dominierten auf der Leinwand Heimatfilme, die eine reaktionäre Weltanschauung zum Ausdruck bringen.[7] Auch in Hollywood bemühte man sich in den 1950ern und frühen 1960ern um ein traditionelles, patriarchatskonformes Frauenbild, wenngleich sich dieses auf andere Weise äußerte. Statt wie in den 1940er Jahren auf selbstbewusste, intelligente und dem Mann in jeder Hinsicht ebenbürtige weibliche Figuren zu setzen, waren auf der Leinwand nun verstärkt Frauen zu sehen, die sich in ihren Rollen weniger durch ihren Charakter als durch körperliche Reize auszeichneten und auf diese Weise sich, und indirekt das gesamte weibliche Geschlecht, zum Sexualobjekt des Mannes machten – freilich ohne dabei explizit sexuelle Darstellungen zu wagen und dadurch gegen den noch immer bestehenden *production code* zu verstoßen.[8]

---

[4] Zu den grundlegenden Haltungen und Interessen der Jugendlichen in den 1950ern siehe Shell Deutschland, Hrsg., *50 Jahre Shell Jugendstudie: Von Fräuleinwundern bis zu neuen Machern* (Berlin: Ullstein, 2002) 32: »Mehr als die Hälfte der Jugendlichen gibt Mitte der 50er Jahre in den Shell Studien offen zu, sich für Politik nicht zu interessieren. Bei den Mädchen sind es sogar zwei von dreien. Die Kinder der Nachrkiegsära wollen über die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht groß nachdenken. Sie wollen sich in ihrer Freizeit lieber unterhalten.«

[5] Zu diesem Aspekt siehe *ibid.,* 35: »Die 60er kommen. Und sie bringen nicht nur eine neue Jugendkultur, einen neuen Sound und neue Stars. Sie bringen auch ein neues Politikbewusstsein der Jugend – zumindest bei denen, die aus höheren Bildungsschichten stammen.«

[6] Zum Konservatismus der Jugend siehe *ibid.,* 32.

[7] Bekannte Heimatfilme der 1950er sind beispielsweise *Grün ist die Heide* (Hans Deppe, 1951), *Schützenliesel* (Rudolf Schündler, 1954), *Der Förster vom Silberwald* (Alfons Stummer, 1954), *Und ewig singen die Wälder* (Paul May, 1959). Nähere Angaben zu diesen Filmen finden sich in den entsprechenden Online-Beiträgen der *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 18. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

[8] Für Beispiele dieses Frauentyps siehe Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies,* 2. Aufl. (Chicago: U of Chicago P, 1987) 253. Zur schwindenden Bedeutung weiblicher Hauptrollen im Hollywoodfilm der 1960er siehe *ibid.,* 270.

Ein maßgeblicher Wandel des Frauenbildes setzte mit der sexuellen Revolution ein, die in den USA 1960 mit der Einführung der Antibabypille eingeleitet wurde.[9] Erst die Entwicklung des oralen Kontrazeptivums ermöglichte die sexuelle Selbstverwirklichung und dementsprechend eine stärkere Aktivität der Frau in diesem Bereich, da sie als Folge des Geschlechtsverkehrs keine Mutterschaft mehr zu befürchten hatte.[10] Dies zog einen radikalen Wandel im Geschlechterrollenverständnis nach sich, der für die gesamte gesellschaftliche Matrix von großer Bedeutung war, da nun ein zentrales Argument für die Kontrolle weiblicher Sexualität wegfiel.[11] Diese veränderten Bedingungen konfligierten mit dem existierenden Geschlechterrollenverständnis und lösten daher auf Seiten religiöser Organisationen und anderer konservativer Kräfte massive Proteste aus, welche diese Entwicklung jedoch nicht aufzuhalten vermochten.

Als Ausdruck für die sexuelle Revolution und ein sich allmählich wandelndes Geschlechterbild lässt sich die zeitgenössische Mode betrachten. Männer und Frauen glichen sich in Bezug auf ihre modischen Vorlieben immer stärker an, indem sie nun beide z.B. lange Haare, Jeans und bunte Hemden bzw. Blusen trugen.[12] Doch als vielleicht prägnantestes Zeichen für das im Wandel begriffene Sexualverhalten erscheint der Minirock, der Mitte der 1960er zu einem wichtigen Bestandteil der Mode wurde.[13] Dieses Kleidungsstück symbolisiert gleichzeitig Jugendlichkeit, Sorglosigkeit und ein neues weibliches Selbstbewusstsein, da junge Frauen ihre Beine nun nicht länger mit langen Röcken oder Kleidern verhüllten, sondern diese in der Öffentlichkeit zeigten.[14]

Der Minirock ging seinerzeit mit einem Schönheitsideal einher, das der androgynen Gestalt der *flapper* aus den 1920ern ähnelte und mit der kurvenreichen »Sexbombe« der 1950er Jahre nur noch wenig gemeinsam hatte. Als exemplarische Vertreterin dieses Schönheitideals galt das englische Fotomodel Leslie Hornby alias Twiggy,

---

[9] Siehe dazu »Antibabypille«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 3.

[10] Tarrant weist darauf hin, dass die Pille in den 1960ern umgekehrt auch viele Männer zu einer größeren Rücksichtslosigkeit gegenüber Frauen veranlasste. Siehe Chris Tarrant, *Rebel Rebel: 25 Years of Teenage Trauma. From Dean to the Damned* (London: Pyramid-Reed, 1991) 94: "The old fear of having to marry a girl if you 'got her into trouble' more or less disappeared with the arrival of the Pill, and it meant men could often treat women even more badly than before." *Cf.* Osinski, 25.

[11] Zum Einfluss der Pille auf das Sexualverhalten siehe Shell Deutschland, 25: »Kaum aber war die Pille da, war die Welt eine andere. Zumindest hatte sich die Diskussion um den Sex vor der Ehe in kürzester Zeit ganz gewaltig entspannt. Und auch auf den Sex in der Ehe blieb die Pille nicht wirkungslos.«

[12] Auf die Verwischung von Geschlechtergrenzen in der Mode verweist Thiel, 425: »Auch bei den Stoffen begannen die Unterschiede, die die bürgerliche Mode zwischen der Männer- und Frauenkleidung aufgerichtet hatte, zu schwinden. Während die Mädchen die Lederhosen und -jacken und die Jeans ihrer Freunde annektierten, setzten sich bei ihren männlichen Partnern farbige Stoffe und bunte Muster durch. Samt und Seide und sogar Halsketten und Armbänder, mit denen sich im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert bisher nur Frauen schmückten, wurden ebenfalls übernommen.«

[13] Zur Popularität des Minirocks siehe Tarrant, 83 und Thiel, 426.

[14] Von einem feministischen Standpunkt aus kann der Minirock aber auch als Ausdruck einer sexuellen Objektivierung der Frau aufgefasst werden.

die mit ihrem Auftreten nicht nur jugendliche Unbekümmertheit und Lebensfreude ausstrahlte, sondern auch eine Symbolfigur für den gesellschaftlichen Aufstieg vom unscheinbaren Vorstadtmädchen zum medienpräsenten Weltstar war.[15] Die 1960er erscheinen also als eine Zeit der unbegrenzten Möglichkeiten, in der von der aufbegehrenden Jugend zunehmend Grenzen ausgelotet wurden.[16]

5.1.2. Technische und inhaltliche Neuerungen des Kinofilms

Wie auf gesellschaftlicher Ebene brachen in den 1950er und 1960er Jahren auch für das internationale Filmgeschäft neue Zeiten ein, da einige grundlegende Veränderungen in der Branche nachhaltig auf die künstlerische Gestaltung des Unterhaltungsfilms einwirkten: So bekam der Hollywoodfilm – wenn auch nicht in wirtschaftlicher, so doch in ästhetischer Hinsicht – Konkurrenz aus Europa. Es entstanden europäische Filmkunst-Bewegungen wie der italienischer Neorealismus, die französische *Nouvelle Vague* oder das britische *New Wave Cinema*.[17] Im Gegensatz zum herkömmlichen Hollywoodfilm jener Zeit, der auf stereotype Handlungs- und Darstellungsmuster fixiert war und dazu neigte auf der Leinwand thematisierte Sachverhalte aus einer idealisierenden Perspektive zu präsentieren, zeichneten sich diese Bewegungen durch eine stärker gesellschaftskritische Haltung aus.[18]

Bereits in der ersten Hälfte der 1950er Jahre musste sich der amerikanische Spielfilm nicht nur gegen ausländische Konkurrenten behaupten, sondern auch gegen das Fernsehen, das dem Kino den Rang als populärstes audiovisuelles Unterhaltungsmedium abzulaufen drohte.[19] Damit das Publikum auch weiterhin in großer Zahl die Lichtspielhäuser aufsuchte, sah Hollywood sich bald gezwungen, neue Publikums-

---

[15] Zur sozialen Herkunft Twiggys siehe Tarrant, 91.

[16] Siehe dazu Shell Deutschland, 14 f: »Die 60er brachten viel Neues. Und fast alles davon war irritierend: die Beatles [...], der Minirock und die Oben-ohne-Bademode, die so manchem Vater einer Tochter die Zornesröte ins Gesicht trieben, aber auch der Vietnamkrieg und seine Gegner [...]. Die Jugend suchte nach Abgrenzung von den Normen, Werten und der Lebensweise ihrer Elterngeneration.

[17] Zu diesen Filmbewegungen bemerkt J. Monaco, 331: »In Frankreich machten Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette und Resnais [1959] ihren ersten Film – die Nouvelle Vague war da. In Italien beschritt Fellini mit *La Dolce Vita* neue Wege, ebenso Michelangelo Antonioni mit *L'Avventura*. In England wandten sich die ›zornigen jungen Männer‹ des Theaters der Filmproduktion zu.« Einige von ihnen wie z.B. John Osborne oder Alan Sillitoe verfassten Drehbücher zu Literaturverfilmungen ihrer eigenen Werke: Osborne schrieb beispielsweise die Drehbücher zu den Filmen *Look Back in Anger* (1958) und *The Entertainer* (1960), während Sillitoe das Filmskript zu *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) lieferte. Für eine vollständige Filmografie Osbornes bzw. Sillitoes siehe die entsprechenden Einträge in der *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 18. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

[18] Auf den Unterschied zwischen dem amerikanischen und dem europäischen Film verweist J. Monaco, 314: »Das Kino anderer Länder reifte heran und reorganisierte sich nach der Paralyse durch Faschismus und Krieg. [...] Doch in Europa und Asien drängte sich ein neues Kino in den Vordergrund: persönlich, erfinderisch, nicht abgeklatscht und die zeitgenössische Erfahrung direkt ansprechend.«

[19] Zur Konkurrenz zwischen Kino und Fernsehen siehe *ibid.*

anreize zu schaffen. Diese Zielsetzung versuchte man in erster Linie über neue Filmformate zu erreichen, welche von den damals handelsüblichen Fernsehgeräten noch nicht reproduziert werden konnten. So entwickelten verschiedene Studios Aufnahmeverfahren, mit denen es möglich war, Filme in Farbe, 3-D und Breitbild auf die Leinwand zu bringen.[20] Vor allem die zwei letztgenannten Neuerungen, also Breitwandformat und Farbfilm, trugen zur Produktion bildgewaltiger Leinwandepen bei, die in Bezug auf Kostspieligkeit und Opulenz die meist mit einem vergleichsweise niedrigen Budget hergestellten Fernsehfilme um Längen schlugen. So entstanden eine Reihe von Monumentalfilmen wie *The Robe* (Henry Koster, 1953), *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (William Wyler, 1959), *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1962), *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz und Rouben Mamoulian, 1963) und *Dr. Zhivago* (David Lean, 1965).

Allen diesen Filmen ist die Behandlung historischer Stoffe gemeinsam. Diese bieten nahezu ideale Rahmenbedingungen, um prächtige Kulissen, farbenfrohe Kostüme und Hunderte von Komparsen effektvoll in Szene zu setzen. Auch zahlreiche Western wurden zu jener Zeit im Breitwandformat und in Farbe gedreht und stießen so auf neuen Zuspruch, nachdem speziell dieses Genre in den 1940ern nur noch wenig Nachfrage erfahren hatte.[21] Die beiden Genres Western und Historienfilm eignen sich zudem in geradezu idealer Weise, eine konservative Geisteshaltung zu vermitteln, da oft Themen wie Gerechtigkeit, Loyalität oder religiöser Glaube im Mittelpunkt der Handlung stehen – Werte, die im Amerika der 1950er und frühen 1960er Jahre einen besonders hohen Stellenwert einnahmen, da sie als wirksame Mittel gegen die Bedrohung durch die Ideologie des Kommunismus galten.

Abgesehen von historischen Leinwandepen erfreuten sich noch einige andere Genres in jenen Jahren besonderer Beliebtheit und geben das Lebensgefühl der 1950er anschaulich wieder: So reflektiert der Science Fiction-Film beispielsweise die seinerzeit allgemein wachsende Sorge vor kommunistischer Infiltration und einem nuklearen Ernstfall.[22] Im Bereich des fantastischen Films war damals jedoch nicht nur der

[20] Filme in Farbe zu zeigen war technisch zwar seit Ende der 1930er möglich und wurde bereits in Filmen wie *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) und *Gone with the Wind* (Victor Fleming und George Cukor, 1939) praktiziert, galt zu jener Zeit jedoch noch als absolute Seltenheit. Erst ab den 1950ern wurde Farbfilm im Kinobereich mit stetig wachsender Regelmäßigkeit verwendet. Bei den 3-D-Filmen, zu deren Betrachtung man eine eigens dafür entwickelte Brille benötigte, handelte es sich allerdings um eine kurzfristige Mode-Erscheinung, die schon bald wieder von den Leinwänden verschwand. *Cf. ibid.,* 108: »Cinerama brachte auch die kurzlebige Mode des ›3-D‹- oder stereoskopischen Films hervor. Auch hier war das System zuwenig flexibel, um sich durchzusetzen, und kam so nie über den Status einer Kuriosität hinaus, wenn es auch in den achtziger Jahren ein sehr kurzes Comeback erlebte.« *Cf. ibid.,* 107: »Die Filmemacher hatten schon jahrelang mit Breitwand-Systemen experimentiert, doch erst die ökonomische Bedrohung durch das Fernsehen setzte schließlich das Breitwand-System durch. Nachdem die Fernsehindustrie das 1.33-Format übernommen hatte, entdeckten die Film-Studios recht bald, daß die schärfste Waffe gegen die neue Kunst in der Bildgröße läge.«

[21] Das Breitwandformat eignet sich besonders, um die Weite amerikanischer Prärie- und Gebirgslandschaften darzustellen. Für eine Aufzählung wichtiger Westernfilme der 1950er und 1960er siehe *ibid.,* 317 ff.

[22] Zu diesem Filmgenre siehe *ibid.,* 319: »Die Science-fiction-Filme der fünfziger Jahre waren verräterische psychoanalytische Dokumente: paranoide Phantasien von sich ausdehnenden Nicht-Wesen, unterwandernden Gewächsen, materialisiertem Unterbewußten und Mutationen.«

Science Fiction- sondern auch der Horrorfilm überaus populär, der ähnliche Themen wie die Verwandlung gewöhnlicher Bürger in Bestien behandelte, dieses Geschehen jedoch eher mit sexuellen denn mit politischen Konnotationen versah.[23]

Auch Komödien und Musicals wie *Some Like It Hot* (Billy Wilder, 1959), *How to Marry a Millionaire* (Jean Negulesco, 1953), *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951), *Singin' in the Rain* (Stanley Donen und Gene Kelly, 1952) und *High Society* (Charles Walters, 1956) lassen sich als für diese historische Phase typische Genres heranziehen, da sie ein positives Lebensgefühl zum Ausdruck bringen, das durch die florierende Wirtschaftslage des Landes und dem damit verbundenen Wohlstand hervorgerufen wurde. Zu eben dieser Zeit entdeckte Hollywood angesichts der aufkommenden Jugendbewegung auch den Teenager als Konsumenten. In diesem Zusammenhang wurden ab den 1950ern eigens Filme gedreht, die sich mit dem Leben Heranwachsender befassten und selbige entsprechend ins Zentrum der Filmhandlung rückten.[24]

In der politisch angespannten Atmosphäre der 1950er und 1960er Jahre erschienen die Dramen Shakespeares länderübergreifend als unverfänglicher, wenngleich auch wenig lukrativer Filmstoff. Im Vergleich zu früheren Jahrzehnten, in denen Shakespeare-Verfilmungen nicht selten kammerspielartigen Umsetzungen geglichen hatten, verfügte man nun aufgrund der neuen technischen Verfahren des Farbfilms, des Breitwandformats sowie neuer Tricktechniken über eine wesentlich größere Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten als zuvor. So entstand eine Reihe von Adaptationen wie z.B. *Othello* (Orson Welles; USA, 1952), *Hamlet* (Kishore Sahu; Indien, 1954), *Richard III* (Laurence Olivier; GB, 1955), *Otello* (Sergei Yutkevich; UdSSR, 1955) oder die *Macbeth*-Adaptation *Throne of Blood* (Akira Kurosawa; Japan, 1957).[25] Die Aufzählung zeigt zugleich, dass sich in den 1950er und 1960er Jahren auch nichtwestliche Länder an Shakespeare-Verfilmungen versuchten, während diese in früheren Jahrzehnten fast ausschließlich in Westeuropa und den USA produziert wurden.

---

[23] Nicht selten handeln solche Horrorfilme von Jugendlichen, die wie in *I Was a Teenage Frankenstein* (Herman Cohen, 1957), *I Was a Teenage Werewolf* (Herman Cohen, 1957) oder *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) zu unmenschlichen Geschöpfen mutieren. Im Gegensatz zum Science-Fiction spielt das im Horror-Genre ebenfalls vorkommende Grundthema des inneren Wandels weniger auf die Furcht vor kommunistischer Unterwanderung an als vielmehr auf die erwachende Sexualität Pubertierender, die aufgrund ihres erwachenden Geschlechtstriebes die gesellschaftliche Ordnung zu bedrohen scheinen. Siehe dazu Stresau, 144 f: »*I Was a Teenage Werewolf* (Der Tod hat schwarze Krallen) und *I Was a Teenage Frankenstein* stellten den klassischen Mythos in eine moderne Umgebung; Helden und Halbwesen waren nun Halbstarke: Michael Landon etwa, der an den falschen Psychotherapeuten gerät und von diesem ab und an in einen Werwolf verwandelt wird. Oder auch der aus den Leichen ermordeter Jugendlicher zusammengenähte Gary Conway, dessen Gesicht aussah wie der größte Schrecken aller Teenager: ein einziger, riesiger Akne-Pickel.«

[24] Folgende Filme wurden speziell für ein jugendliches Publikum hergestellt und behandeln Themen wie Rebellion gegen das Elternhaus bzw. Establishment oder erste romantische Erlebnisse: *The Blackboard Jungle* (Richard Brooks, 1955), *The Wild One* (László Benedek, 1953) und *Rebel without a Cause* (Nicholas Ray, 1955).

[25] Die indische Adaptation ist heute zwar noch existent, der Öffentlichkeit jedoch nicht zugänglich. Eigene Anfragen an das National Film Archive in Pune nach einer Verleihkopie dieses Films blieben erfolglos.

In diesem Abschnitt sollen insgesamt vier *Hamlet*-Adaptationen besprochen werden. Im Gegensatz zu den im vorangegangenen Kapitel behandelten Verfilmungen stammen diese aus verschiedenen Ländern und stellen nicht zuletzt deshalb sehr unterschiedliche Umsetzungsversuche des Dramenstoffs dar. Daher wird das Frauenbild nicht, wie in den vorigen Kapiteln, als separater Abschnitt den Filmanalysen vorangestellt, sondern jeweils in die Einzelanalysen integriert. Auf diese Weise lässt sich leichter feststellen inwieweit Parallelen oder Überschneidungen im Frauenbild der verschiedenen Kulturen bestehen, welche ihrerseits wiederum Aufschluss über kulturübergreifende Geschlechterrollenzuweisungen liefern. Alle vier Filme sind in dem vergleichsweise engen Zeitraum zwischen 1959 und 1964 entstanden und weisen trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft eine Gemeinsamkeit auf, die sie miteinander verbindet: den deutlichen zeitgeschichtlichen Bezug.

Diese Tendenz korrespondiert mit der zu jener Zeit aktuellen Auffassung des polnischen Theaterkritikers Jan Kott, in Shakespeare einen Zeitgenossen zu sehen und im Rahmen einer Auseinandersetzung mit seinen Stücken sich und seinen eigenen kulturellen Erfahrungshorizont mit einzubeziehen.[26] Diese Auffassung impliziert wiederum, dass die Werke des englischen Dichters mit keiner endgültigen Bedeutung belegt werden können, die es in einer Dramenanalyse zu ermitteln oder in einer Aufführung werktreu wiederzugeben gilt, sondern dass jeder, der sich auf eines seiner Theaterstücke einlässt – d.h. sowohl der Regisseur einerseits als auch der Theaterbesucher bzw. Dramenleser andererseits – selbst eine Bedeutung generiert, indem er Inhalt und Text in Bezug zu sich selbst und sein eigenes Leben setzt.[27] Die nachfolgenden *Hamlet*-Adaptationen sind eindrucksvolle Belege für diese Sichtweise.

[26] Die ersten beiden der hier besprochenen Filme entstanden zwar einige Jahre vor der Veröffentlichung von Kotts *Shakespeare Our Contemporary* im Jahre 1964, doch spiegeln auch sie bereits die grundlegende literaturwissenschaftliche Tendenz wider, die auch Kott in seiner Abhandlung vertritt. Eine zeitgemäße *Hamlet*-Inszenierung beschreibt Kott wie folgt: »Und es geht mir keineswegs um eine an den Haaren herbeigezogene Modernisierung, um einen Hamlet im Existentialistenkeller. Man hat *Hamlet* im Frack und im Zirkustrikot, in mittelalterlicher Rüstung und im Renaissancekostüm gespielt. Um das Kostüm geht es nicht. Wichtig ist nur, daß man durch den Shakespeareschen Text hindurch zu den Erfahrungen unserer Zeit findet, zu unserer Unruhe und unserer Empfindsamkeit.« Jan Kott, *Shakespeare heute* (München: Langen, 1964) 78.

[27] Diese Haltung spiegelt sich in folgender Bemerkung Kotts wider: »In *Hamlet* haben viele Generationen nach ihren eigenen Zügen gesucht, und sie haben sie gefunden. Vielleicht beruht das Geniale *Hamlets* gerade darauf, daß man sich darin spiegeln kann.« *Ibid.,* 77 f.

5.2. *Der Rest ist Schweigen* (Helmut Käutner; Bundesrepublik Deutschland, 1959)

5.2.1. Im Zeichen der Vergangenheitsbewältigung

Der Rest ist Schweigen kommt zwar bereits fünf Jahre vor Veröffentlichung von *Shakespeare heute* in die Kinos, entspricht aber dennoch Kotts Postulat, *Hamlet* unter Einbeziehung aktueller Strömungen und kontemporärer Tendenzen szenisch umzusetzen. Dieser Vorgriff zeigt, dass schon Ende der 1950er Jahre Regisseure durchaus zeitgemäße Bühnen- bzw. Filmbearbeitungen des Shakespeare-Stücks realisierten und Kott somit nicht als Urheber dieses Ansatzes gelten kann, wenngleich er zu seinen einflussreichsten Vertretern zählt.[28] Im Gegensatz zu Olivier, der elf Jahre zuvor seine Verfilmung des *Hamlet* in einem stilisierten Renaissancehof spielen ließ, sowie zu Franz Peter Wirth, der etwa zeitgleich mit Käutner einen Fernsehfilm des *Hamlet* dreht und ebenfalls ein historisches *setting* verwendet, verlegt Käutner seine gleichfalls in Schwarzweiß gedrehte Adaptation ins Deutschland der Nachkriegsjahre.[29] Dabei sieht er sich vor die Aufgabe gestellt, sowohl das Dramengeschehen als auch das Denken und Handeln der darin vorkommenden Gestalten der kulturellen und politischen Situation jener Zeit anzupassen, in der er und sein Filmpublikum sich befinden.

1959 erscheint dies ohne eine Bezugnahme auf den Zweiten Weltkrieg und das NS-Regime kaum möglich. Käutner, der während der NS-Herrschaft ideologieunkonforme Filme drehte und dadurch auf Distanz zur nationalsozialistischen Weltsicht ging, verlegt die Handlung des *Hamlet* vom Dänemark der Renaissance ins Ruhrgebiet der ausgehenden 1950er Jahre. Elsinore wird zum Hüttenwerk Claudius, das während des Krieges Rüstungsgüter produziert hatte und in engem Kontakt mit NS-Führungskräften stand.[30] Die Affinität des Unternehmens zum Naziregime zeigt sich in *Der Rest ist Schweigen* vor allem in den alten Wochenschauen, die das Hamlet-Pendant John H. Claudius in einer Szene betrachtet und die beispielsweise die Beisetzung seines Vaters in Anwesenheit Hitlers zeigen. Insbesondere dieses

[28] An dieser Stelle sei angemerkt, dass mit *Strange Illusion* bereits 1945 eine zeitgemäße Deutung des *Hamlet*-Stoffes entstand – allerdings mit dem Unterschied, dass diese Adaptation keinen direkten Bezug auf das Shakespeare-Stück nimmt. *Der Rest ist Schweigen* jedoch verweist im Vorspann mit den Worten »unter Verwendung des Hamlet« explizit auf die Dramenvorlage.

[29] Im Gegensatz zu Oliviers mehr als zweistündiger *Hamlet*-Verfilmung beträgt die Spieldauer von *Der Rest ist Schweigen* laut *International Movie Database* nur 103 Minuten. Siehe dazu »Der Rest ist Schweigen«, *The International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 18. Juli 2005 <http://www.imdb.com/title/tt0053217/>. Zu Wirths *Hamlet*-Verfilmung, in der Maximilian Schell die Titelrolle spielt, siehe Brode, 123 ff.

[30] Helmut Käutner zeichnete während des Krieges für Filme wie *Kitty und die Weltkonferenz* (1939), *Kleider machen Leute* (1940), *Romanze in Moll* (1943) oder *Große Freiheit Nr. 7* (1943/1944) verantwortlich, die eine freiheitlich-liberale Gesinnung zum Ausdruck brachten und daher der Weltsicht des NS-Propagandaministeriums zuwiderliefen. Zu Käutners filmischem Schaffen während des Zweiten Weltkrieges siehe Toeplitz, Bd. 4, 237 f.

Bildmaterial führt dem Zuschauer vor Augen, welch wichtige Rolle Claudius Senior für die Rüstungsindustrie des Dritten Reichs gespielt hatte. Auch seine Ermordung erhält einen Bezug zum Krieg, indem er von seinem Bruder Paul nicht vergiftet, sondern während eines Angriffs der Alliierten in einem Luftschutzkeller ermordet wird.

In *Der Rest ist Schweigen* kommt eine zeitgemäße und zugleich traditionell deutsche Interpretation des *Hamlet* zum Ausdruck, die bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts existiert: Analog zu Ferdinand Freiligraths Gedicht »Hamlet« aus dem Jahre 1844, das Deutschland mit dem Dänenprinzen gleichsetzt, oder Georg Gottfried Gervinus' Abhandlung über das Shakespeare-Stück von 1849, die einen ähnlichen Ansatz verfolgt, erscheint auch in *Der Rest ist Schweigen* die männliche Hauptfigur stellvertretend für Deutschland (hier insbesondere für die noch junge Bundesrepublik).[31] Die Hauptfigur John wird dabei als junger Mann dargestellt, der über die Beteiligung seines Vaters an der NS-Herrschaft und den daraus resultierenden Kriegsgräueln erschüttert ist und Vergangenheitsbewältigung zu leisten hat.[32]

Die Sprachlosigkeit und Scham, die Deutschland in den Nachkriegsjahren angesichts der Kriegsverbrechen einerseits und der Kapitulation andererseits bestimmen, spiegeln sich auf einer Metaebene im Filmtitel wider, der die letzten Worte des sterbenden Hamlet wiedergibt ("the rest is silence" V. ii. 363). In dem kulturellen und historischen Umfeld, in dem die Handlung bei Käutner spielt, verleiht der Begriff des Schweigens der Hilflosigkeit und Unfähigkeit Ausdruck, einen Erklärungsversuch für den Aufstieg des NS-Regimes zu liefern. Zugleich lässt er sich aber auch als mangelnde Bereitschaft zum Eingeständnis eigener Schuld sowie zur Bekanntgabe von an Naziverbrechen Beteiligter deuten, die viele Zeitgenossen fraglos praktizierten. Schließlich beinhaltet das Schweigen auch ein Moment des Abschließen- und Vergessenwollens, dem John sich mit der Aufarbeitung seiner familiären Vergangenheit entgegenstellt.

Trotz des Zeitbezugs weist die Hauptfigur einige Parallelen zum Dänenprinzen des Shakespeare-Stücks auf: Ähnlich wie Hamlet ist auch John ein Intellektueller, der im Ausland lebt und sich seinen Studien widmet. Bei Käutner ist er bereits in jungen

[31] Freiligraths Gedicht beginnt mit den Worten »Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm/In seinen Toren jede Nacht/Geht die begrabne Freiheit um [...]«. Ferdinand Freiligrath, »Hamlet«, *Freiligraths Werke,* Hrsg. Julius Schwering, Bd. 2 (Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1909) 71. Auch Gervinus setzt Deutschland mit dem Dänenprinzen gleich und bemerkt hierzu Folgendes: »Das Bild, das wir Deutsche in diesem Spiegel vor uns sehen, ist zum Erschrecken ähnlich. Nicht ich allein habe dieß ausgesprochen; bemerkt und empfunden haben es Tausende. Einer unserer neueren politischen Dichter hat ein Gedicht mit den Worten begonnen: Hamlet ist Deutschland. Und dieser Ausspruch ist in der That kein geistreiches Spiel mit Worten oder verworrenen Vorstellungen. Denn ganz so wie Hamlet sind wir bis zu dieser letzten Zeit hin zwischen einer hart an uns rückenden Aufgabe rein praktischer Natur und einer herkömmlichen Entwöhnung von Thun und Handeln gestellt gewesen.« Georg Gottfried Gervinus, *Shakespeare,* 4. Aufl., Bd. 2 (Leipzig: Engelmann, 1872) 130.

[32] Zu dieser politischen Dimension des Dänenprinzen siehe Schülting, 542: »Hamlet gilt als Prototyp des deutschen Intellektuellen, dessen Idealismus gegenüber der politischen Realität versagt. [...] Ein Teil der neueren Bühnenversionen hat die politischen Dimensionen des Stückes betont, es in die gesellschaftliche Situation der jeweiligen Inszenierung (Jugendrevolte, Militarismus, Situation im Nachkriegsdeutschland, Totalitarismus) eingeschrieben und es als Krise der Intellektuellen bzw. als Auseinandersetzung mit politischen Machtstrukturen interpretiert.«

Jahren in die USA emigriert und arbeitet in Harvard als Dozent für neuere Philosophie. An Johns akademischer Karriere in den Vereinigten Staaten wird zugleich auch die Hinwendung Nachkriegsdeutschlands im Allgemeinen und der Jugend im Besonderen zum angloamerikanischen Kulturkreis deutlich, die in Westdeutschland vor allem durch die Präsenz alliierten Streitkräfte hervorgerufen wurde.

Dies äußert sich im Laufe des Films auf vielfältige Weise: Am augenscheinlichsten manifestiert sich diese Tendenz in der Hauptfigur selbst, die eigentlich Johannes heißt, sich selbst aber John nennt und dadurch eine gewisse Distanz zu seiner deutschen Herkunft herstellt. Des Weiteren ist sein bester Freund – und Horatio-Pendant – ein britischer Major namens Horace, mit dem er sich im Laufe des Films mehrfach auf Englisch unterhält. Eine Übereinstimmung nicht nur mit der Kultur, sondern auch der Politik der Besatzer zeigt sich in Johns Äußerung, er habe Horace in Korea kennen gelernt. Diese Bemerkung lässt unter Berücksichtigung der damaligen politischen Situation im südostasiatischen Raum darauf schließen, dass sie dort einen militärischen Auftrag zu erfüllen hatten, und stellt einen intertextuellen Bezug zur Dramenvorlage her, in der Hamlet von Ophelia als Soldat bezeichnet wird ("the courtier's, soldier's scholar's, eye, tongue, sword" III. i. 153).

Neben Horace/Horatio kommen auch andere zentrale Figuren des Stücks vor. Ihre Namen bleiben weitgehend unverändert oder weisen zumindest eine signifikante Ähnlichkeit mit den Namen der Dramengestalten auf: So heißt Johns Mutter Gertrud, und aus Polonius wird Sanitätsrat von Pohl, dessen Tochter statt Ophelia Fee heißt – ein Name, der eine starke Verbindung zur Fantasiewelt suggeriert und so von vornherein eine gewisse psychische Instabilität ihrer Person andeutet. König Claudius' Schergen Rosencrantz und Guildenstern treten in dieser Verfilmung in Gestalt der Ballett-Tänzer und Choreografen Michael bzw. Mike Krantz und Stanley Goulden in Erscheinung.

Auch wenn insofern eine erhebliche Abweichung vom shakespeareschen *Hamlet* besteht, als am Ende des Films (mit Ausnahme von Johns Onkel) alle Filmfiguren überleben, behält Käutner im Großen und Ganzen die Handlungsstruktur der Dramenvorlage bei. Dementsprechend erscheint John im Laufe des Films der Geist seines Vaters, der ihn – den kommunikationstechnischen Hilfsmitteln der Zeit Rechnung tragend – telefonisch kontaktiert. Auch enthält der Film eine *dumbshow*, die hier die Gestalt einer Ballettinszenierung annimmt, sowie Pendants zur *prayer scene*, *closet scene*, *graveyard scene* und der Duellszene. Hinsichtlich der filmischen Gestaltung des *Hamlet*-Stoffs orientiert sich Käutner am zeitgenössischen deutschen Kriminalfilm, indem er – analog etwa zur Edgar Wallace-Filmreihe – in Gestalt der Geistererscheinung ein Gruselelement sowie das Motiv des Wahnsinns in das Filmgeschehen einbezieht.[33]

[33] *Cf.* Hans-Dieter Schütt, »Von der Lust, sich hereinlegen zu lassen. Bemerkungen zu einem Phänomen«, *Hallo – Hier spricht Edgar Wallace! Die Geschichte der legendären deutschen Kriminalfilmserie von 1959-1972,* von Joachim Kramp, 2. Aufl. (Berlin: Schwarzkopf, 2001) 278 und 280.

Doch auch die Schauspieler tragen, vor allem aus Sicht des heutigen Zuschauers, zu dieser Genrezuordnung bei, da Peter van Eyck (Paul Claudius) und Heinz Drache (Herbert von Pohl/Laertes) in den 1950er und 1960er Jahren Hauptrollen in bekannten Kriminalfilmen spielten.[34] Das Hamlet-Pendant John Claudius wird von Hardy Krüger verkörpert, der in den 1960ern in Actionfilmen wie *Hatari!* (Howard Hawks, 1962) oder *The Flight of the Phoenix* (Robert Aldrich, 1965) an der Seite von Hollywoodstars wie John Wayne und James Stewart zu sehen war und dadurch als einer von wenigen deutschen Schauspielern internationale Berühmtheit erlangte.

5.2.2. Die Mutter, die keine ist

Während die Männerfiguren in diesem Film auf die eine oder andere Weise vom Krieg geprägt sind und sich den veränderten politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen angepasst haben, scheint Gertrud ein von diesen Einflüssen weitgehend unberührtes Leben zu führen. Sie nimmt auch nach dem Zweiten Weltkrieg entgegen der zu jener Zeit allgemein in Deutschland zunehmenden Tendenz zur weiblichen Berufstätigkeit nach wie vor die traditionelle Rolle der Ehefrau an der Seite eines mächtigen und wohlhabenden Großindustriellen ein.[35] Dabei weist Gertrud in *Der Rest ist Schweigen*, ähnlich wie die Königin in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung, Elemente der *nurturing woman* wie auch der *femme fatale* auf. Eine erste grobe Information über ihren Charakter liefert John noch vor ihrem eigentlichen Erscheinen, als er es ablehnt, sich nach jahrelanger Abwesenheit von einem Chauffeur direkt zum Familienanwesen bringen zu lassen, um seine Familie (d.h. seinen Onkel und seine Mutter) zu sehen. Vielmehr besteht er darauf, zuerst mit Horace zum Claudius-Hüttenwerk zu fahren. Die Bedeutungslosigkeit, die John seiner Mutter durch dieses Verhalten zuweist, belegt seine ablehnende Haltung ihr gegenüber und wird durch entsprechende Äußerungen wie »Ich habe keine Eltern. Mein Vater ist tot« oder »Meine Mutter – das Wort hat kein Echo mehr. I feel sorry for her, that's all. Sie tut mir Leid«

[34] Die Edgar Wallace-Filmreihe startete 1959, also im selben Jahr wie *Der Rest ist Schweigen*, mit *Der Frosch mit der Maske* (Harald Reinl, 1959). Draches erster Auftritt in einer Wallace-Adaptation erfolgte ein Jahr später in *Der Rächer* (Karl Anton, 1960). Weitere Filme wie *Die Tür mit den 7 Schlössern* (Alfred Vohrer, 1962), *Der Zinker* (Alfred Vohrer, 1963), *Das indische Tuch* (Alfred Vohrer, 1963), *Das Wirtshaus von Dartmoor* (Rudolf Zehetgruber, 1964) und *Der Hexer* (Alfred Vohrer, 1964) folgten. Auch Peter van Eyck erschien zu jener Zeit in Kriminalfilmen wie *Dr Crippen lebt* (Erich Engels, 1958), *Die Tausend Augen des Dr. Marbuse* (Fritz Lang, 1960), *Scotland Yard jagt Dr. Marbuse* (Pal May, 1963) und *Die Todesstrahlen des Dr. Marbuse* (Hugo Fregonese, 1964). Für alle Angaben zu oben genannten Filmen siehe die entsprechenden Online-Beiträge der *International Movie Database,* 2005. International Movie Database, Inc. 18. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

[35] Zur Berufstätigkeit von Frauen in den 1950ern siehe Annette Hinz-Wessels, »Frauenarbeit – Gleiche Rechte, doppelte Last«, *Lebendiges virtuelles Museum Online*, Okt. 2000, Deutsches Historisches Museum, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Fraunhofer Institut für Software und Systemtechnik, 22. Juni 2005 <http://www.dhm.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/DieZuspitzungDesKaltenKrieges/Wirtschaftswunder/frauenarbeit.html>: »Krieg und Nachkriegszeit haben Ehe und Familie verändert. Die Frauen durch die erlittenen Erfahrungen und ihre Leistungen beim Wiederaufbau selbständiger geworden [*sic*]. Immer mehr Frauen sind erwerbstätig, denn die Industrie wirbt um ihre Arbeitskraft.«

untermauert, die von Anfang an ihre Figur negativ konnotieren und den Eindruck erzeugen, Gertrud sei eine verantwortungslose Mutter und *femme fatale*.

Ihr Erscheinungsbild, das bei ihrem ersten Auftritt von einem hochgeschlossenen Kleid und ihren kurzen dunklen Haaren bestimmt ist, assoziiert sie visuell zwar mit einer *nurturing woman*, doch macht ihre Bemerkung »Ich war nie eine Mutter. Ich war immer nur eine Frau« eine gewisse Diskrepanz zwischen ihrem Verhalten und diesem äußeren Eindruck deutlich. Diese Replik impliziert, dass sie ihrer Geschlechtlichkeit den Vorzug vor ihrer Mutterrolle gibt und sich somit, gemessen an patriarchalischen Wertvorstellungen, unkonform verhält.[36] Aus weiteren Äußerungen wird ersichtlich, dass sie sich jahrelang um keinen Kontakt zu ihrem Sohn bemüht und sich dadurch von ihm entfremdet hat. Dementsprechend verläuft die Familienzusammenkunft überaus angespannt und distanziert. Gertrud schließt John zur Begrüßung in die Arme, der jedoch kaum auf diese Geste reagiert.

Der Eindruck einer *femme fatale* entsteht primär durch Gertruds Körperlichkeit und Sexualität, die – ähnlich wie im Shakespeares *Hamlet* – weniger durch ihr Handeln selbst verursacht wird als vielmehr durch die Repliken der anderen Figuren.[37] So stellt sich auch erst im Laufe der Handlung anhand der Tagebuchaufzeichnungen Johannes Claudius Seniors heraus, dass sie schon zu seinen Lebzeiten ein Liebesverhältnis zu Paul eingegangen war.[38] Wie im vorigen Kapitel dargelegt, gelten neben einer ausgeprägten Sexualität auch Luxusgüter wie Schmuck, Pelz und tief ausgeschnittene Kleider als typische Merkmale der *femme fatale*. Während des Handlungsverlaufs von *Der Rest ist Schweigen* ist Gertrud mit eben diesen Statussymbolen zu sehen. Vor allem zu besonderen Anlässen, wie der Willkommensparty für John oder der Aufführung von *The Mousetrap*, ist sie mit auffälligem Schmuck und extravaganten Abendkleidern ausstaffiert. In der Rückblende, die den Tod ihres ersten Mannes darstellt, trägt sie einen leopardengemusterten Mantel, der ihrem raubtierhaften, animalischen Charakter besonders anschaulich Ausdruck verleiht.[39] Gertruds brutale und destruktive Natur, die dieser Mantel symbolisiert, äußert sich auch darin, dass sie im Gegensatz zur Königin im Shakespeare-Stück, die in der *closet scene* überrascht auf Hamlets Mordvorwurf reagiert (“As kill a king?” III. iv. 29), von Pauls Mord an Johannes Claudius Senior weiß und dies zuletzt auch zugibt.

---

[36] Zur Bedeutung der Mutterrolle im Nachkriegsdeutschland, die Gertruds Verhalten im Film umso normwidriger erscheinen lässt, siehe *ibid.*: »Das überkommene gesellschaftliche Idealbild der Frau als Hausfrau und Mutter bleibt lebendig. ›Mutterberuf ist Hauptberuf [...] und hat höheren Wert als jeder Erwerbsberuf‹ erklärt Familienminister Franz-Josef Wuermeling 1959.«

[37] So ist im Laufe des gesamten Films kein einziger sexueller Kontakt zwischen ihr und Paul zu sehen. Der einzige Körperkontakt des Paares, der auf eine intime Beziehung schließen lässt, sind Umarmungen und andere Berührungen an Armen oder Schultern.

[38] In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zur Gade/Schall-Verfilmung wie auch zu traditionellen *Hamlet*-Deutungen. Siehe dazu Kapitel 2, Fußnote 143.

[39] Auch in der *play scene* komplettiert Gertrud ihr Erscheinungsbild mit einem Pelz: Sie trägt während der Ballettinszenierung eine helle Pelzstola.

Gertrud ist aber nicht uneingeschränkt skrupellos und von niederen Trieben geleitet. Ähnlich wie Gertrude, die in der *closet scene* entsprechende Repliken wie "Thou turn'st my eyes into my very soul,/And there I see such black and grained spots/As will not leave their tinct" (III. iv. 89 ff) oder "These words like daggers enter in my ears" (III. iv. 95) äußert, wird auch sie von Schuldgefühlen heimgesucht. So gesteht sie noch zu Lebzeiten ihres Mannes den Ehebruch mit Paul, und reagiert während der *dumb show* ebenso nervös auf die Spielhandlung wie Letzterer. Wenig später, kurz vor und während des filmischen Pendants zur *closet scene*, wirkt sie aufgebracht und kündigt Paul an, sie wolle John den Mord an seinem Vater gestehen. Im Gegensatz zur Dramenvorlage, in der Polonius Gertrude Anweisungen bezüglich ihres anstehenden Gesprächs mit Hamlet erteilt (III. iv. 1-5) und sich daraufhin zurückzieht, um selbiges zu belauschen, weiß Gertrud in dieser Filmadaptation nicht, dass sich der alte Mann hinter der Tür verbirgt und das Gespräch belauscht. Daher trägt sie keine Mitschuld an seinem Tod, der hier als ein durch Schock hervorgerufener Unfall dargestellt wird und nicht als vorsätzlicher Mord.

Vor allem die Duellszene zeigt, dass Gertrud keiner eindeutigen Zuordnung zum Stereotyp der *femme fatale* oder der *nurturing woman* zugänglich ist, da im Gegensatz zur Dramenvorlage nicht ihr Sohn, sondern sie selbst ihren zweiten Ehemann ermordet. In dieser Tat spiegelt sich einerseits Gertruds Kaltblütigkeit und andererseits ihre Fürsorge für den Sohn wider. Welchen weiteren Lebensweg sie nach der Ermordung Pauls einschlägt bleibt unklar, da der Film mit Fees Abschied von John endet. Es wird lediglich ein Polizeiwagen gezeigt, der vor das Claudius-Anwesen fährt und signalisiert, dass Gertrud die juristischen Konsequenzen für ihre Tat wird tragen müssen – und womöglich auch für ihre Mitwisserschaft an der Ermordung ihres ersten Mannes zur Verantwortung gezogen wird.

5.2.3. Ein Fall von Schizophrenie

Bei Fee handelt es sich um eine Frauenfigur, die sich von Anfang an mit ihrer Unangepasstheit Rollenerwartungen widersetzt und daher zunächst den Eindruck einer *femme fatale* hervorruft. Ihre Nonkonformität zeigt sich bereits zu Beginn des Films, als sie ohne Wissen ihrer Familie Paul Claudius' Chauffeur zum Flughafen begleitet, um John abzuholen.[40] Nach seiner Ankunft in der Familienvilla ist sie die einzige Anwesende, die ihn ohne Zurückhaltung willkommen heißt und zwanglos ein Gespräch mit ihm beginnt, während die anderen Anwesenden vergleichsweise reserviert mit dem Neuankömmling umgehen.

[40] Da John den Fahrdienst seines Onkels nicht in Anspruch nimmt und den Flughafen in Begleitung seines Freundes Horace verlässt, tritt Fee in dieser Szene noch nicht in Kontakt zu dem jungen Firmenerben, sondern beobachtet ihn lediglich aus der Ferne.

Auch die nächsten Begegnungen von Fee und John sind durch ihren unangepassten Charakter und ihre Freizügigkeit gekennzeichnet. In einer Szene, die am frühen Morgen spielt und Herbert von Pohls Abschied von seiner Familie vor seiner Frankreichreise darstellt (und somit Akt I, Szene iii des *Hamlet* gleicht), ermahnt er seine Schwester ob ihrer Unziemlichkeit, als sie nur mit einem Nachthemd bekleidet aus dem Fenster blickt und den eben erwachten John beobachtet. Wenig später trägt Fee eine kurze Pelzjacke, einen dunklen Pullover und eine dunkle Hose. Vor allem letztgenanntes Kleidungsstück charakterisiert sie als moderne junge Frau, da das Tragen von Hosen lange Zeit nur Männern vorbehalten war und für Frauen erst in den 1950ern akzeptabel wurde.[41] Auch in einer späteren Szene trägt sie dasselbe schwarze Pullover-Hosen-Ensemble, das sie mit dem noch immer um seinen Vater trauernden John verbindet.[42] Zugleich assoziiert die dunkle Kleidung sie aber auch mit dem Tod, der auf Fee eine große Faszination ausübt, sowie mit dem zu jener Zeit vor allem unter Jugendlichen der bürgerlichen Mittelschicht populären Existentialismus.[43] Auch die kurzen dunklen Haare tragen dazu bei Fee als moderne junge Frau erscheinen zu lassen.[44]

Fee missachtet die gängigen Moralvorstellungen ihrer Zeit nicht nur als sie John von ihrem Schlafzimmer aus neugierig beobachtet, sondern auch und vor allem als sie ihn anschließend zu ihrer Wohnung im teilweise zerstörten Anwesen der von Pohls einlädt. Aus zeitgenössischer Perspektive entbehrt diese Zweisamkeit nicht einer gewissen Anstößigkeit, da die rigide Sexualmoral der 1950er Jahre ein solches – von Dritten unbeaufsichtigtes – Beisammensein von unverheirateten jungen Leuten als Vorstufe und Ausgangspunkt für nachfolgende sexuelle Handlungen betrachtet.[45] Findet Johns erster Besuch der von pohlschen Villa mit der Ankunft des Sanitätsrats ein jähes Ende, so sind die beiden jungen Leute bei ihrem zweiten Besuch unge-

---

[41] Zur Aufnahme von Hosen in die Alltagskleidung junger Frauen in den 1950ern siehe Thiel, 424.

[42] Johns schwarzer Anzug stellt zugleich eine Parallele zu Hamlets dunkler Kleidung her, von der in der Dramenvorlage (I. ii. 77) die Rede ist.

[43] Zum Einfluss der Existentialisten auf die Jugendmode der 1950er siehe Thiel, 424: »Je größer die Gegensätze zwischen den Generationen wurden, um so mehr wandten sich die Jungen in ihrer Protesthaltung außerdem Leitbildern zu, die nicht mehr auf den Kinoleinwänden, sondern in den Kellerlokalen der Existentialisten zu Hause waren. [...] Mit den weiten Röcken mußten die leuchtenden und bunt gemusterten Stoffe der schwarzen Farbe weichen, so daß die Kleidung dieser Jugendlichen immer mehr zur Antimode wurde.« Zum Existentialismus als Jugendbewegung der 1950er siehe Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Hrsg., *Schock und Schöpfung: Jugendästhetik im 20. Jahrhundert* (Darmstadt: Luchterhand, 1986) 263-268.

[44] Durch die zahlreichen Alters- und Datumsangaben, die im Laufe des Films vorkommen, lässt sich Fees Alter auf 22 Jahre bestimmen.

[45] In den 1950ern werden Jugendlichen daher noch überwiegend eigene Rückzugsbereiche verwehrt, die nur ihnen vorbehalten sind. Siehe dazu Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 257: »Vor allem gab es, im weitesten Sinne des Wortes, kaum Räume, in denen die Jugendlichen ganz unter sich hätten sein können. Ein eigenes Zimmer, das man nicht mit Bruder oder Schwester teilen mußte, war bereits Luxus, und selbst dann hieß es: Laß doch die Tür ruhig angelehnt, ihr habt ja wohl keine Geheimnisse. – Bei Geburtstagen oder anderen alljährlichen Anlässen wurde ein sogenannter Hausball veranstaltet [...]. Hier waren die Eltern selbstredend die meiste Zeit dabei, mit kleinem Begrüßungstrunk und ständigem Vorstellen. Später gab es ›Parties‹, aber die Mutter spaziert immer noch herein und heraus, um zu sehen, ob Häppchen oder Bowle ausgegangen sind.«

stört.[46] In dieser Szene küssen sich Fee und John zum ersten und einzigen Mal im Film. Dabei blendet die Kamera aus, als John seinen Kopf auf Fees Schoß bettet. Diese Handlung spielt auf Hamlets Figurenrepliken "Lady, shall I lie in your/lap?" (III. ii. 110 f) und "I mean, my head upon your lap" (III. ii. 113) an und legen – nicht zuletzt bedingt durch den intertextuellen Bezug zur Dramenvorlage – die Vermutung nahe, es finde im Anschluss eine sexuelle Handlung statt. Diese Annahme scheint sich durch das nachfolgende Verhalten der jungen Leute zu bestätigen, die von diesem Zeitpunkt an, auch in körperlicher Hinsicht, in engerem Kontakt zueinander stehen. Vor allem ihr Umgang während der Vorbereitungen zur Ballettinszenierung veranschaulicht dies: Als John sich Fee zu Füßen setzt, lehnt er seinen Kopf an ihren rechten Oberschenkel und fährt mit seiner Hand über ihr Bein. Im Gegensatz zum Shakespeare-Stück, in dem Hamlet in der *nunnery scene* Ophelia scharf mit Worten angreift, tragen Fee und John also keine Streitigkeiten aus, sondern finden als Paar zusammen. Und während der Hamlet Shakespeares Ophelia vor und während der Aufführung von *The Murder of Gonzago* mit sexuellen Anzüglichkeiten provoziert, ist John in der filmischen Entsprechung dieser Szene keineswegs grausam zu ihr.

Dass Fee mit ihrem freizügigen Verhalten einen persönlichen Vorteil zu erzielen beabsichtigt – schließlich ist John wohlhabender Alleinerbe des Hüttenwerks – scheint trotz entsprechender Andeutungen von Seiten Herberts wie auch der Geschäftsleute Dr. Voltmann und Direktor Cornelius nicht zuzutreffen.[47] Weder ihr Verhalten noch ihre Repliken liefern einen Hinweis darauf, dass sie mit ihrer Freundschaft zu John ein materielles Interesse verbindet. Im Gegenteil: Sie selbst gibt mit Äußerungen wie »Eben ist wie gestern, wie voriges Jahr« oder »Ich versuche gar nichts zu erkennen. Was hat man davon?« zu verstehen, dass sie nur für den Augenblick lebt und eher gefühls- statt verstandesorientiert handelt.[48] Obwohl diese Spontaneität gemeinhin als typisch weiblicher Wesenszug gilt, disqualifiziert dies Fee als *femme fatale*, da selbige üblicherweise berechnend und zu ihrem eigenen Vorteil handelt. Sie ist aber auch keine *nurturing woman* im herkömmlichen Sinne, da sie sich nicht für andere aufopfert, sondern vielmehr selbst diejenige ist, die umsorgt und betreut wird. Fee scheint in einem sozialen Hohlraum zu leben, in dem sie keine Verpflichtungen einzugehen hat – so gibt es im Film keine Hinweise darauf, dass sie einen Beruf ausübt oder eine Schule/Universität besucht. Sie nimmt lediglich die Rolle einer Tochter und chronisch Kranken ein.

---

[46] Anders als im Drama mahnt Sanitätsrat von Pohl John, und nicht seine Tochter, die aufkeimende Liebesbeziehung zu unterbinden.

[47] Die Namen dieser beiden Gestalten sind von den im Shakespeare-Stück vorkommenden Botschaftern Voltemand und Cornelius übernommen, die in Akt I, Szene ii und Akt II, Szene ii vorkommen.

[48] In dieser Hinsicht existiert eine Parallele zum Existentialismus camuscher Ausprägung: Er weist auf die unüberbrückbare Kluft zwischen dem Einzelnen und der Welt hin und lehnt jede Form metaphysischer Sinngebung ab – eine Weltsicht, die sich im Wesentlichen mit Fees Haltung deckt, und die sie in eben dieser Szene verbal zum Ausdruck bringt. Zum Existenzialismus Albert Camus' siehe Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard und Franz Wiedmann, *DTV-Atlas zur Philosophie* (München: DTV, 1991) 203.

Ihre Labilität entwickelt sich dabei nicht allmählich, sondern ist von Anfang an präsent. Der Zuschauer erfährt bereits im ersten Gespräch zwischen Fee und John, dass sie ihre ersten zwei Lebensjahre im Krankenhaus verbracht hat, doch wird der Grund für diesen Aufenthalt nicht näher spezifiziert. Im weiteren Handlungsverlauf berichtet ihr Vater seinem Arbeitgeber Paul jedoch, es bestehe bei Fee der Verdacht auf Schizophrenie. Ihre Krankheit erklärt von Pohls Sorge um sie und seine Vorsicht, die er hinsichtlich einer Liebesbeziehung seiner Tochter zu John walten lässt, da eine Enttäuschung bzw. Trennung seiner Beurteilung nach eine erhebliche Verschlechterung ihres psychischen Gesamtzustandes mit sich brächte.

In der Dramenvorlage ist Ophelias Wahnsinn durch eine Hinwendung zur Natur charakterisiert, die sich bei Käutner in Fees Gewächshaus widerspiegelt, das sie in der von pohlschen Villa betreibt. Das verfallene Anwesen stellt für sie ein Refugium dar, in dem sie sich der Musik (in Gestalt eines Schallplattenspielers), ihren Puppen und exotischen Pflanzen widmet, die in scharfem Kontrast zur Effizienz und Profitorientierung der industriellen Geschäftswelt einerseits und der trostlosen Winterlandschaft andererseits stehen. Fee ist vor allem von der Vergänglichkeit der Pflanzen fasziniert und beobachtet dementsprechend aufmerksam deren Verfallsprozess. Nach dem Tod ihres Vaters beschleunigt sie diesen, indem sie die Blüten jener Orchideen mechanisch abschneidet, die sie so sorgsam herangezüchtet und gepflegt hat.[49] Dieser Akt, den sie zuvor noch vehement abgelehnt und als Mord betrachtet hat, lässt sich als Ausdruck ihrer Verzweiflung, Wut und Trauer deuten, die durch den Tod ihres Vaters in ihr auslöst werden und die in dieser zerstörerischen Tat ein Ventil finden. Während sie die Blüten abschneidet trägt sie wieder ein Nachthemd, das aufgrund seiner Form und Farbe eine Ähnlichkeit mit jenem Kleid besitzt, das Ophelia in der *mad scene* von Oliviers *Hamlet*-Verfilmung trägt. In *Der Rest ist Schweigen* ist Fee jedoch weder ausgelassen noch singt sie Lieder, sondern wirkt vielmehr teilnahmslos und an ihrer Umgebung desinteressiert. So erkennt sie am Ende des Films John nicht mehr als sie zu dem Wagen gebracht wird, der sie in ein Sanatorium für psychisch Kranke bringt.[50]

Da auch John zuvor eine vermeintliche psychische Störung attestiert wurde, die nicht den Tatsachen entsprach, drängt sich am Ende des Films jedoch die Frage auf, ob es sich nicht auch bei Fees Schizophrenie möglicherweise um eine Fehldiagnose handelt. Entsprechende Äußerungen ihrer Person wie z.B. eine vor ihrer Verbringung in die Anstalt geäußerte Anspielung auf Johns Vater – den sie mit John ja nur dann assoziieren kann, wenn sie diesen auch erkennt – bieten Raum für eine solche Interpretation. Demzufolge kann Fee auch ebenso als eine exzentrische junge Frau gedeutet werden, die man deshalb in eine Anstalt einweist, weil sie sich nicht

[49] Hier besteht eine Parallele zum Drama, in dem Ophelia von Pflanzen spricht, die nach dem Tod ihres Vaters verwelkt sind: “I would give you/some violets, but they withered all when my father/died” IV. v. 181 ff.

[50] Im Gegensatz zur Dramenvorlage ertrinkt Fee nicht in einem Fluss, sondern überlebt als psychisch Kranke.

normgerecht verhält und somit eine Bedrohung für die gesellschaftliche Ordnung darstellt.

5.2.4. »Deutschland ist Hamlet«

Wie in den zuvor besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen steht auch in *Der Rest ist Schweigen* die Hamlet-Figur John im Zentrum der Handlung. Dieser unterscheidet sich mehr als nur in seinem Alter von Shakespeares Dänenprinzen.[51] So scheint er beispielsweise unfähig Gewalt auszuüben: Im Gegensatz zur Dramenvorlage, in der Hamlet Polonius in der *closet scene* ermordet, verursacht John nicht vorsätzlich den Tod des Sanitätsrats, der hier als Unfall dargestellt wird.[52] Auch lässt er zwei sichere Gelegenheiten verstreichen seinen Onkel zu ermorden. In einer Szene, die von der Ausgangssituation her der *prayer scene* entspricht, beugt er sich über den schlafenden Paul, um ihn zu erwürgen, hält jedoch in der Bewegung inne und lässt, von moralischen Bedenken getrieben, von seinem Vorhaben ab. Im Gegensatz zur Dramenvorlage, in der Hamlet nach seinem Duell mit Laertes Claudius zunächst den Gifttrank einflößt und ihn dann ersticht, richtet John am Ende des Films eine Pistole auf Paul, kann sich aber nicht zum Betätigen des Abzugs durchringen.

Ein weiterer Unterschied zum Drama besteht in Johns Umgang mit Krantz und Goulden. Während Hamlet im Shakespeare-Stück sein eigenes Todesurteil manipuliert und damit den Untergang seiner ehemaligen Schulfreunde besiegelt, schreibt John von Pohls medizinisches Gutachten nicht um, sondern ergreift lediglich die Flucht vor Pauls Schergen. In Johns fehlender Skrupellosigkeit spiegelt sich das deutsche Hamlet-Bild wider, das den Dänenprinzen nicht als entschlossenen Rächer und Mann der Tat, sondern als feinsinnigen Zauderer sieht. Unter Berücksichtigung der historischen und kulturellen Umstände äußert sich dieses Figurenkonzept vor allem in Johns unbequemen Fragen zum Tod seines Vaters, welche eine Vergangenheit heraufbeschwören, die die meisten anderen zentralen Filmfiguren zu verdrängen versuchen.

Obwohl Johns Vater verstorben ist, ist er vor allem durch das Gemälde, das sich in seinem ehemaligen Arbeitszimmer über dem Kamin befindet, während des gesamten Filmverlaufs ständig präsent. Ähnlich wie in *Strange Illusion* ist dieses Bild überdimensional groß und lässt die Gestalt Johannes Claudius Seniors wuchtig und dominant erscheinen. Der Eindruck seiner Allgegenwärtigkeit entsteht auch durch eine Rückblende, die John in seiner Stube in Harvard zeigt. In dieser Szene befindet sich im Hintergrund ein Porträtfoto seines Vaters, die Johns tiefe Verbundenheit

[51] Wird im Shakespeare-Stück Hamlets Alter in der *graveyard scene* mit 30 Jahren angegeben (V. i. 139 f, 142 f, 156 f.), ist John in diesem Film zwei Jahre jünger.

[52] Als John bemerkt, dass die Tür zum Badezimmer offen ist und sich voraussichtlich jemand dahinter befindet, stößt er sie schwungvoll auf und verursacht dadurch den Sturz von Pohls.

zu ihm verdeutlicht – ein Bild seiner Mutter fehlt – und seine starke Motivation bei den umfangreichen Nachforschungen zu dessen Tod erklären hilft. In diesem Zusammenhang nimmt er unter anderem auch die Mühe auf sich eine Ballettinszenierung zu entwerfen.

Vor allem Johns künstlerische Gestaltung von *The Mousetrap* und die damit einhergehende Interaktion mit Krantz und Goulden deutet eine gewisse Affinität zu den beiden Tänzern an. John verbindet mit Mike Krantz nicht nur die Tatsache, dass er ein deutscher Exilant ist und sich dem *American way of life* angepasst hat, sondern darüber hinaus auch, dass sie beide nicht den gängigen Männlichkeitsvorstellungen entsprechen – John, weil er nicht zum Mord fähig ist, und Krantz, weil er und Goulden sich durch ihre enge Freundschaft sowie ihr affektiertes Auftreten als Homosexuelle zu erkennen geben. Diese Neigung äußert sich in bestimmten Verhaltensformen, die von allen im Film vorkommenden Männerfiguren nur die beiden Künstler aufweisen. Hierzu ist beispielsweise die gekünstelte Art zu zählen, mit der Krantz beim Abendessen das ihm dargebotene Brot bricht, seine übertriebene Gestik oder seine auch körperlich enge Freundschaft zu Goulden, an dessen Schulter er sich in einer Szene anlehnt. Eine Gleichsetzung Homosexueller mit dem weiblichen Geschlecht äußert sich in von Pohls Vortrag der Anfangszeile eines Spottgedichts, das Herbert einst in Anspielung auf Krantz verfasst hat und mit den Worten »Ein Junge, der ein Mädchen wollte sein« beginnt.

Nicht nur mit diesem Zitat, sondern auch mit anderen Äußerungen erweist sich Herbert von Pohl als Repräsentant einer traditionellen, androzentrischen Sichtweise. Als ehemaliger Wehrmachtsangehöriger zählt er zur Kategorie konservativer, zynischer Veteranen, die John mit seiner aufgeklärten, liberalen Weltsicht verachtet. Die Kriegserfahrung sowie eine zehnjährige Gefangenschaft in Sibirien haben Herbert verbittert gemacht und ihn eine negative Haltung vor allem gegenüber den USA annehmen lassen, die er wegen der Demontage deutscher Industrieanlagen scharf kritisiert. Nach dem Krieg beginnt er – im Kontrast zu John – kein geisteswissenschaftliches sondern ein wirtschaftswissenschaftliches Studium an der Sorbonne. Auf diese Weise zeigt sich einerseits eine Entsprechung zu Laertes' Reise nach Frankreich (I. ii. 55), und andererseits ein Bezug zum so genannten Wirtschaftswunder, das von 1955 bis 1963 anhält und dazu führt, dass nicht nur der Wohlstand in Deutschland wieder zunimmt, sondern auch das durch die Niederlage des Zweiten Weltkriegs und ihre Folgen stark erschütterte nationale Selbstbewusstsein.[53]

Ebenso wie Herbert arbeitete auch Paul einst für das NS-Regime. Wird sein Bruder Johannes vor allem durch die zahlreichen Rückblenden als Mitläufer und nai-

[53] Siehe dazu Annette Hinz-Wessels, »Wirtschaftswunder«, *Lebendiges virtuelles Museum Online*, Okt. 2000, Deutsches Historisches Museum, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Fraunhofer Institut für Software und Systemtechnik, 22. Juni 2005 <http://www.dhm.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/DieZuspitzungDesKaltenKrieges/Wirtschaftswunder/>.

ves Opfer dargestellt, erscheint Paul als Sympathisant der Nationalsozialisten, der im Hintergrund agierte und seinen Bruder hinsichtlich seiner beruflichen Entscheidungen negativ beeinflusste. Im Gegensatz zum Drama, in dem Claudius z.B. mit seiner Replik "O heavy burden!" (III. i. 54) und in der *prayer scene* (III. iii. 36-72) Schuldgefühle zeigt, äußert Paul im Film keinerlei Anzeichen von Reue oder Skrupel. Nicht zuletzt deshalb erscheint er als Kontrastfolie zum kontemplativen, pazifistischen John.

Im Gegensatz zu anderen, sehr frei gestalteten Filmadaptationen des *Hamlet* wie z.B. der Gade/ Schall-Verfilmung oder Lubitschs *To Be or Not to Be*, liegt zu *Der Rest ist Schweigen* kaum Sekundärliteratur in Form von Fachaufsätzen oder ähnlichen Beiträgen vor. Da der Film deutliche Bezüge zu *Hamlet* aufweist, stellt sich unweigerlich die Frage, warum die Shakespeare-Forschung ihm bislang so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Als möglicher Grund hierfür lässt sich der Umstand ausmachen, dass Käutner mit *Der Rest ist Schweigen* der zu jener Zeit international vorherrschenden »Bewegung der Filmkunst fort von kollektiv produzierten Genres und hin zu einer persönlichen Kunst«[54], wie sie beispielsweise von den zeitgleich wirkenden Regisseuren Ingmar Bergman, Federico Fellini oder Alfred Hitchcock ausgeübt wird, nicht ausreichend Rechnung trägt und dadurch in die ästhetische Bedeutungslosigkeit abgleitet.[55] Weitaus mehr Beachtung findet hingegen das filmische Schaffen Akira Kurosawas, dessen *Hamlet*-Adaptation *The Bad Sleep Well* bereits in diversen Fachbeiträgen besprochen wurde und im Zentrum des nachfolgenden Abschnitts steht.

5.3. *The Bad Sleep Well* (Akira Kurosawa; Japan, 1960)

5.3.1. *Hamlet* im Nachkriegsjapan

The Bad Sleep Well zählt zu den ersten Versuchen japanischer Filmemacher, ein Shakespeare-Stück auf die Leinwand zu bringen.[56] Bereits in den 1930er Jahren entstanden einige Verfilmungen nach Vorlagen des englischen Dramatikers auf dem asiatischen Kontinent, so unter anderem in Indien, wo man sich aufgrund des damaligen Status als Kolonie nicht nur in politischer und wirtschaftlicher, sondern auch

[54] J. Monaco, 327.

[55] Für nähere Informationen zu Bergman, Fellini und Hitchcock siehe *ibid.,* 327 ff.

[56] Der Film wurde auf Japanisch mit englischen Untertiteln betrachtet. Wie exakt und authentisch diese den gesprochenen Dialog wiedergeben, lässt sich nicht genau feststellen. Da es hierzu keine anders lautenden Erkenntnisse gibt, wird davon ausgegangen, dass die englischen Untertitel den japanischen Figurenrepliken im Wesentlichen entsprechen.

in kultureller Hinsicht stark an England orientierte.[57] Dass asiatische Shakespeare-Adaptationen im Westen als Filmkunstwerke anerkannt und dementsprechend wahrgenommen wurden, ist jedoch das hauptsächliche Verdienst Akira Kurosawas, der Mitte der 1950er Jahre internationalen Ruhm erlangte, nachdem er mit *Rashomon* 1951 den *Motion Picture Academy Award* für die beste ausländische Filmproduktion des Jahres gewann. Im Laufe seines Schaffens zeichnete Kurosawa insgesamt für drei Shakespeare-Verfilmungen verantwortlich, deren Handlung er alle an den eigenen kulturellen Hintergrund anpasste und nach Japan verlegte: *Throne of Blood* (1957), *The Bad Sleep Well* (1960) und *Ran* (1985), das eine Adaptation des *King Lear* ist.

Von diesen drei Adaptationen ist *The Bad Sleep Well* die einzige, die nicht in einem historischen Umfeld spielt, sondern im damals zeitgenössischen Japan der frühen 1960er. Die Handlung spielt dabei aber nicht vor einem aristokratischen Hintergrund, sondern in einem Großkonzern, dessen Vizepräsident aufgrund seines hohen gesellschaftlichen Status König Claudius entspricht und wie dieser in unlautere Machenschaften verwickelt ist.[58] Diese Milieuänderung weist auf die kapitalistische Ausrichtung hin, die Japan nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfasste. In Bezug auf Ideologie und Weltsicht weist die japanische Kultur einige grundsätzliche Parallelen mit dem elisabethanischen bzw. jakobäischen England auf, die Kurosawa die Übertragung der Handlung in den kulturell wie historisch fremden Rahmen erleichtern.[59]

Der Regisseur sieht sich bei der filmischen Gestaltung seiner *Hamlet*-Adaptation mit der Aufgabe konfrontiert, sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formal-filmtechnischer Ebene die Handlung des Stücks so auf sein Publikum zuzuschneiden, dass es unter Berücksichtigung kultureller wie historischer Besonderheiten die grundlegenden Problemstellungen des Werkes möglichst umfassend nachvollziehen

[57] So wurden zwei Adaptationen des *Hamlet* auf dem indischen Subkontinent gedreht: *Khoon Ka Khoon* (Sohrab Modi, 1935) und *Hamlet* (Kishore Sahu, 1954). *Cf.* Lippmann, 97 f und Sammons, 34 f.

[58] Da dieser Vizepräsident jedoch eine Tochter hat, die mit dem Protagonisten des Films liiert ist, weist er ebenfalls eine Parallele zu Polonius auf. Howard hebt diese Ähnlichkeit besonders hervor und geht sogar so weit zu behaupten, dass in dieser *Hamlet*-Adaptation ein Pendant zu Claudius gänzlich fehlt: "Gertrude and Claudius are cut, because Kurosawa presents modern corporate Japan as the world according to Polonius, and Hamlet infiltrates it by marrying Ophelia [...]." Howard in Jackson, 300 f. Da der Vizepräsident Iwabuchi jedoch als zentraler Befehlsgeber für diverse kriminelle Machenschaften sowie als Hauptverantwortlicher am Tod des Vaters des Protagonisten auszumachen ist, erscheint eine Gleichsetzung seiner Gestalt mit König Claudius jedoch durchaus gerechtfertigt.

[59] Auf diese kulturelle Gemeinsamkeit verweist Donald Richie, *Japanese Cinema: Film Style and National Character* (New York: Anchor-Doubleday, 1971) 74 f: "One of the reasons for the tragic bent of most Japanese films, and the notorious predilection of the ordinary Japanese movie for the unhappy ending, is philosophical. Tragedy presumes a closed world, a contained place where values are known. Kabuki tragedy and Stuart tragedy can exist only where this premise exists – Tokugawa Japan, Cavalier England."

kann.[60] Ähnlich wie Ulmer und Olivier verwendet er dabei in visueller wie inhaltlicher Hinsicht Elemente des *film noir*.[61]

So steht im Zentrum von *The Bad Sleep Well* ein desillusionierter Protagonist, der sich aufgrund eines ineffizienten Rechtsystems berechtigt fühlt, Selbstjustiz zu üben. Bei diesem Hamlet-Pendant handelt es sich um Itakura, einen jungen Mann, der die Identität seines Freundes Nishi annimmt, um unerkannt den Tod seines Vaters zu vergelten, der vom Vizepräsidenten der Firma in den Selbstmord getrieben wurde. Im Laufe seines Rachefeldzugs stößt Itakura auf ein Netz von Intrigen und Korruption, die sein Unterfangen letztendlich zum Scheitern verurteilen und den negativen Ausgang des Films herbeiführen, der im Rahmen des *film noir* ebenfalls als typisches Stilmerkmal gilt. Hierauf spielt bereits der Titel an, der suggeriert, dass destruktive Kräfte am Ende des Films siegreich hervorgehen werden.[62]

Trotz der räumlichen und zeitlichen Distanz zur Shakespeare-Vorlage übernimmt *The Bad Sleep Well* einige zentrale Handlungselemente des Stücks, wie z.B. die Rache am Tod des Vaters, die Verstellung der männlichen Hauptfigur, eine (wenngleich manipulierte) Geistererscheinung oder die Ränkespiele des Vizepräsidenten/Königs aus *Hamlet* und passt sie unter Berücksichtigung der Ästhetik des *film noir* den eigenen kulturellen Umständen an. Verglichen mit dem Shakespeare-Stück sind jedoch hinsichtlich der Frauengestalten erhebliche Unterschiede zu verzeichnen: Als einzige zentrale Frauenfigur kommt Yoshiko vor, welche als Tochter des Vizepräsidenten mit der männlichen Hauptfigur liiert ist und somit die Rolle der Ophelia einnimmt.[63] Anders als in *Hamlet* heiratet sie jedoch zu Beginn des Films Itakura, der sich durch die Ehe einen Nutzen für die Durchführung seines Racheplans erhofft. Auf ihre Figurencharakterisierung soll im Folgenden näher Bezug genommen werden.

---

[60] Zur zeitgenössischen Aufbereitung des *Hamlet*-Stoffs durch Kurosawa siehe James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994) 169: "In taking material from the Renaissance tragic repertory [...] Kurosawa disrupts and contests conventions of the genre. The individual, tragic worldview in the Shakespeare plays is reconceived in the Kurosawa films and becomes a tragic world without heroism. The condition of tragedy without heroism is inevitable from a modern, absurdist perspective on human experience."

[61] Im Gegensatz zu Ulmers *Strange Illusion* wird *The Bad Sleep Well* jedoch in verschiedenen Anthologien über Shakespeare-Verfilmungen – wie z.B. Kenneth Rothwells *Shakespeare on Screen* oder das von Russell Jackson herausgebrachte *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* – als *Hamlet*-Adaptation anerkannt und dementsprechend einer Analyse unterzogen. Auf den Umstand, dass es sich bei dem Kurosawa-Film um einen *film noir* handelt, weist Kenneth Rothwell ausdrücklich hin: "*The Bad Sleep Well* turns out to be a film noir thriller about big business and corruption in postwar Japan in the tradition of *gendai-mono* ("modern-story films") with overtones from *Hamlet*, though Kurosawa has himself denied any particular influence from Shakespeare." Rothwell, 192. Die Parallelen sind jedoch frappierend, wie im Folgenden zu erkennen sein wird.

[62] Für eine Analyse des Filmendes siehe Rothwell, 194 und Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, 3. Aufl. (Berkeley: U of California P, 1996) 143. Eine alternative Übersetzung des Filmtitels findet sich bei Richie, *Japanese Cinema*, 217 f.

[63] Rothwell nimmt in *Shakespeare on Screen* mit ›Kieko‹ auf die Tochter Iwabuchis Bezug, doch entspricht dies nicht dem im Film verwendeten Namen der jungen Frau. Sowohl in den japanischen Figurenrepliken als auch in den entsprechenden englischen Untertiteln ist ihr Name eindeutig als ›Yoshiko‹ zu identifizieren. *Cf.* Rothwell 192.

5.3.2. Die Frauenfigur Yoshiko

5.3.2.1. Rollenverhalten und Erscheinungsbild

Zentral für das Verständnis der weiblichen Hauptfigur sind die Geschlechterrollen, die Frauen innerhalb der japanischen Gesellschaft einnehmen. Sie weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Lebensbedingungen auf, denen Frauen im elisabethanischen bzw. jakobäischen Zeitalter ausgesetzt waren: So ist auch in Japan bis weit in das 20. Jahrhundert hinein der Aktionsradius der Frau in erster Linie auf das Haus beschränkt. In den Straßen oder Geschäften sieht man in *The Bad Sleep Well* daher mit wenigen Ausnahmen, wie z.B. Verkäuferinnen oder Bankangestellte (die jedoch keinerlei dramatische Funktion einnehmen), keine Frauen, da diese sich alle zuhause befinden: So sind Yoshiko, das Dienstmädchen der Iwabuchis sowie Frau Furuya und Frau Wada fast ausschließlich in geschlossenen Räumen zu sehen, wo sie geschlechterrollenspezifische Tätigkeiten wie Kochen, Reinigungs- und Handarbeiten ausführen.[64]

Aufgrund dieses traditionellen Lebensstils hat Yoshiko kaum Kontakt zu anderen Menschen. Ihr soziales Umfeld beschränkt sich – wie bei Ophelia auch – auf ihre Kernfamilie, d.h. den Vater, Bruder und Geliebten/Ehemann, von denen sie beinahe wie ein Kind umsorgt wird.[65] Hierdurch kommt die grundsätzliche Haltung zum Ausdruck, dass auch in diesem Kulturkreis die Frau dem Mann nicht ebenbürtig ist, sondern von diesem – wenn auch nicht notwendigerweise mit negativen Absichten – dominiert wird. Die Orientierung der japanischen Frau an althergebrachten Werten zeigt sich zunächst im äußeren Erscheinungsbild Yoshikos, die wie fast alle Frauenfiguren im Film ausschließlich in traditioneller Kleidung zu sehen ist, während die Männer westliche Kleidung tragen und dadurch optisch zum Ausdruck bringen, dass sie sich den gewandelten Zeiten angepasst haben.[66] Dies wird bereits zu Beginn des Films deutlich, als während der Hochzeit von Yoshiko und Itakura/Nishi alle anwesenden Frauen Kimonos tragen, die Männer hingegen modern geschnittene und dem westlichen Standard entsprechende Anzüge.[67]

---

[64] Vor allem in Bezug auf den letzten Punkt besteht eine Parallele zum Shakespeare-Drama, in dem Ophelia ihrem Vater eine Beschreibung von Hamlets Besuch liefert, die mit den Worten “My lord, as I was sewing in my closet” (II. i. 77) beginnt.

[65] So kühlt ihr ansonsten skrupelloser Vater bei einem Grillabend das zu heiße Fleisch für seine Tochter, indem er es vorsichtig anhaucht.

[66] Ausnahme sind hier die Angestellten, z.B. das Dienstmädchen der Iwabuchis oder die Bankangestellte, die beide in westlicher Kleidung zu sehen sind. Welche Farben genau die Frauen tragen, lässt sich aufgrund des Schwarzweiß-Filmmaterials nicht beurteilen.

[67] Nur zweimal sind in *The Bad Sleep Well* Männer in traditionellen Hausanzügen bzw. Kimonos zu sehen, allerdings beschränkt sich das Tragen dieser Kleidung auf den privaten Bereich, in dem ohnehin keine Hinwendung zum Westen stattfindet, da die klassische Rollenverteilung nach wie vor gegeben ist (z.B. als Yoshiko trotz ihrer Behinderung Eiswürfel für ihren Bruder holen muss).

Während der Hochzeit wird das Bild, das *The Bad Sleep Well* von der japanischen Frau zeichnet, mit Yoshikos erstem Auftritt sogleich konkretisiert: Sie ist erstmals in einer Totalen zu sehen, welche die soziale Dimension des Ereignisses dadurch hervorhebt, dass das gesamte Umfeld, und nicht etwa nur ein kleiner Ausschnitt der Hochzeitsgesellschaft, abgebildet wird. Sie ist eine zierliche junge Frau und trägt prunkvolle traditionelle Hochzeitsgewänder. Ihre anmutige Erscheinung wird dadurch getrübt, dass sie hinkenden Schrittes und von einer ebenfalls in traditionelle Kleider gehüllten alten Frau gestützt den von Gästen umsäumten Korridor des Prachtbaus, in dem die Feierlichkeiten stattfinden, entlangschreitet.[68] Eine Nahaufnahme ihres Schuhwerks zeigt, dass Yoshikos Beine unterschiedlich lang sind. Sowohl die Greisin als auch die gehbehinderte Braut erscheinen inmitten der zahlreichen Männer als ineffektiv, körperlich benachteiligt und machtlos – vor allem an dem Punkt, als Yoshiko trotz des Beistands der Alten stürzt und ihr Bruder Tatsuo ihr aufhelfen muss. Dieser Vorfall besitzt ebenfalls eine dramaturgische Funktion: Mit dem Sturz wird angedeutet, dass ihre Ehe mit Itakura zum Scheitern verurteilt und Unglück im Verzug ist.[69]

Doch nicht nur Yoshikos Kleidung legt Zeugnis von traditionellen Geschlechterrollenerwartungen ab, sondern auch ihr Name: So bedeutet ihr Vorname übersetzt in etwa ›gutes Kind‹ und bringt den Wunsch der Eltern bzw. des Vaters zum Ausdruck, die Tochter möge ein folgsames Mädchen und in späteren Jahren eine gehorsame und angepasste Frau sein. Aus Iwabuchis Perspektive ist dies auch der Fall, da Yoshiko ihm blind vertraut und sich leicht manipulieren lässt. Ähnlich wie Ophelia wird Yoshiko von ihrem Vater in seine Ränkespiele eingespannt: So gibt sie ihm unwissentlich den notwendigen Hinweis, der zum Mord an ihrem Ehemann führt. Als sie die Tragweite ihres Handelns erkennt, erleidet sie einen Nervenzusammenbruch, der im Hinblick auf *Hamlet* als moderne Variante von Ophelias Wahnsinn erscheint. Im Gegensatz zu Polonius' Tochter stirbt Yoshiko jedoch nicht, sondern bleibt am Ende des Films als seelisches Wrack in der Obhut ihres Bruders.

5.3.2.2. Japanische Frauenstereotypen im Kontext des *film noir*

Ähnlich wie in der vom Christentum geprägten westlichen Kultur existiert auch im überwiegend buddhistischen Japan eine Dichotomisierung des Frauenbildes in Heili-

[68] Für eine Beschreibung des Veranstaltungsorts siehe Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, 141: "A wedding ceremony, very formal, a major ritual, held amid the nineteenth-century opulence of one of Tokyo's great halls, *gagaku* in the distance."

[69] Zu Yoshikos Sturz siehe *ibid.*: "A limping bride is bad enough; a bride who stumbles is even worse. The guests are horrified because, at any ritual, any breaking of the rite seems a bad omen, in Japan as elsewhere. At this solemn moment such a break seems freighted with evil presage. Too, in Japan there is an aversion toward the physically disabled, and there is even a saying about a bride who stumbles."

ge und Hure.[70] Dabei schließt das dort vorherrschende Weiblichkeitsideal das negative Konzept aber nicht grundsätzlich aus, sondern kombiniert vielmehr beide Weiblichkeitsentwürfe miteinander: So lässt sich die Vorstellung von der unterwürfigen und dienstbaren Japanerin, die ihrem Hausherren jeden Wunsch erfüllt, auf die *Geisha* zurückführen, die als professionelle Unterhalterin ihren ausschließlich männlichen Kunden eine große Vielfalt an Dienstleistungen anzubieten hatte.[71] Obwohl *Geishas* heute aufgrund ihrer harten Ausbildung in den darstellenden Künsten hohes gesellschaftliches Ansehen genießen, waren sie ursprünglich Prostituierte.

Ein dermaßen auf Sexualität fokussiertes Frauenbild impliziert in Japan aber paradoxerweise nicht die Vorstellung von (sexueller) Lust und Hingabe, sondern vielmehr das genaue Gegenteil: Bis in das 20. Jahrhundert hinein galt es daher als überaus unschicklich, wenn die Frau beim Geschlechtsakt Lustgefühle empfand, so dass auch innerhalb des Konzepts von der Frau als Hure die Vorstellung der Heiligen – im Sinne einer an Sexualität desinteressierten weiblichen Gestalt – dominiert.[72] In Japan spielt also ein Frauenbild, das sich durch einen aggressiven Geschlechtstrieb oder eine eigennützige Handlungsmotivation auszeichnet, keine so große Rolle wie im abendländischen Kulturkreis, wo das weibliche Stereotyp der *femme fatale* bzw. der Sünderin durch entsprechende institutionelle Stigmatisierung (vor allem durch die Kirche) weitaus stärker im öffentlichen Bewusstsein präsent ist. Dies lässt sich als Grund dafür heranziehen, warum in *The Bad Sleep Well* trotz zahlreicher Anleihen aus dem *film noir* die Darstellung einer *femme fatale* ausbleibt. So kommen im Film durchweg *nurturing women* vor, wodurch diese als einzig mögliches Frauenkonzept erscheinen.

Jene aus gesellschaftlicher Sicht positiven weiblichen Identifikationsfiguren zeichnen sich durch ihre naive Weltsicht aus und glauben an die Fassade der Ehrbarkeit,

---

[70] Zur Parallele zwischen dem vom Christentum geprägten westlichen und dem japanischen Frauenbild siehe Yasuko Imai, »Vor dem Tagesanbruch für Frauen. Ein sozialhistorischer Essay«, *Onna da kara: Weil ich eine Frau bin. Liebe, Ehe und Sexualität in Japan*, Hrsg. Ruth Linhart, Reihe Frauenforschung, Bd. 16 (Wien: Wiener Frauenverlag, 1991) 430: »Auch in Japan findet sich die Trennung weiblicher Rollen, die in der katholischen Tradition durch Eva (die Prostituierte) und Maria (die Hausfrau) – zwei Seiten einer Medaille – verkörpert werden.«

[71] Für diesen Aspekt siehe *ibid.,* 423: »In die Häuser der Samurai wurden außerdem normale Mädchen gerufen, die Instrumente spielten, sangen und tanzten und auf diese Weise die Prostituierten, die Kunstdarbietungen vorführten, imitierten. Das war die Geburtsstunde der *geisha*, die später zur ›Repräsentantin‹ der japanischen Frau gemacht wurde!«

[72] Über die Liebe im Leben japanischer Frauen früherer Jahrhunderte siehe *ibid.,* 421: »Liebe war für verheiratete Frauen verboten, aber auch für Nebenfrauen, Witwen, unverheiratete Mädchen, Dienstmädchen, Prostituierte – kurzum, für alle Frauen. Natürlich war es unmöglich, sexuelle Liebesgefühle bei Frauen auszurotten. Hinrichtungen, weil Frauen ihre Männer betrogen, wurden in der späteren Edo-Zeit seltener. Aber es kam immer noch vor. Vor allem aber war es einfach, das Verbot der geschlechtlichen Liebe von Frauen zu einem Verbot jeder Art von Widerstand der Frauen zu erweitern.« Zur Bedeutung weiblicher Enthaltsamkeit und eine entsprechende Unterdrückung sexueller Bedürfnisse siehe Gregory Barrett, *Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines* (Selinsgrove: Susquehanna UP, 1989) 202: "[...] Japan's Girl Next Door is not at all different from the traditional heroines. Whether pathetic or all-suffering, they were usually virginal girls, and, if they married, they seemed to tolerate sex only because it went with their role, as was the case with the highest-class geisha und the lowest prostitute. Women who seemed to enjoy sex were degraded almost to the level of an animal."

welche die korrupten Geschäftsmänner zur Schau stellen: So ist es z.B. Frau Furuya, die Witwe des zum Freitod gezwungenen Vaters der männlichen Hauptfigur, die unwissentlich Iwabuchis Schergen den entscheidenden Hinweis auf die wahre Identität des in der Firma als Nishi bekannten Itakura gibt. Auch Yoshiko glaubt an das Gute in ihrem Vater und misstraut ihm und seinen Intentionen zu wenig, was letztendlich dazu führt, dass der Racheplan ihres Mannes scheitert und sie in der Folge seelisch an den Vorfällen zerbricht.

Wie für die *nurturing woman* im *film noir* üblich, »zähmt« Yoshiko den zunächst abweisenden Itakura mit den gemeinhin als typisch weiblich geltenden Eigenschaften Passivität und Geduld.[73] Diese Strategie bewirkt, dass er sich dazu verpflichtet fühlt sich angemessen in die Rolle des Ehemannes einzufügen und somit seine destruktiven Emotionen, die ihn dazu drängen seinen Schwiegervater Iwabuchi zu töten, in (re)produktive Impulse zu verwandeln, welche der Aufrechterhaltung der Gesellschaft dienlich sind. Alle Frauen in *The Bad Sleep Well* stellen keine Bedrohung für das Patriarchat dar, da sie außerhalb des Machtzentrums stehen und daher keinen Einblick in die Funktionsweisen des gesellschaftlichen Systems haben. Somit bringen sie auch weder die nötigen Kenntnisse noch das Interesse dafür auf, eine Veränderung ihrer Situation herbeizuführen. Das Ehe- und Familienleben stellt für die männlichen Angestellten in *The Bad Sleep Well* eine Alternative zur harten Geschäftswelt dar, in der sie die uneingeschränkten Befehlsgeber sind – ein Umstand, der im Berufsalltag aufgrund der hierarchischen Firmenstrukturen kaum gegeben ist.

Yoshiko versucht rollenkonform zu handeln und alles in ihrer Macht stehende zu unternehmen, um Itakura ein möglichst angenehmes Privatleben zu bereiten. Obwohl sie entsprechende Bedürfnisse besitzt, respektiert sie das reservierte Verhalten ihres Gatten und nimmt es duldsam hin, trotz ihres Status als Ehefrau Jungfrau zu bleiben.[74] Dieser Umstand wird im Film dadurch angedeutet, dass das Paar in getrennten Zimmern schläft. Als Grund für diese Maßnahme gibt Itakura an, er wolle seine Frau nicht wecken, wenn er von der Arbeit spät nach Hause kommt, tatsächlich jedoch hat er Skrupel davor, sich Yoshiko sexuell zu nähern, da sie ihm ursprünglich nur als Mittel zum Zweck dienen sollte, um an den Vizepräsidenten zu gelangen.

Genauso wie in *Hamlet* Gertrude das Bindeglied zwischen altem und neuem König ist, das die Königswürde garantiert, stellt auch *The Bad Sleep Well* die Frau

---

[73] Die Erzeugung von Schuldgefühlen, um Mitmenschen zum Einlenken zu bewegen bzw. in ihren Handlungen zu beeinflussen, weist Barrett als typische Verhaltensweise japanischer Frauen aus: “The heroine’s behavior was modelled on that of the Japanese mother who [...] induces guilt feelings in her children by her ‘quiet suffering’ and thereby gets them to do what she wants.” *Ibid.,* 133.

[74] Barrett führt dieses Verhalten auf die buddhistische Lehre zurück: “In Buddhism enlightenment consists of ‘desirelessness,’ for desires are attachments that are the cause of suffering. The Japanese Buddhist personality type is by no means without desires; however, they are not so strong as they would be in the West. A Japanese may be waiting for some desire to be satisfied, but he may not be completely sure just what that desire is. Therefore, adaptability coexists with passivity.” *Ibid.,* 135.

als Medium dar, mittels dessen der Mann zu Macht gelangt.[75] So kann Itakura nur durch die Eheschließung mit Yoshiko Rache an Iwabuchi üben, da er nur durch sie in die Nähe seines Rivalen gelangt. In beiden Werken spielen persönliche Gefühle und Zuneigung bei der Partnerwahl keine wesentliche Rolle, da es allein um den Erhalt und die Festigung geschäftlicher Beziehungen geht, die stellvertretend für das gesellschaftliche System stehen und der Sicherung von Machtverhältnissen dienen. Auch in *Hamlet* werden ähnliche Verhältnisse dargestellt. So gibt auch Laertes seiner Schwester Ophelia zu verstehen, dass für sie – trotz gegenseitiger Zuneigung – eine gemeinsame Zukunft mit Hamlet aufgrund ihres vergleichsweise niedrigen sozialen Status ausgeschlossen ist:

> For he himself is subject to his birth:
> He may not, as unvalu'd persons do,
> Carve for himself, for on his choice depends
> The sanity and health of this whole state;
> And therefore must his choice be circumscrib'd
> Unto the voice and yielding of that body
> Whereof he is the head.
>
> (I. iii. 18-24)

Dass persönlichen Gefühlen im japanischen Gesellschaftssystem generell eine nur untergeordnete Bedeutung zukommt, äußert sich in dieser Filmadaptation des *Hamlet* immer wieder, z.B. indem Itakura ohne Skrupel die Tochter seines Erzfeindes heiratet, oder er ihr bewusst falsche Tatsachen vorspiegelt, um an bestimmte Informationen zu gelangen. Als weiteren Hinweis für die Berechnung, die im Rahmen der persönlichen Beziehungen eine wesentliche Rolle spielt, lässt sich ebenfalls Iwabuchis Bericht über die von ihm in Auftrag gegebene Beschattung Nishis bzw. Itakuras durch ein Detektivbüro heranziehen, die vor der Eheschließung mit Yoshiko die Integrität seines zukünftigen Schwiegersohns sicherstellen soll. Dadurch, dass *The Bad Sleep Well* eine Reihe von aus reinem Kalkül zustande gekommener Kontakte und Beziehungen zeigt, erweckt der Film den Eindruck, dies sei die in der japanischen Gesellschaft herkömmliche Form des zwischenmenschlichen Umgangs und somit ein zentraler Faktor für das reibungslose Funktionieren der Gesellschaft. Demzufolge scheitert Itakuras Plan den Selbstmord seines Vaters zu rächen erst dann, als er positive Gefühle für seine Frau in sich entdeckt, zulässt und sie als Partnerin – und nicht mehr als Werkzeug – betrachtet.[76]

---

[75] Diese Vorstellung spiegelt sich in Claudius' Bezeichnung Gertrudes als "th'imperial jointress to this warlike state" (I. ii. 9) wieder.

[76] Über den Ausgang des Films äußert sich Richie, *Japanese Cinema*, 219: "In the end, however, it is a single virtue that condemns the vengeful hero. He feels sorry for his uncomprehending wife and agrees finally to consummate their marriage. Through her, the father learns of his plans and has him killed. The final scene shows the father on the telephone telling those even higher than himself that the matter has been taken care of – an implication that public

5.3.3. Variationen des japanischen Kriegers

Im Gegensatz zum eher gleichförmig gezeichneten Frauenbild werden in *The Bad Sleep Well* verschiedene Männlichkeitsentwürfe vorgestellt: Wie Hamlet, der im shakespeareschen Dramentext von Ophelia als "the glass of fashion and the mould of form" (III. i. 155) bezeichnet wird, entspricht auch Itakura mit seinem hohen moralischen Anspruch, der dem eigentlichen Racheauftrag im Wege steht, einem auf höfischen Tugenden wie Ehrgefühl, Entschlossenheit und Bescheidenheit basierenden Männlichkeitsideal. Trotz voneinander abweichender kultureller Herkunft und historischer Distanz sind im Rahmen der Charakterisierung Hamlets bzw. Itakuras als positive männliche Identifikationsfigur also kaum nennenswerte Unterschiede zu verzeichnen.

Gemäß der vom Buddhismus geprägten und Askese fordernden Grundhaltung des japanischen Kriegers, des *Samurai*, versucht Itakura selbst in der Ehe keusch zu bleiben. Seine wachsende Zuneigung zu Yoshiko veranlasst ihn jedoch bei der Durchführung seines Racheplans zu zögern. So klagt er seinem *alter ego* Nishi, die Ehe habe ihn verweichlicht.[77] Diese – aus Sicht der Hauptfigur – negative Beeinflussung ist bei reinen Männerbeziehungen, wie z.B. Itakuras Freundschaft zu Nishi, nicht der Fall, da dieser dieselben Bedürfnisse und Lebensprinzipien besitzt. Wie Horatio fällt auch ihm nach dem Ableben seines Freundes die Aufgabe zu, dessen Geschichte der Nachwelt zu erzählen, die hier in Gestalt von Tatsuo und Yoshiko erscheint, welche kurz nach der Ermordung Itakuras am Tatort eintreffen.[78]

Wie Laertes fungiert auch Tatsuo als das genaue Gegenteil der männlichen Hauptfigur Hamlet bzw. Itakura. Yoshikos Bruder führt in vielerlei Hinsicht den ausschweifenden Lebenswandel, den Polonius von seinem Sohn annimmt und daher zu Beginn vom Akt II, Szene i von Reynaldo überprüft wissen will: Er ist jähzornig, trinkt übermäßig viel Alkohol und gilt als Frauenheld. Ferner verbringt Tatsuo seine Freizeit mit der Jagd und fährt darüber hinaus einen luxuriösen Sportwagen – beides Zeichen für ein traditionelles, auf Aktivität und Aggressivität beruhendes Männlichkeitsbild.[79] Ähnlich wie Laertes, der nach dem Tod seines Vaters in Akt IV, Szene v

---

corruption goes on and on." Siehe dazu auch Barrett, 125: "Romance was considered a rebellion against parents or fictive parents, like one's teacher. It could be tasted, but had to end sadly. The young man should obey and passively let love slip through his fingers. The above situation is called a conflict between *giri* and *ninjo* (obligation and feelings) by the Japanese."

[77] Zum Männerstereotyp des Kriegers im japanischen Film siehe *ibid.,* 118: "In Japanese culture [...] the warrior remained the popular male ideal, and lover boys were made even weaker to support the Chaste Warrior contention that women actually were a weakening influence."

[78] In *Hamlet* fordert der Dänenprinz mit folgenden Worten Horatio zur Erzählung der Ereignisse auf: "If thou didst ever hold me in thy heart,/Absent thee from felicity awhile,/And in this harsh world draw thy breath in pain/To tell my story." V. ii. 351-354.

[79] Dies entspricht gewissermaßen den "six Barbary horses" (V. i. 157 f), um die es bei dem Duell Hamlet-Laertes geht und die zu Shakespeares Zeiten ein ähnliches männliches Statussymbol darstellten wie ein Sportwagen im 20. Jahrhundert. Siehe dazu Jenkins, *Hamlet,* The Arden Shakespeare, 402.

einen Aufruhr anzettelt und dadurch die Regierungsgewalt des Herrschers in Frage stellt, lehnt sich auch Tatsuo in seinem jugendlichen Ungestüm gegen gesellschaftliche Konventionen auf, z.B. als er bei der Hochzeit zu Beginn des Films eine provokante Ansprache hält und seinem Schwager in diesem Zusammenhang mit Mord droht, sollte dieser seine Schwester schlecht behandeln.[80]

Zusammenfassend lässt sich das Bild Japans, das in dieser *Hamlet*-Adaptation gezeichnet wird als trostlos beschreiben. Nicht nur die sich um Intrigen und Korruption kreisende Handlung bringt dies zum Ausdruck, sondern auch das Szenario selbst: Die Kamera legt den Blick frei auf zerbombte Fabrikanlagen, die seit dem Zweiten Weltkrieg zu Ruinen verfallen sind und die desolate moralische Verfassung des Landes widerspiegeln.[81] Alte Werte, wie sie Itakura verkörpert, existieren im zeitgenössischen Japan nur noch in pervertierter Form, beispielsweise in Gestalt der Geschäftsmänner, die von ihre Angestellten uneingeschränkte Einsatzbereitschaft fordern ohne ihrerseits adäquate Gegenleistungen aufzubringen.

Jedoch lässt *The Bad Sleep Well* aufgrund seiner Darstellungsweise die Frage offen, inwieweit die japanische Gesellschaft in dieser Form noch Bestand haben kann, zumal von der Jugend des Landes am Ende des Films nicht viel übrig bleibt: Itakura ist tot, Yoshiko ein seelisches Wrack, Nishi hat durch den Tod seines Freundes seine Identität, und damit seinen sozialen Status sowie jeden gesellschaftlichen Einfluss verloren. Tatsuo, der die gesamte Handlung über ein ineffektives Dasein gefristet und das System zwar kritisiert, doch nichts dagegen unternommen hat, entsagt seinem Vater und verlässt diesen endgültig. Dadurch bricht er deutlich mit der japanischen Tradition, den Vater uneingeschränkt zu ehren, wodurch der Film die Möglichkeit für einen gesellschaftlichen Wandel offen lässt. Somit entspricht Tatsuo zumindest ansatzweise auch der Gestalt des Fortinbras, der durch sein Auftreten am Ende von Akt V, Szene ii für geregelte Herrschaftsverhältnisse im Königreich sorgt und den Eindruck vermittelt, mit ihm werde die gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt.

Auch wenn *The Bad Sleep Well* auf eine düstere Note hin endet – so telefoniert Iwabuchi am Ende des Films mit seinem anonymen Vorgesetzten und versichert diesem erleichtert, alle Probleme seien beseitigt worden – bleibt dem Zuschauer doch die Hoffnung, die durch Tatsuo verkörperte nachfolgende Generation werde andere Wege gehen, und die von Korruption durchsetzte Gesellschaft sich somit doch noch zum Positiven verändern.[82] Dabei bleibt jedoch die Frage unbeantwortet, inwiefern

[80] Zu Tatsuos Hochzeitsansprache siehe Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, 142: "His speech is direct, to the point, honest. He asks Mifune to treat his sister well, and, as though he knew what was going to happen, says: 'And if you don't ... I'll kill you.' The guests agree to find this a joke, but it is no joke."

[81] Auf diesen Aspekt verweist Goodwin, 61 f: "In *The Bad Sleep Well*, the denouement to a story of corruption in the *zaibatsu*, or business conglomerates, takes place in the ruins of Tokyo's bombed factory district. The social ills Kurosawa represents, however, are frequently not at their most malignant in these pockets of urban devastation and crime but rather in the boardrooms and bureaucracies of executive power."

[82] Darauf, dass die Gesellschaft bis in die obersten Instanzen aus moralisch fragwürdigen Personen besteht, verweist folgende Äußerung Barretts: "In a subsequent critique of power, Kurosawa intended that the original audience for *The*

in einem solchen Rahmen auch Frauen größere Handlungsfreiräume gewährt werden, zumal es keine für die Handlung relevanten Frauenfiguren mehr gibt, die hierzu einen Beitrag leisten könnten.

Es wurde bereits im Laufe dieser Analyse darauf hingewiesen, dass der amerikanische Film auf die szenische Gestaltung dieser *Hamlet*-Adaptation einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausübte, der vor allem am Einsatz der zahlreichen *noir*-Elemente ersichtlich wird. Doch nicht nur der Filmstil ist von der amerikanischen Kultur geprägt, sondern auch die in *The Bad Sleep Well* porträtierte japanische Gesellschaft im Allgemeinen. Diese starke Orientierung an den USA ist zwar nirgends augenscheinlich, aber dennoch latent vorhanden.[83] Den USA kam in den 1950er Jahren in der westlichen Welt allgemein eine Vorbildfunktion zu, indem sie kulturelle Erzeugnisse lieferten, die von vielen anderen Nationen nachgeahmt wurden.[84] Da sich die Vereinigten Staaten ihres enormen kulturellen Einflusses durchaus bewusst und zudem bestrebt waren, in jeder Hinsicht diesem Anspruch gerecht zu werden, bemühte man sich in dieser Zeit dort ebenfalls um eine zeitgemäße filmische Aufarbeitung des *Hamlet*-Stoffes, die nur wenige Jahre nach Kurosawas *The Bad Sleep Well* in die Kinos kam.

5.4. *Hamlet* (Bill Colleran/John Gielgud; USA, 1964)

5.4.1. Rückkehr zur Bühne

Bei dieser *Hamlet*-Adaptation handelt es sich um keine Verfilmung des Shakespeare-Stücks im eigentlichen Sinn, sondern um eine auf Film aufgezeichnete Theaterinszenierung, die mittels eines zu jenem Zeitpunkt neuartigen Verfahrens namens *Electronovision* auf die Leinwand gebracht wurde. Insgesamt drei Aufführungen nahm man im Lunt-Fontanne Theatre in New York mit sieben Kameras auf, die das Bühnengeschehen unter Einbeziehung verschiedener Standorte, Einstellungsgrößen und

---

Bad Sleep Well would recognize that the corrupt company president receives instructions over the phone directly from Premier Nishi, who was in office at the time." *Ibid.,* 148.

[83] So z.B. erwähnt zu Beginn des Films ein Redner auf der Hochzeit, dass Yoshiko eine *high school* besucht habe. Eine Ausrichtung am *American way of life* macht sich ebenfalls im (Konsum-) Verhalten der jungen Männer bemerkbar: Nishi und Itakura sind beispielsweise nach dem Krieg durch Geschäftstüchtigkeit zu Wohlstand gekommen, wodurch sie quasi den amerikanischen Traum verwirklicht haben – und dabei einen Kontrast zur alten Generation darstellen, die zwar ebenfalls nach Geld und Macht strebt, dabei jedoch nicht die persönliche Bereicherung in den Vordergrund stellt, sondern das Wohlergehen der Firma.

[84] Auf den Vorbildcharakter der USA für Nachrkriegsdeutschland, das in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht einige Parallelen mit dem Japan der 1950er und 1960er aufweist, verweist Shell Deutschland, 30.

Perspektiven festhielten.[85] Für die Auswahl und Zusammenstellung des aufgezeichneten Materials war Regisseur Bill Colleran verantwortlich, der auf die szenische Umsetzung des Theaterstücks jedoch keinen Einfluss ausübte. Diese lag in den Händen John Gielguds, der in den 1930ern selbst ein gefeierter Hamlet-Darsteller gewesen war.[86]

Die Gielgud-Inszenierung stellt eine Ausnahme von der in der Einleitung dieser Arbeit angekündigten Regel dar, keine Filmaufzeichnungen von Theateraufführungen in die Analyse einzubeziehen, da sie tatsächlich als Spielfilm in die Kinos kam. Konzeptionell weist dieser *Hamlet* somit also Parallelen zum *film d'art* auf – mit dem Unterschied, dass im Gegensatz zur Stummfilmzeit nun eine größere Vielfalt an technischen Möglichkeiten wie Ton, komplexe Montagemethoden, usw. zur Verfügung stand. Dem *film d'art* im Allgemeinen wie auch dieser *Hamlet*-Adaptation im Besonderen ist eine gewisse pädagogische Zielsetzung gemein: Mit der filmischen Aufzeichnung der Gielgud-Inszenierung sollten alle Bildungs- und Gesellschaftsschichten die Gelegenheit erhalten, eine renommierte Broadway-Aufführung mitzuerleben, ohne selbst nach New York reisen und eine kostspielige Theaterkarte erwerben zu müssen.[87] Um den Eindruck einer Live-Performance weiter zu verstärken, war die Ausstrahlung des Kinofilms in den USA auf insgesamt vier Vorführungen beschränkt, die am 23. und 24. September 1964 jeweils im Rahmen einer Mittags- und Abendvorstellung gezeigt wurden.[88]

Eine abgefilmte Theateraufführung kann jedoch nicht ohne weiteres mit einer regulären *Hamlet*-Verfilmung gleichgesetzt werden, da die Bühne andere Voraussetzungen für die szenische Umsetzung zeitlicher und räumlicher Gegebenheiten (z.B. Zeitsprünge und Ortswechsel) schafft und hierdurch andere Zeichensysteme und Co-

---

[85] Zu der Anzahl der Kameras und ihrer Aufstellung siehe Brode, 126: "On June 30 and July 1, seven electronic Theatrofilm cameras were assembled in the orchestra and the stage's wings, recording three separate performances (one matinee, two evenings) from beginning to end, with the audience present." Um den Eindruck einer Bühnenaufführung auch für das Kinopublikum zu gewährleisten, werden im Laufe des Films überwiegend totale und halbtotale Einstellungen verwendet.

[86] Für nähere Informationen zu Gielguds Bühnendarstellung des *Hamlet* siehe Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 64 ff.

[87] Zum Preisunterschied zwischen einer Kino- und Theaterkarte siehe Brode: "A thousand prints were struck by Warner Bros., and in late September, *Hamlet* was shown four times [...] at theatres nationwide for one-fourth of what people had paid to see the show on Broadway." Brode, 126.

[88] Dieser Aufführungsmodus lässt sich zugleich auch als eine von der Produktionsfirma geplante Werbemaßnahme auffassen, die ein reges Publikums- und Medieninteresse sichern sollte. In einem entsprechenden Kinotrailer, der als Bonusmaterial auf der DVD des Films enthalten ist, bewirbt Hauptdarsteller Richard Burton seinen *Hamlet*-Film mit den Worten: "Now, through a new technical process called Electronovision, the entire stage production has been electronically recorded and will be presented in its entirety in one thousand theatres throughout the country for four performances only, on September the 23rd and 24th of this year. This has never happened before. The immediacy, the sense of being there, is unlike any experience you have ever known. This is the theatre of the future, taking shape before your eyes today. And you will be there, part of this historic first. I hope you will join me and the distinguished New York cast as *Hamlet* bursts upon the twentieth century through the miracle of Electronovision." "Trailer", *Richard Burton's Hamlet*, Regie Bill Colleran und John Gielgud, Darst. Richard Burton, Alfred Drake, Eileen Herlie und Linda Marsh. Electronovision Theatrofilm, 1964, DVD, Onward Productions, 1995. Siehe auch Brode, 126.

des wirksam sind. Hinzu kommt, dass durch die Aufzeichnung einer Inszenierung zusätzlich zu den zwei Kommunikationsebenen, die innerhalb einer Theateraufführung wirksam sind, eine dritte eingeführt wird.[89] Die äußeren Rahmenbedingungen, d.h. das Theaterpublikum und der Raum, in dem es sich befindet, sind somit nun ebenfalls Gegenstand der (Kino-)Zuschauerbetrachtung und steuern diese sogar maßgeblich. Beispielsweise liefern aufgezeichnete Publikumsreaktionen wie Gelächter oder Applaus zusätzliche Informationen darüber, wie das Bühnengeschehen aufzufassen ist, und gelten dadurch gewissermaßen als Bestandteil der filmischen Darstellung.[90]

Die Gielgud-Inszenierung lief mehr als 100 Aufführungen lang und war somit am Broadway ein großer Erfolg.[91] Maßgeblich daran beteiligt war Hamlet-Darsteller Richard Burton, der zu jener Zeit einer der gefeiertsten Bühnenstars der Welt war. Seine Medienwirksamkeit ist unter anderem auf seine Ehe mit der Schauspielerin Elizabeth Taylor zurückzuführen, mit der sich die Boulevardpresse seinerzeit ausführlich befasste.[92] Die Bedeutung, die in diesem Film dem Hauptdarsteller zukommt, wird vor allem daran ersichtlich, dass der Film später auf Video und DVD unter dem Titel *Richard Burton's Hamlet* herausgebracht wurde, sein Name also – im Gegensatz zu Shakespeares – plakativ im Vordergrund steht.[93] In der Tat wirkt der Film insbesondere aufgrund der häufig eingesetzten Nahaufnahmen wie ein Vehikel für Burton bzw. seiner schauspielerischen Fähigkeiten. Ihren nüchternen, beinahe dokumentarischen Charakter erhält diese filmische Aufzeichnung des *Hamlet* auch dadurch, dass der Regisseur sie in Schwarzweiß aufnehmen ließ.

Die *Hamlet*-Verfilmung besticht nicht nur durch ihre ungewöhnliche mediale Form, sondern auch durch eine szenische Umsetzung, die bewusst mit der herkömmlichen Theaterillusion bricht: Der Zuschauer soll sich eben nicht in die Handlung

---

[89] Laut Pfister unterscheidet man im Rahmen eines Theaterstücks verschiedene Kommunikationsebenen: Eine innere, welche die Interaktion der Bühnenfiguren untereinander umfasst, und eine äußere, die einen größeren Rahmen einbezieht und das Drama als Kommunikationssituation begreift, welche sowohl die Bühne als auch den Zuschauerraum einschließt. Auf Letzteres zielen beispielsweise *asides* ab, die ausschließlich die Funktion übernehmen, das Publikum von bestimmten Stimmungs- oder Sachlagen in Kenntnis zu setzen. Für eine Abbildung und nähere Erläuterung des dramatischen Kommunikationsmodells siehe Pfister, *Das Drama*, 21 f.

[90] Was an dieser Inszenierung im Vergleich zu den bereits besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen besonders auffällt, ist der Humor des Stücks, der vor allem durch das aufgezeichnete Gelächter des Theaterpublikums zur Geltung kommt, welches wiederum die Betrachtungsweise des Kinopublikums entscheidend steuert. In den anderen Filmen wird häufig der tragische Aspekt des Stücks in den Vordergrund gestellt.

[91] Zum Erfolg der Inszenierung siehe John Gielgud, *Acting Shakespeare* (New York: Scribner's-Macmillan, 1992) 41: "[...] the production was an enormous success, and, ironically enough, played in New York for more than 100 performances, breaking my own previous record in 1937."

[92] Ein Teil des Publikums kam nur, um die Taylor zu sehen – wenn sie nicht zugegen war, gingen viele Zuschauer wieder. Siehe dazu Brode, 125: "Due to Burton's ongoing affair with Liz Taylor and rumors that America's Queen Elizabeth would be in the audience for most performances, the show sold out. On nights when Taylor did not make an appearance, a sizable portion of the audience walked out."

[93] Baz Luhrmanns Version von *Romeo and Juliet* aus dem Jahre 1996 heißt beispielsweise mit vollem Namen *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, d.h. der Akzent wird auf den englischen Dichter gelegt und somit auf die Nähe des Films zum Stück.

hineinversetzen und bestimmte dramatische Wendungen bzw. Vorkommnisse als unvermeidliche Tatsachen hinnehmen, sondern – veranlasst durch die unkonventionelle Aufführung – das Bühnengeschehen kritisch reflektieren. Diese Zielsetzung wird ebenfalls durch die Kommunikationssituation erreicht, da der Kinozuschauer durch die Einbeziehung des Theaterpublikums im Film sich nicht wie üblich voll und ganz in die Spielhandlung hineinversetzen kann, sondern sich stets der Tatsache bewusst ist, dass das Leinwandgeschehen fiktive Ereignisse wiedergibt. Indem Gielgud von einer mimetischen Darstellungsweise Abstand nimmt, ist der Zuschauer intellektuell gefordert, das Bühnengeschehen in Relation zu seiner eigenen Zeit bzw. Lebenssituation zu setzen – eine Herangehensweise, die im Bereich der darstellenden Künste auf Bertolt Brecht und sein Konzept des epischen Theaters zurückzuführen ist.

Noch bevor das Stück beginnt, zeigt ein Blick auf die Bühne, dass die Kulissen minimalistisch gehalten sind. Die spärlich vorhandenen Requisiten weisen eine stilisierte Form auf: So z.B. besteht die Hellebarde des Palastwächters zu Beginn von Akt I aus einem schlichten Holzstab ohne Klinge. Auch setzt Hamlet in der *closet scene* keine Medaillons, Miniaturen o.ä. ein, um Gertrude den Unterschied zwischen altem und neuem König vor Augen zu führen, sondern verwendet hierzu lediglich seine leeren Handflächen. Da es keine visuell opulente Szenerie gibt, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen könnte, kommen die Wortkulissen Shakespeares in dieser schlichten szenischen Gestaltung stärker zur Geltung als in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung. Mit ihrer kargen Ausstattung greift diese Inszenierung dabei die elisabethanische Bühnenkonvention stilisierter Kulissen und Requisiten auf, die vielfältig einsetzbar waren und daher rasche Szenenwechsel ermöglichten.[94]

Abgesehen von den Kulissen und Requisiten ist auch die moderne Kleidung auffällig, welche die Bühnenfiguren tragen.[95] Durch die Entscheidung für moderne Kostüme wird in der Gielgud-Inszenierung zwar der Eindruck erweckt die Handlung spiele Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Kleidung ist aber das Einzige, das sich innerhalb der Dramengestaltung geändert hat, da alle anderen Rahmenbedingungen wie z.B. soziale Verhältnisse, historisches Umfeld, usw. gleich bleiben und auch die

[94] Auf der Bühne befinden sich nur drei Stühle und ein großer Sessel, der als Thron fungiert. Ferner gibt es einen Tisch, der in der *graveyard scene* hochkant aufgestellt zum Grab umfunktioniert wird, hinter dem sich der Totengräber befindet. Die kleine Plattform, die sich aus Zuschauerperspektive rechts von der Hauptbühne befindet, deutet dabei eine Anhöhe bzw. einen kleinen Raum an und wird für die *ghost scene* als Zinnen ebenso wie für die *closet scene* als Privatraum Gertrudes verwendet.

[95] Dieser Impuls ging von Burton aus, der – wie damals für bekannte Schauspieler im Filmgeschäft üblich – einen gewissen künstlerischen Einfluss auf die Umsetzung ausübte. *Cf.* Paul Monaco, *The Sixties: 1960-1969*, History of the American Cinema, Bd. 8 (New York: Scribner's-Gale, 2001) 139: "[...] major stars were gaining influence over the artistic choices made on specific projects in which they were involved. Interestingly, that form of artistic power was enjoyed as well by at least a few actresses by the mid 1960s." Über Burtons Ablehnung frühneuzeitlicher Gewandung bemerkt Gielgud: "He [Burton] was anxious not to have to wear a period costume with tights, and told me how impressed he had been when once in London, some years before, he had seen me play Richard II in rehearsal clothes. This led me to conceive a production of *Hamlet* in modern dress on a stage with bare walls and only a few platforms and essential furniture." Gielgud, 41.

frühneuenglische Sprache Shakespeares erhalten bleibt, die im Vergleich zum äußeren Erscheinungsbild der Figuren unzeitgemäß wirkt. Auf diese Weise entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen denjenigen dramaturgischen Elementen, die bereits zu Lebzeiten Shakespeares in ähnlicher Form dargeboten wurden (d.h. Blankvers und stilisierte Kulissen) und denen, die an der Lebenswirklichkeit des Kinozuschauers orientiert sind (die moderne Kleidung der Bühnenakteure). Hinsichtlich der verwendeten Kostüme weist Brode auf zwei Aspekte hin: Seiner Auffassung nach hebe die moderne Kleidung der Bühnengestalten gerade die Zeitlosigkeit des Stücks hervor, zugleich trage die Kostümwahl auch den Anachronismen Rechnung, die sich in einigen Shakespeare-Stücken nachweisen lassen.[96]

Angesichts der Tatsache, dass sich diese *Hamlet*-Inszenierung in Bezug auf Bühnendekoration und Kostüme an damals aktuellen Tendenzen orientiert, stellt sich die Frage nach einer entsprechenden Gestaltung der Geschlechterbeziehungen wie auch der Frauenfiguren – immerhin kam dieser *Hamlet* zu einer Zeit in die Kinos, in der sich die westliche Gesellschaft aufgrund der sexuellen Revolution und des zunehmenden Einflusses der Popkultur auf die Jugend in einer Phase des Wandels befand. Im Folgenden soll also der Fokus vor allem auf der Darstellung Gertrudes und Ophelias liegen und dabei untersucht werden, ob die Frauenfiguren – im Einklang mit der übrigen Inszenierung – zeitgemäß oder eher nach traditionellen Rollenvorstellungen gestaltet sind.

5.4.2. Gertrude als moderne Mittelklassefrau

Hinsichtlich der Darstellung der Königin stellt diese *Hamlet*-Verfilmung ein Novum dar. Hier mimt erstmals eine Schauspielerin die Gertrude, die bereits in einer früheren Verfilmung in dieser Rolle zu sehen war: Eileen Herlie, die bereits in der Olivier-Verfilmung von 1948 Gertrude gespielt hatte, übernahm auch in dieser *Hamlet*-Inszenierung die Rolle der Königin. Dieses erneute Auftreten bringt für die Charakterisierung ihrer Bühnengestalt einige Implikationen mit sich. Diejenigen Zuschauer, denen der Olivier-Streifen bekannt ist, werden zwangsläufig bestimmte Eindrücke oder Erinnerungen an ihre damalige Performance auf den neuen Film bzw. die neue Inszenierung übertragen, so z.B. die angedeutete inzestuöse Beziehung zum Dänenprinzen.

Diese wird trotz des auch in dieser Verfilmung noch immer geringen Altersunterschieds zwischen Hamlet und Gertrude, die eine entsprechende Deutung nahe legt,

[96] Siehe dazu Brode, 127: "Gielgud had staged the production in 'rehearsal clothes,' actors wearing sneakers and sports coats or suits and ties while carrying swords. So the Bard's concept of anachronistic dress as well as the universal notion of a play altogether out of time were conveyed via film." Auf die Anachronsimen, die vor allem in jenen Stücken Shakespeares vorkommen, die in der Antike spielen, verweisen John Peck und Martin Coyle, *How to Study a Shakespeare Play*, 2. Aufl. (London: Macmillan, 1995) 213.

jedoch praktisch ausgeschlossen.[97] Im Unterschied zur *closet scene* in Oliviers *Hamlet*, in der sich die latent vorhandene sexuelle Spannung zwischen Mutter und Sohn deutlich äußert, suggeriert diese Adaptation nichts dergleichen. Als mögliche Ursache hierfür kann der Umstand gelten, dass es mittlerweile nich mehr nötig war, den Geschlechtstrieb als annähernd pathologischen Zustand zu erklären bzw. darzustellen, da sich in den 1960ern bereits ein ungezwungeneres Verhältnis zur Sexualität etabliert hatte.

Die Vermeidung der inzestuösen Komponente zeigt sich in dieser *Hamlet*-Verfilmung besonders in der *closet scene*. Im Bühnenbereich, der Gertrudes Privatgemach darstellt, gibt es in dieser *Hamlet*-Adaptation folglich kein Bett oder ähnliches Requisit. Vielmehr befindet sich dort neben einem Sessel lediglich eine mit Kleidungsstücken behangene Garderobe, welche als Alternative zum Wandbehang dient, hinter dem sich Polonius laut Dramenvorlage verbirgt. Auch reagiert Burtons Hamlet weitaus weniger aggressiv auf Gertrude als Oliviers Dänenprinz, der als ödipal veranlagter Neurotiker nicht nur verbale, sondern auch körperliche Gewalt gegen sie anwendet. Vielmehr tauschen in dieser Verfilmung Mutter und Sohn nach ihrer Aussöhnung vergleichsweise wenige Gesten der Zärtlichkeit aus, die sich auf einige Umarmungen sowie einen sachten Kuss beschränken.[98]

Das äußere Erscheinungsbild Herlies hat sich im Vergleich zu ihrer Darstellung von 1948 aufgrund des veränderten historischen Rahmens der Bühnenhandlung zwangsläufig stark gewandelt. Die Königin ist nun nicht mehr mit prunkvollen Gewändern und einer Krone ausgestattet, sondern mit legerer Freizeitkleidung, bestehend aus einem hellen, knöchellangen Rock und einem dunklen Sweater. Statt langer dunkler Haare trägt sie außerdem eine modische Kurzhaarfrisur.[99] Dieses Auftreten deutet darauf hin, dass sie gemäß des allgemeinen Lebensgefühls der 1960er Jahre eine – auch in sexueller Beziehung – aufgeschlossene, liberale Haltung einnimmt. Mit ihrem äußeren Erscheinungsbild gibt sie den zu jener Zeit populären Frauentyp des *sweater girl* wieder, dessen markantestes Merkmal der enganliegende Pullover

[97] Inzwischen war Herlie 44 Jahre alt, also nur fünf Jahre älter als Burtons Hamlet. Die große Altersdifferenz, die sich in Oliviers Hamlet-Adaptation ergeben hatte, wurde also etwas korrigiert, doch auch hier wird die Jugendlichkeit Gertrudes betont, wodurch sie (dem Publikum) zum wiederholten Male als begehrenswerte Frau erscheint.

[98] Brode wertet diesen Kuss als Ausdruck inzestuösen Verlangens: “When Burton kissed his Queen (again played by Hurlie, now more matronly) square on the lips, lingeringly and lasciviously, audiences gaped in amazement at what was more than a mere hint. Finally, they understood the perverse nature of this rugged Hamlet’s true problem.” Brode, 127. Gegen eine solche Lesart sprechen jedoch einige andere Handlungsmomente. So findet die gesamte Handlung hindurch kaum ein Körperkontakt zwischen Hamlet und Gertrude statt, der als Anzeichen für sexuelles Begehren interpretiert werden könnte. Auch kann man sein extrovertiertes Wesen bzw. sein aggressives Auftreten als Ausdruck konventioneller Männlichkeit deuten, die sich mit einer inzestuös geprägten Mutter-Sohn-Bindung nicht vereinbaren lässt. In dieser Inszenierung gilt Hamlets erotisches Interesse eindeutig Ophelia, das in der *nunnery scene* beispielsweise in einem behutsamen Kuss auf Hals und Mund zum Ausdruck kommt.

[99] Zur Frisurenmode der 1960er siehe Thiel, 427: »Die hochaufgesteckten Knotenfrisuren, die seit 1959 die Köpfe vieler Frauen ballonartig vergrößerten, mußten dem Bubikopf weichen, als der ›Astronautenlook‹ aktuell wurde.«

ist.[100] Der Eindruck ihrer Freizügigkeit wird dadurch verstärkt, dass ihr Pullover zum Teil aufgeknöpft ist und dadurch den Blick des Zuschauers auf ihr Dekolletee lenkt.

Als einziges visuelles Indiz für ihren hohen sozialen Status lässt sich der auffallend große Ring ausmachen, den Gertrude an ihrem linken Ringfinger trägt. Ansonsten ist sie – wie Claudius auch – mit Freizeitkleidung angetan, wie sie eher für Mitglieder der bürgerlichen Mittelschicht üblich ist denn für Staatsoberhäupter. Diese Kostümwahl suggeriert, dass das Königspaar einer neuen Ära angehört, die sich zumindest ansatzweise von alten Werten gelöst hat – anders als z.B. Polonius, der auf althergebrachten gesellschaftlichen Konventionen beharrt und seiner Tochter daher eine Beziehung zu Hamlet untersagt. Gemäß seiner konservativen Geisteshaltung trägt der alte Mann einen dunklen Anzug und Krawatte. Der Gehstock, auf den er wegen seines steifen Beins angewiesen ist, lässt sich in diesem Zusammenhang als Symbol für das Alter und die Brüchigkeit der Werte deuten, die er repräsentiert.

Das gewandelte Frauenbild lässt sich jedoch nicht nur an den Kostümen einzelner Figuren festmachen, sondern vor allem auch am Dialog: So werden, im Gegensatz zur Olivier-Verfilmung, in dieser Inszenierung mit sexuellen Konnotationen überlagerte Textstellen aus der Dramenvorlage durchaus einbezogen. In der *closet scene* finden sich beispielsweise Passagen, welche Hamlets Kritik an Gertrudes Sexualleben thematisieren, und die bei Olivier fehlen.[101] Auch als Gertrude von Ophelias Tod berichtet, ist ihre Replik um die zwei Zeilen ergänzt, die bei Olivier fehlen.[102] Dies zeigt, dass althergebrachte Moralvorstellungen allmählich durchlässig werden gegenüber neuen sexualpolitischen Entwicklungen. Auch die Gestalt Ophelias reflektiert den grundlegenden Wandel im Geschlechterrollenverhalten, der in den 1960er Jahren stattfindet.

---

[100] Zum *sweater girl* siehe *ibid.,* 424: »In den USA, wo die Mode in den Kriegsjahren eine selbständige Entwicklung nahm, trugen Mädchen und Frauen schon damals *Baumwollblusen* zu *weiten Röcken*. Diese wurden jedoch erst in den fünfziger Jahren zu einem typischen Bestandteil der Teenagerkleidung, als die ältere Generation wieder stärker dem Diktat der Haute Couture folgte, während die Teenager jetzt ihre Vorbilder bei Schauspielerinnen wie Brigitte Bardot suchten, die jugendliche, mit Spitzen und Rüschen besetzte Kleider aus einfachen Stoffen über weiten *Petticoats* trug. Andere Leitbilder waren Hollywoodstars wie Jane Mansfield und Marilyn Monroe, die mit ihren kurvenreichen Formen das Sweatergirl in Mode brachten.«

[101] So kommen in der Gielgud-Inszenierung folgende Textstellen vor, die bei Olivier gestrichen wurden: “Could you on this fair mountain leave to feed/And batten on this moor? Ha, have you eyes?” (III. iv. 66-67) oder “Not this, by no means, that I bid you do:/Let the bloat king tempt you again to bed,/Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,/And let him, for a pair of reechy kisses,/Or paddling in your neck with his damn’d fingers,/Make you ravel all this matter out/That I essentially am not in madness,/But mad in craft” (III. iv. 85-88).

[102] Hierbei handelt es sich um IV. vii. 169 f.

5.4.3. Ophelia zwischen Rebellion und Angepasstheit

Die Darstellung Ophelias in dieser *Hamlet*-Inszenierung orientiert sich stark am Frauenbild, das im amerikanischen Spielfilm der 1960er Jahre vorherrscht.[103] Dieses wird von Haskell folgendermaßen beschrieben:

> The ideal white woman of the sixties and seventies was not a woman at all, but a girl, an ingenue, a mail-order cover girl: regular featured, generally a brunette, whose "real person" credentials were proved by her inability to convey any emotion beyond shock or embarrassment and an inarticulateness that was meant to prove her "sincerity."[104]

Tatsächlich gibt sich Ophelia bereits in der zweiten Szene schockiert und verstört, als sie ihrem Vater von Hamlets unangekündigtem Besuch in ihrem Privatgemach berichtet.[105] Die anderen beiden von Haskell erwähnten Eigenschaften, d.h. Verlegenheit und die Unfähigkeit, sich deutlich auszudrücken, lassen sich vor allem in der *play scene* anschaulich belegen, als Hamlet einige ihrer Äußerungen bezüglich der Bühnenaufführung – wie z.B. "Will a tell us what this show meant?" (III. ii. 139) oder "You are as good as a chorus, my lord" (III. ii. 240) – dazu verwendet sie durch bewusste und mit sexuellen Konnotationen versehene Fehlinterpretationen in Verlegenheit zu bringen.[106]

Ophelias Wahnsinn erscheint in diesem Film letztendlich als Konsequenz aus ihrer frustrierenden Lebenssituation und den konfligierenden Bedürfnissen, einerseits Polonius zu gehorchen und andererseits mit Hamlet eine Liebesbeziehung einzugehen. Ihre zunehmende Verwirrung bringt mit sich, dass sie ihre Gedanken frei äußert und hierdurch gewissermaßen eine Protesthaltung einnimmt, die – bedingt durch ihren krankhaften Geisteszustand – nicht vom Establishment kontrolliert werden kann. Diese Offenheit ist im Rahmen des dargestellten sozialen Gefüges nicht zulässig, für das sie – im Gegensatz zum Anfang des Stücks, als sie den Weisungen Polonius' noch gehorsam Folge geleistet hat – nun keine ideale, weil angepasste, Frau mehr darstellt. Zu einer solchen wird sie erst wieder, als sie tot und damit für die Gesellschaft unschädlich ist. Eben dies wird auch im Dramentext durch die Äußerungen

---

[103] Ophelia wird in dieser Adaptation von der damals 25jährigen Amerikanerin Linda Marsh gespielt, die zu jener Zeit kleinere Rollen in diversen Fernsehserien wie *Bonanza* oder *Gunsmoke* übernahm. Für eine vollständige Liste ihrer Film- und Fernsehrollen siehe "Linda Marsh", *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 3. März 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0550604>.

[104] Haskell, 329 f.

[105] In dieser Verfilmung ist Ophelias Beschreibung ihrer Begegnung mit Hamlet vollständig, d.h. alle ihre Repliken liegen hier analog zum Dramentext in ungekürzter Fassung vor.

[106] So z. B. kommen in dieser Inszenierung folgende Äußerungen des Dänenprinzen vor, die in Oliviers *Hamlet* gekürzt worden waren: "Be not you/ashamed to show, he'll not shame to tell you what it/means" (III. ii. 140-143), "I could interpret between you and your love if I/could see the puppets dallying" (III. ii. 241 f) oder auch "It would cost you a groaning to take off my edge" (III. ii. 244).

eines Höflings angedeutet, welcher der Königin mitteilt, dass Ophelias Kommentare Unruhe am Hof verbreiten:

> Her speech is nothing,
> Yet the unshaped use of it doth move
> The hearers to collection. They aim at it,
> And botch the words up fit to their own thoughts,
> Which, as her winks and nods and gestures yield them,
> Indeed would make one think there might be thought,
> Though nothing sure, yet much unhappily.
> (IV. v. 7-13)

Den inneren Konflikt, der sich in ihrem Wahnsinn äußert, löst Ophelia durch Selbstmord. Dass sie bewusst den Freitod wählt, wird im Gegensatz zur Dramenvorlage hier klar zu verstehen gegeben.[107] In der *mad scene* wird an einer Stelle ein Tod durch Ertrinken angedeutet, indem sie die Worte "I'll make an end on't" (IV. v. 57) spricht und sich daraufhin anschickt, sich von der oberen Bühne zu stürzen. Ophelias Sprung wird jedoch von Horatio aufgefangen. Im Dramentext bezieht sich diese Replik auf ein Lied, das sie zu Ende singen will und impliziert somit keine Selbstmordabsichten. Da sie in diesem Film das Lied etwas später vorträgt, besteht kein inhaltlicher Zusammenhang zwischen diesen beiden Textpassagen Ophelias. Gielgud verlagert somit die Bedeutung des Dramentextes und setzt so einen dramaturgischen Akzent.

Visuell spiegelt Ophelias Aufmachung ihre konservative Erziehung wider: Es lassen sich bei ihrer Bekleidung einige Parallelen zu Gertrude erkennen, da auch sie ein dunkles Oberteil und einen hellen Rock trägt. Durch diese Quasiuniformierung identifizieren sich beide Frauengestalten gewissermaßen als Angehörige der selben sozialen Gruppe, deren einzig verbindendes Element das weibliche Geschlecht ist. Im äußeren Erscheinungsbild besteht jedoch in Bezug auf Haarfarbe und -länge sowie der Tragweise der Kleidung ein wesentlicher Unterschied: So trägt Ophelia lange dunkle Haare, die sie im Vergleich zu Gertrudes moderner Kurzhaarfrisur bieder und züchtig wirken lassen. Trägt Gertrude ihren Pullover leicht aufgeknöpft, wird Ophelias Bluse von einem hochaufschließenden Kragen mit Schleife geziert, der zu dem Eindruck beiträgt, dass sie eine sittsame Tochter ist, die keinen Gebrauch von der in den 1960er Jahren neu erworbenen sexuellen Freiheit macht. Auch im Wahnsinn trägt Ophelia zwar dieselben Kleider wie zuvor, nur geht sie nun barfuß und hat offene, struppige Haare. Zudem ist die Schleife ihrer Bluse geöffnet, wodurch sich einerseits Ophelias geistige Verwirrung, andererseits aber auch ihre Sexualität äußert.

---

[107] Entsprechende Andeutungen werden einerseits vom Totengräber und andererseits vom Priester geäußert. Siehe dazu V. i. 1 f und V. i. 219-227.

Bei der Darstellung von Ophelias Wahnsinn sowie ihrem Gesang greift Gielgud auf dieselbe Melodie zurück, die bereits Jean Simmons in der Verfilmung von Laurence Olivier vorgetragen hatte, wodurch sich dem informierten Zuschauer neben Herlies Auftreten ein weiterer intertextueller Bezug zum früheren Film erschließt.[108] Ließ Olivier Ende der 1940er noch einen Großteil von Ophelias Gesang weg, der explizite sexuelle Anspielungen enthielt, wird in der *mad scene* dieser Bühneninszenierung nun keine ihrer Text- bzw. Liedpassagen gestrichen. Auf diese Weise kommt Ophelias unterdrückte und an die Oberfläche drängende Sexualität deutlicher zum Ausdruck und kann somit vom Zuschauer als Ursache für ihren desolaten Geisteszustand identifiziert werden.[109]

Dies wiederum bringt mit sich, dass Ophelia nun nicht mehr im selben Ausmaß verniedlicht dargestellt wird wie zuvor. Indem sie in dieser Umsetzung des *Hamlet* mehr Text zu sprechen hat als in älteren Filmfassungen des Shakespeare-Stücks, rückt ihre Gestalt unweigerlich stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dies trifft auf fast alle Szenen zu, in denen sie zu sehen ist, unter anderem auch in einer frühen und für die Charakterentwicklung Ophelias wichtigen Szene: Auch nachdem Hamlet sie in der *nunnery scene* zurechtgewiesen hat, wird ihr in dieser Inszenierung – anders als bei Olivier – die mit den Worten "O, what a noble mind is here o'erthrown!" (III. i. 152) beginnende Replik in ungekürzter Form zugestanden, die ihren unmittelbaren Gedanken nach der Begegnung mit dem Dänenprinzen Ausdruck verleiht. Die hierdurch zustande kommende stärkere Betonung Ophelias trägt dabei der wachsenden Gleichberechtigung der Geschlechter wie auch der neu gewonnenen sexuellen Freiheit der Frau Rechnung.

5.4.4. Hamlet im Spannungsfeld der Erwartungshaltungen

Die sexuelle Revolution Anfang der 1960er Jahre führte unter anderem dazu, dass auch Männer ihre Geschlechterrollen neu definieren mussten. Hollywood reagierte auf diese veränderte Situation mit einem neuen Männertyp, der von jungen Schauspielern wie Paul Newman, Robert Redford oder Warren Beatty verkörpert wurde. Diese Darsteller repräsentierten in gewisser Weise den Protest der Jugend, die gesellschaftlichen Normen kritisch gegenüberstand, indem sie sich auf die Rolle des Antihelden spezialisierten, der traditionellen Werten wie moralische Integrität, Aufrichtigkeit und Ehrgefühl nicht viel abgewinnen kann. Auf diese Weise kontrastierten sie mit Schauspielern wie z.B. John Wayne oder Gary Cooper, die im Laufe ihrer Filmkarriere klassische Heldenfiguren verkörpert hatten und damit auch in den 1960ern

[108] In der Arden-Ausgabe des *Hamlet* finden sich einige Literaturquellen, die sich eingehender mit Liedern aus Shakespeare-Stücken befassen. *Cf.* Jenkins, *Hamlet,* The Arden Shakespeare, 530 f.

[109] In dieser Verfilmung wird grundsätzlich relativ wenig Text der Frauenfiguren gestrichen, d.h. sowohl bei Gertrude als auch bei Ophelia.

noch bei einem eher konservativ gesonnenen Publikum Erfolg hatten.[110] Haskell beschreibt den typischen Antihelden im Hollywoodfilm der 1960er wie folgt:

> The focus of the English and American films of the period is generally on the male protagonist, often the director's alter ego, as an alienated spirit, the antihero as the principal victim of the cruelties of modern life. The sterility and inhumanity of his existence is seen to be attributable to work, marriage, or success. [...] The antihero is a loser, a madman, or an outlaw. That a woman might not be entirely satisfied with her lot in life, or might want to let go with a little insanity of her own, never occurs to these protagonists, or to their creators, who fancy they have the monopoly on *angst*.[111]

Diese Beschreibung charakterisiert die Figur des Hamlet, so wie er in dieser Verfilmung gezeichnet ist, auf treffende Weise, da auch der Dänenprinz die Züge eines Versagers, Wahnsinnigen und Geächteten besitzt: Aus der Perspektive traditioneller Werte, denen Hamlet zu folgen bestrebt ist, erscheint er deshalb als Versager, weil er Skrupel hat, den Mord an seinem Onkel kaltblütig auszuführen. Einem Wahnsinnigen kommt er gleich, weil er sich als solcher ausgibt und bisweilen die Kontrolle über seine Handlungen und Äußerungen verliert, z.B. indem er auf die Frauengestalten übermäßig lautstark reagiert. In die Rolle des Geächteten gerät er in der zweiten Hälfte des Stücks, als er Polonius ermordet und somit ein Verbrechen begeht.

Ein herausragendes Merkmal von Burtons Hamlet-Darstellung ist die ostensive Maskulinität, die er zur Schau stellt. Dabei zählt seine Verkörperung des Dänenprinzen gemeinhin zu den virilsten, die jemals in einem Film zu sehen waren.[112] Somit trägt diese Inszenierung einerseits der elisabethanischen Vorstellung eines Rächers und Mannes der Tat Rechnung, mit dem Shakespeares Originalpublikum die Figur des Hamlet identifizierte. Burtons Dänenprinz erscheint vor allem dadurch als maskuline Gestalt, dass er einem Großteil der anderen Bühnenfiguren mit lautstarker Aggression begegnet. So brüllt er viele Textpassagen regelrecht heraus, wodurch er weit weniger grüblerisch und nach innen gewandt wirkt als sein Vorgänger Olivier.[113]

---

[110] Für eine ausführlichere Aufzählung und Beschreibung von Schauspielern, die mit ihrer neuartigen Darstellungsweise männlicher Filmgestalten den Zeitgeist der 1960er Jahre treffend wiedergeben, siehe P. Monaco, 139 f.

[111] Haskell, 334 f. Hamlets verblüffte Reaktion, als er vom Tod Ophelias erfährt, unterstreicht diese Aussage. In der Tat schenkt er ihren Gefühlen keine Beachtung, sondern ist sehr auf sich selbst fixiert. Dass man diese Haltung auch dem Schöpfer des Stücks unterstellt, scheint freilich übertrieben.

[112] Hierzu bemerkt Brode, 125: "[...] Sir John Gielgud [...] directed Richard Burton in what would emerge as the twentieth century's most macho stage incarnation." Hapgood weist darauf hin, dass etwa der frühere britische Premierminister Churchill Burtons Interpretation des Dänenprinzen aufgrund ihrer Akzentuierung der Männlichkeit des Protagonisten für überaus gelungen hielt: "Winston Churchill called it 'as exciting and virile as any I can remember' (quoted in *Playboy*, September 1963, p. 54)." Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 71.

[113] Zur Darbietung Burtons siehe *ibid.*: "Burton's own style was highly praised for his roaring, rasping, howling, moaning delivery and flawless timing." So hebt Richard Burton seine Stimme beispielsweise bei folgenden Repliken: "Fie on't, ah fie; 'tis an unweeded garden/That grows to seed; things rank and gross in nature/Possess it merely. That it should come to this!" (I. ii. 135-137), "And shall I couple hell? O fie! Hold, hold, my heart,/And you, my sinews, grow not

Andererseits trägt diese Aggressivität auch dem Männlichkeitsbild jener Jahre Rechnung, das sich im amerikanischen Unterhaltungsfilm der 1960er durch Gewaltbereitschaft und ein dominantes Auftreten auszeichnet. Hamlets Aggression lässt sich jedoch zugleich als Ausdruck tiefer Unsicherheit interpretieren, die er in Zusammenhang mit seiner Umgebung und vor allem in Bezug auf seine eigene Gedankenwelt an den Tag legt. Insbesondere in den Monologen deutet seine Körperhaltung Introvertiertheit an, wenn er etwa mit verschränkten Händen über seine gegenwärtige Lage reflektiert und so seine eigene Schwäche und Verletzlichkeit offenbart. Hapgood weist darauf hin, dass diese Darstellungsweise Hamlets dem Zeitgeist jener Jahre entspricht und bemerkt dazu Folgendes:

> [...] Burton was spinning a kaleidoscope that revealed the dazzling range of Hamlet's feelings, an approach that was at once distinctively Burton's own and very much of his time. In contrast to an eighteenth-century view of Hamlet as a representative Man and a nineteenth-century view of him as a consistent individual with a few identifying character traits, Burton's Prince was so variable as to suggest a twentieth-century dissolution of self, in which personal identity was intrinsically unstable and beyond individual control.[114]

Indem er eine große Bandbreite an zum Teil diametral entgegengesetzten Verhaltensweisen aufweist, die ihn einmal zaghaft-selbstzweifelnd und einmal aufbrausend-aggressiv reagieren lassen, ist Hamlets Charakter nur schwer zu erfassen. In seiner Figur spiegeln sich einige grundlegende Konflikte der Entstehungszeit des Films: Einerseits verkörpert er den zeitgenössischen Mann *per se*, der sich angesichts der zunehmenden Gleichberechtigung der Frau neu definieren muss und Schwierigkeiten damit hat, seine geschlechtsbedingten Privilegien aufzugeben, andererseits reflektiert er auch die Jugend jener Zeit, die gegen das Establishment aufbegehrt. Hamlets allgemeine Unangepasstheit äußert sich nicht nur in seiner Charakterdisposition, sondern spiegelt sich auch in seinem äußeren Erscheinungsbild wider, das in Bezug auf seine Kleidung damaligen Modetrends angelehnt ist. So wirkt er, ähnlich wie Fee von Pohl in *Der Rest ist Schweigen*, aufgrund seiner schlichten dunklen Kleidung (schwarze Hose, schwarzes Hemd) wie ein Existentialist.

Auch sein Freundeskreis zeichnet sich durch dergestalt alternative Kleidung aus, wodurch er sich als nicht zum Establishment zugehörig ausweist: Horatio entspricht beispielsweise mit seiner Wildlederjacke und seinem Kinnbart dem Bild eines gesellschaftskritischen Studenten der Zeit, der mit seinem Erscheinungsbild seine un-

---

instant old,/But bear me stiffly up. Remember thee? Ay, thou poor ghost, whiles memory holds a seat/In this distracted globe. Remember thee?" (I. v. 93-97) oder "What should such fellows as I do crawling between/earth and heaven?" (III. i. 128 f).

114 Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 72.

konventionelle Haltung auch optisch zum Ausdruck bringt.[115] Des Weiteren erinnern die Schauspieler mit ihrer schlichten Kleidung – und nicht zuletzt dadurch, dass sie eine Art Vagabundendasein führen – an die so genannten Gammler, die in den 1960er Jahren ebenfalls ein Vorbild für zahlreiche Jugendliche waren, welche durch ein ungepflegtes Äußeres versuchten ihren Protest an der Gesellschaft kundzutun.

Im Gegensatz dazu tragen Figuren, die mit dem System konform gehen, so z.B. Polonius, Reynaldo, Rosencrantz und Guildenstern, ebenso wie die Diplomaten Cornelius und Voltemand, formelle Anzüge. Auch Hamlet trägt in einer Szene eine Anzugjacke – jedoch nur, während er seinen Wahnsinn simuliert. Dieser drückt sich in der Kleidung dadurch aus, dass er das Jackett verkehrt herum trägt, wodurch der Eindruck entsteht, es handle sich hierbei um eine Zwangsjacke. Die Anzugjacke symbolisiert somit die durch gesellschaftliche Anforderungen unterdrückte Handlungsfreiheit des Mannes, die Hamlet durch seine unkonventionelle Tragweise quasi dekonstruiert.

Trotz Gielguds eigener kritischer Haltung bezüglich seiner Inszenierung erwies sich *Hamlet* an den Kinokassen als voller Erfolg.[116] Die Filmkritik richtete ihr Hauptaugenmerk auf Burtons Darbietung, die grundsätzlich wegen ihrer betont maskulinen Note gelobt wurde.[117] Diese Reaktion deutet darauf hin, dass das Establishment – zu dem Film- oder Theaterkritiker aufgrund ihres öffentlichen Einflusses zweifellos gehören – zu jener Zeit nach wie vor ein aggressives Männerprofil als ideal betrachteten. Angesichts der überwältigenden Bühnenpräsenz Burtons traten die anderen Darsteller fast vollständig in den Hintergrund, wodurch trotz einiger interessanter Neuerungen im Bereich der Frauengestalten die althergebrachte Praktik zum Vorschein kommt, Hamlet über jede andere Figur bzw. alleinig in den Vordergrund zu stellen. Hierdurch wird klar, dass diese amerikanische Adaptation dadurch einen essentiell traditionellen Ansatz verfolgt, dass sie ihren Schwerpunkt auf das Individuum bzw. die Belange und Befindlichkeiten einzelner Figuren legt. Etwa zeitgleich zur Bühneninszenierung mit Burton entstand in der Sowjetunion eine weitere Verfilmung des *Hamlet*, die in Form und Inhalt jedoch eine vollkommen andere Richtung einschlägt als ihr amerikanisches Pendant.

---

[115] Zur Jugendmode der 1960er siehe Thiel, 427: »Die wichtigsten Neuheiten dieser Jahrzehnte wurden wiederum von den Jugendlichen kreiert, die die *Schaffell-* und *Lederjacken* der Eskimos sowie die Ponchos der Mexikaner annektierten und eine ganze Flut von neuen Übergewändern für die Mode entdeckten.«

[116] Gielgud äußert sich zu seiner Inszenierung wie folgt: “Although I had twice before directed productions of *Hamlet* in England as well as acting in them, I was sadly disappointed when I undertook to direct the play in America in 1964 for Richard Burton.” Gielgud, 40 f. Zum finanziellen Erfolg des Films siehe Brode, 126: “The film did rate as a commercial success. With the $ 1.1 million cost returning grosses of $ 6.5 million, Hollywood briefly hoped the technique might provide a new source of revenue while at the same time raising the nation’s level of theater sophistication.”

[117] Für Auszüge aus Theaterrezensionen der Broadway-Performance Burtons siehe bei Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 71 f.

5.5. *Hamlet* (Grigori Kosinzew; Sowjetunion, 1964)

5.5.1. Kulturelle Blüte unter Chruschtschow

Auf den ersten Blick erscheint Grigori Kosinzews *Hamlet* aufgrund seines historischen *setting* als eine um Werktreue bemühte Verfilmung des Shakespeare-Stücks, die im Gegensatz zu den anderen Adaptationen der 1950er und 1960er zeitgenössische Einflüsse ausblendet.[118] Kosinzew entscheidet sich zwar tatsächlich gegen eine Verlegung des *Hamlet*-Stoffes in die Gegenwart, doch zeigen sich im Laufe der Filmhandlung, die wie die Dramenvorlage im Dänemark der Renaissance spielt, dennoch zahlreiche Bezüge zum eigenen kulturellen und zeitgeschichtlichen Umfeld.[119] Der Ausgangspunkt der Dramen- bzw. Filmhandlung – ein Herrscher, der unrechtmäßig die Macht erlangt, am Ende jedoch zur Strecke gebracht wird – lässt sich unter Berücksichtigung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen in der Sowjetunion einerseits als Darstellung eines dekadent-bourgeoisen Lebenswandels oder auch des Zarentums deuten. In diesem Fall stünde Hamlet für den Sozialismus bzw. eine sozialistische Führerpersönlichkeit, die dieser Dekadenz missbilligend gegenübersteht und ihr unter Aufbringung des eigenen Lebens letzlich ein Ende bereitet. Für eine solche Lesart spricht der Luxus, der an Claudius' Königshof herrscht: Im Gegensatz zum kahlen Interieur des Schlosses in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung ist Elsinore hier ein prächtiger Palast, in dem zahlreiche Bedienstete arbeiten, und der mit reich verzierten Möbeln, Wandbehängen und anderen Ornamenten versehen ist.

Der Königshof kann andererseits aber auch das Regime Stalins repräsentieren, das 1953 mit dem Tod des Diktators endete.[120] Auch für diese Lesart spricht erneut die Darstellung des Königshofes: Zum einen verkehren dort viele Soldaten, die den Eindruck martialischer Staatsgewalt und Unterdrückung vermitteln. Zum anderen ist das Schloss mit Statuen und Büsten des Königs dekoriert und spiegelt so den Personenkult wider, der zu Lebzeiten Stalins betrieben wurde.[121] Zudem wird Elsinore

[118] In der Sekundärliteratur existieren für den Namen des Regisseurs zwei unterschiedliche Schreibweisen. Vor allem die Formen Kosinzew und Kozintsev sind gebräuchlich. Hier wird erstere Schreibweise übernommen, da diese in der deutschen Sekundärliteratur vorzufinden ist.

[119] Kosinzew legt großen Wert darauf, *Hamlet* trotz des historischen *setting* zeitgemäß aufzubereiten. Hierzu bemerkt er selbst: "They often stage *Hamlet* in modern dress, but tell a tale of ancient life. The tragedy must be played in sixteenth-century costume but must be dealt with as a modern story." Grigori Kosinzew, *Shakespeare: Time and Conscience* (London: Dobson, 1966) 237.

[120] Auf diese Parallele verweist auch Kliman, 88: "Kozintsev highlights the political *Hamlet*, a treatment that invites the viewer to make comparisons with modern political regimes, particularly with Stalin's dicatorship."

[121] Eine Aufzählung von Darstellungsmitteln, die eine Parallele zwischen Claudius und Stalin nahe legen, finden sich *ibid.,* 112. Das Konzept des uneingeschränkt herrschenden und verehrten Staatsführers in der Sowjetunion entspricht gewissermaßen der elisabethanischen Vorstellung von der Göttlichkeit des Monarchen, das hier eine kultur- und zeitgemäße Parallele findet. Siehe dazu Suerbaum, 498.

als ein von Spionen und Kollaborateuren zersetzter Hofstaat präsentiert, in dem eine Atmosphäre aus Misstrauen und gegenseitiger Bespitzelung herrscht.[122] Aber auch Claudius' äußeres Erscheinungsbild evoziert eine Assoziation mit Stalin, da er wie dieser dunkle Haare und einen prägnanten Schnurrbart trägt.[123] Eine solche kritische Haltung gegenüber dem ehemaligen Regime scheint zunächst subversiv, doch war sie zur Entstehungszeit des Films tatsächlich erwünscht, da Stalins Nachfolger Nikita Chruschtschow eine radikale Abrechnung mit seinem Vorgänger anordnete, um sich der politischen Seilschaften der vorausgegangenen Jahrzehnte zu entledigen und die sowjetische Gesellschaft mit neuen Impulsen zu versorgen, die das Land im weltweiten Vergleich politisch wie wirtschaftlich weiterhin konkurrenzfähig halten sollten.[124]

Eine kritische Haltung gegenüber der Politik Stalins zeigt sich auch in der Entscheidung des Regisseurs, die Dramenübersetzung des 1960 verstorbenen Nobelpreisträgers Boris Pasternak als Grundlage für die Figurenrepliken im Film zu verwenden: Da Pasternaks eigene Werke unter Stalin nicht veröffentlicht wurden, weil sie als ideologisch nonkonformistisch galten, steht Kosinzews Entscheidung für gerade diese Übersetzung beinahe symbolisch für eine gewisse Liberalisierung der Sowjetunion unter Chruschtschow.[125] Diese führte zu einer Phase des kulturellen Aufschwungs, in der neben *Hamlet* noch drei weitere Verfilmungen von Shakespeare-Dramen entstanden: *Othello* (*Otello*; Sergej Jutkewitsch, 1955), *Twelfth Night* (*Dwenatzataja Notch*; Jakow Frid, 1956) und *King Lear* (*Korol Lear*; Grigori Kosinzew, 1971), wobei Letzeres während der Amtszeit Leonid Breschnews entstand.[126]

---

[122] Hierzu bemerkt Rothwell Folgendes: "And this Hamlet is surrounded by prying and snooping courtiers, while poor Ophelia can never escape from the surveillance of her clutch of shriveled duennas." Rothwell, 184. Siehe dazu auch Mark Sokolyansky, "Grigori Kozintsev's *Hamlet* and *King Lear*", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hrsg. Russel Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 203.

[123] Auf eine weitere optische Gemeinsamkeit macht Kliman aufmerksam: "Claudius (Mikhail Nazvanov) is burly, younger than Gertrude, wearing the little smile that Jan Kott says was Stalin's hallmark [...]." Kliman, 107.

[124] Zur wachsenden Sozialkritik in Sowjetfilmen nach Stalins Tod siehe Dmitry Shlapentokh und Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality. Communication and Social Order* (New York: Aldine, 1993) 134 f: "Since 1956, the majority of film directors, even those who were very close to the Central Committee, have inserted some social conflicts or depicted social flaws in their movies. This was actually in line with the current official ideology, which tried to divorce itself from the rigid and discredited Stalinist propaganda."

[125] Von 1933 bis 1945 war es Pasternak von Seiten der Staatsmacht verboten Schriften zu veröffentlichen, da sie als unkommunistisch galten. Vor allem in jener Zeit widmete er sich der Übersetzung von Klassikern wie Goethe, Shakespeare, Verlaine und Rilke. Zu Pasternaks Übersetzung von Shakespeare-Dramen siehe Brode, 128: "Though best know for his epic novel *Dr. Zhivago*, Nobel Prize winner Boris Pasternak spent far more of his life translating Shakespeare into Russian than creating original prose and poetry." Für eine Erklärung für Kosinzew Wahl von Pasternaks Übersetzung siehe Grigori Kosinzew, »Verfilmter Shakespeare«, *Shakespeare Jahrbuch West* 108 (1972): 188 f. Zur Liberalisierung der Sowjetunion unter Chruschtschow siehe auch Attwood, 71 f.

[126] Zur Auswirkung von Stalins Tod auf die Produktion von Shakespeare-Verfilmungen in der Sowjetunion siehe Rothwell, 178: "Shakespeare had always appealed to Russians on stage because of some innate need in the Russian soul for romanticism and depth of feeling. In the golden era for post-World-War Soviet film known as the 'Thaw' after the death of Stalin, four major Shakespeare movies spoke to this need: [...]." Zur kulturellen Blütezeit nach Stalins Tod siehe auch Sokolyansky in Jackson, 200.

Die beiden eben dargestellten Lesarten betrachten Kosinzews *Hamlet* von einem ideologiekonformen Standpunkt aus. Da der Schritt von einer Kritik an Stalin hin zu einer Kritik an Chruschtschow nicht allzu groß ist, lässt sich das im Film dargestellte Dänemark auch als Folie für die UdSSR der 1960er interpretieren, in der noch immer zahlreiche Missstände, wie z.B. fehlende Presse- und Redefreiheit, herrschten. Je nach Blickwinkel des Betrachters lässt sich dieser *Hamlet* also auf verschiedene Weise deuten. Allen möglichen Ansätzen gemein ist die starke Konzentration des Films auf die Darstellung politischer und sozialer Umstände im Staat, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung zieht.

Diese Fokussierung äußert sich vor allem darin, dass hier in weit stärkerem Maße als in jeder anderen der zuvor besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen der Blick auf das einfache Volk gerichtet ist, das vom Herrscher unterjocht ein trostloses Dasein führt. Dies lässt sich z.B. gleich zu Beginn des Films erkennen, als einige Männer die Winde der Zugbrücke zum dänischen Königsschloss betätigen und durch die Draufsicht der Kamera wie die Bestandteile einer Maschine wirken.[127] Dadurch, dass man von oben sieht wie die Zugbrücke sich langsam hebt und die Einwohner des Schlosses einschließt, wird schon früh im Film Hamlets Bemerkung Dänemark sei ein Gefängnis (“Denmark’s a prison” II. ii. 243) in visuelle Eindrücke umgesetzt und dadurch als Realität ausgewiesen – und nicht etwa als Ausdruck von Hamlets Stimmungslage und Fantasie, wie Rosencrantz in der Dramenvorlage mit seiner Entgegnung “Why, then your ambition makes it one: ’tis too nar-/row for your mind” (II. ii. 252 f) zu verstehen gibt.[128]

Diese inhaltliche Schwerpunktsetzung kontrastiert deutlich mit Oliviers Ansatz, das Hauptaugenmerk auf die familiären oder entwicklungspsychologischen Konflikte der Titelfigur zu legen.[129] Der Film fokussiert also nicht auf das Leben des Einzelnen, sondern betrachtet vielmehr einen größeren sozialen und politischen Zusammenhang. Dies äußert sich vor allem in der Darstellung des Königspalastes, der als Machtzentrum und dicht bevölkerter Ort erscheint, an dem sich zahllose Diplomaten und Höflinge aufhalten.[130] Als Kontrast und Alternative zur höfischen Lebenswelt Elsinores wird auch die umliegende Landschaft und das Meer dargestellt. Dabei ver-

[127] Für eine Darstellung der Menschen in dieser Szene siehe Jorgens, *Shakespeare on Film*, 218. Als weiteres Beispiel für die Einbeziehung der Bevölkerung in die Filmhandlung kann jene Szene gelten, in der Hamlet nach seiner Befreiung aus den Händen der Piraten auf Horatio trifft und die beiden Männer ein Dorf passieren, das von einfachen Leuten bewohnt wird. Auch später am Friedhof gibt es abgesehen vom Totengräber als Repräsentanten der arbeitenden Bevölkerung einige weitere Knechte bzw. Bauern, die von einem Reiter vertrieben werden als die Hofgesellschaft naht. Am Ende des Films steht erneut das einfache Volk im Blickpunkt der Kamera, als es dem aufgebahrten Hamlet nachblickt, der aus dem Schloss getragen wird. Zur Bedeutung des einfachen Volks in Kosinzews *Hamlet*-Verfilmung siehe Rothwell, 184 und Sokolyansky in Jackson, 208.

[128] Zum Gefängnismotiv siehe Kliman, 89.

[129] Eine Gegenüberstellung der *Hamlet*-Verfilmungen von Olivier und Kosinzew liefert Guntner. In diesem Zusammenhang bemerkt er unter anderem: “Olivier’s film mirrors Hamlet’s psychological and emotional isolation, but Kozintsev shows us his political alienation.” Guntner in Jackson, 121.

[130] Siehe dazu Sokolyansky in Jackson, 203 und Kliman, 103 f.

wendet der Regisseur viele Außenaufnahmen und Kameraeinstellungen, die einen großen Bildausschnitt darstellen und in deutlichem Kontrast zu Oliviers (und auch Ulmers) klaustrophobischem *setting* stehen.[131]

Visuell betont werden die soziale und historische Dimension der Handlung durch das Breitwandformat 70 mm, das sonst hauptsächlich zur Abfilmung historischer Leinwandepen eingesetzt wird.[132] Statt jedoch wie die meisten Regisseure solcher Monumentalfilme in Farbe zu drehen, setzt er wie Olivier auf nüchternes Schwarzweiß, »da Kosinzew, wie er sagt, die Zuschauer nicht unnötig auf die Umgebung aufmerksam machen wolle.«[133] Dieser *Hamlet* unterscheidet sich in filmischer Hinsicht auch dadurch von den zuvor besprochenen Verfilmungen des Shakespeare-Stücks, dass er eine sehr komplexe Filmsprache verwendet. Diese zeigt sich vor allem in Bezug auf Kameraführung und Montage und gilt als typisch für sowjetische Produktionen, da man in der UdSSR das Medium Film schon früh als Mittel zur ideologischen Beeinflussung der Bevölkerung einsetzte und sich dementsprechend der psychologischen Wirkung von Bildfolgen stärker bewusst war als im Westen, wo die Kinematografie lange Zeit als minderwertige künstlerische Ausdrucksform gegolten hatte.[134]

Die intellektuelle Aufbruchstimmung in den 1960er Jahren spielt auch für die Untersuchung der Frauenfiguren eine zentrale Rolle, da erst diese Entwicklung den Raum für bestimmte Darstellungsweisen überhaupt schuf. Auch bei der filmischen Gestaltung Gertrudes und Ophelias wird die politische Dimension stärker hervorgehoben als in anderen Adaptationen, wie z.B. Kurosawas Verfilmung *The Bad Sleep Well*, in der die Frauengestalt als Privatperson ohne wesentlichen Bezug zu einem größeren sozialen Gefüge dargestellt wird. In Kosinzews *Hamlet* erscheint jede einzelne Figur jedoch in erster Linie als *zoon politikon*, d.h. also als soziales und in feste Gesellschaftsstrukturen eingebundenes Wesen.

---

[131] Zu den im Film verwendeten Einstellungen siehe Chillington Rutter in Jackson, 253: "[...] Kozintsev rarely moves into close-up – tragedy for him is a social event and his camera is placed where mid-shots frame social content [...]." Brode bemerkt dazu Folgendes: "The result was the most 'external' *Hamlet* ever, which struck critics as a fascinating new approach to, or total misreading of, Shakespeare's most 'internal' play." Brode, 128.

[132] Zum verwendeten Filmformat siehe Gerhard Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet'* (Tübingen: Narr, 1981) 10: »Der Film wurde bewußt in Schwarz-Weiß-Breitleinwand gedreht (70 mm Sovscope).« Siehe dazu auch Jorgens, *Shakespeare on Film*, 219.

[133] Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 10. Zur Verwendung von Schwarzweiß in Kosinzews *Hamlet* siehe auch Sokolyansky in Jackson, 201: "[...] for *Hamlet* he needed the cool greys of the north. The black and white of *Hamlet* was also to some extent determined by a desire to avoid bright colouration as a way of glossing over the truth – the tendency encouraged by official Soviet ideology and despised by Kozintsev."

[134] Zur Instrumentalisierung des Films als Mittel zur ideologischen Beeinflussung der Bevölkerung in der Sowjetunion siehe Attwood, 54 und Toeplitz, Bd. 1, 181 ff. Nicht zuletzt deshalb befasste man sich in der UdSSR schon in den 1920ern mit der Ausarbeitung von Filmtheorien. Siehe dazu *ibid.,* 310 ff und J. Monaco, 428 ff.

5.5.2. Die Königin als Symbolfigur westlicher Dekadenz

In Anbetracht der Fokussierung des Films auf den politischen Aspekt der Handlung scheint es naheliegend, die Königin als Symbolfigur für die Monarchie oder Bourgeoisie zu betrachten. Dieser Eindruck wird nicht zuletzt durch ihr äußeres Erscheinungsbild nahe gelegt: Gertrude ist eine attraktive Frau mittleren Alters mit langen blonden Haaren, die sie fast den gesamten Handlungsverlauf über als aufwändige Hochsteckfrisur trägt. Sie hat eine schlanke Gestalt, die durch ein Korsett sowie ihre prächtigen Kleider betont wird. Als sie sich bei ihrem ersten Auftritt mit Hamlet unterhält und ihn im Hinblick auf seinen verstorbenen Vater darauf hinweist, dass alles Leben vergänglich sei – ihre Bemerkung entspricht dabei ihrer im Dramentext vorkommenden Replik "all that lives must die,/Passing through nature to eternity" (I. ii. 72 f) – betrachtet sie sich sorgfältig in einem Handspiegel. Insbesondere die Beiläufigkeit, mit der sie den Spiegel an eine Zofe weiterreicht, unterstreicht den Eindruck, es handle sich bei ihr um eine eitle und luxusorientierte Frau, die es gewohnt ist, von anderen bedient zu werden.[135] Dieser Umstand wird im Laufe des Films immer wieder hervorgehoben, so z.B. als mehrere Dienerinnen ihre langen Kleider durch das Schloss tragen, oder sie auf dem Weg zur Theateraufführung von vier Hofdamen begleitet wird. Auf diese Weise erscheint Gertrude gewissermaßen als Repräsentantin des klassischen Kapitalismus bzw. einer Klasse, die das einfache Volk ausbeutet, um sich ihre Annehmlichkeiten leisten zu können.

Auch zeigt ihr Verhalten, dass Gertrude sehr auf Äußerlichkeiten bedacht ist. Im Rahmen des sowjetischen Weiblichkeitsideals spielt jedoch das selbstlose und tugendhafte Verhalten einer Frau eine wesentlich größere Rolle als ihre physische Attraktivität.[136] Kosinzews *Hamlet* zeigt also von Anfang an eine Gertrude, die dieses Ideal nicht erfüllt. Die Dekadenz der herrschenden Klasse im Allgemeinen und Gertrudes im Speziellen äußert sich den gesamten Film hindurch in einzelnen Gesten und Handlungen, wie z.B. ihre häufigen Kleiderwechsel oder das Kämmen ihrer Haare, doch bringt vor allem eine Szene die am Königshof vorherrschende Dekadenz besonders anschaulich zum Ausdruck: Im Rahmen der Feierlichkeiten, die der König anlässlich der Eheschließung (und Hamlets Verbleib in Elsinore) veranstaltet, führen

---

[135] Zu dieser Charakterisierung siehe Patrick Burke, "'Hidden Games, Cunning Traps, Ambushes': The Russian *Hamlet*", *Hamlet on Screen*, Hrsg. Holger Klein und Dimiter Daphinoff (New York: Mellen, 1997) 167: "[...] the Russian Queen is vainer – spending a lot of time in front of the mirror and a lot of money on clothes – more aloof and, until the scene in her closet, notably less sensitive to her son's plight."

[136] Siehe dazu Maya Turovskaya, "Women and the 'Woman Question' in the USSR", *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, Hrsg. Lynne Attwood (London: Pandora, 1993) 135: "A woman's erotic appeal was never her most important quality in Russian culture. She performed the function, primarily, of a moral standard. The 'Russian at the rendezvous' – that is, the man – was generally portrayed as her inferior in this sense. If one does not bear in mind this female halo, this idealization of the woman, it is impossible to understand the image of the Russian woman which is part of our national heritage."

als Minotaure und Faune kostümierte Tänzer einen Reigen auf und symbolisieren so die Genuss-Sucht und Triebhaftigkeit des Königspaares.

Die Szene endet damit, dass Claudius und Gertrude sich von der ausgelassenen Hofgesellschaft entfernen und ein Zimmer aufsuchen.[137] Die Kamera fängt dabei den begehrlichen Blick des Königs ein, als dieser die Türe hinter sich schließt, wodurch dem Zuschauer zu verstehen gegeben wird, dass nun voraussichtlich der Ehevollzug stattfindet. Gertrudes Dekadenz und Triebhaftigkeit äußert sich also nie direkt in maßlosem Handeln oder offen zur Schau gestellter Sexualität – wenn überhaupt sieht man sie lediglich alleine im Bett liegen, nie jedoch mit Claudius – sondern stets in stilisierter Weise. Kosinzew zeichnet sie als eine Frau, die sich eine Fassade der Ehrbarkeit errichtet hat.[138]

Indem sie alle Annehmlichkeiten des konsumorientierten Königshofes in Anspruch nimmt, macht Gertrude sich unweigerlich zu einer Mittäterin an den unmoralischen bzw. kriminellen Vorgängen um sie herum. Ihr Verhalten passt sie dabei den politischen Praktiken des Königshofes an, der vor allem von gegenseitiger Bespitzelung und Überwachung Gebrauch macht: So gestattet sie Polonius nach der Aufführung von *The Murder of Gonzago* sich hinter ihrer Garderobe zu verbergen und ihrem privaten Gespräch mit Hamlet zu lauschen. Ihr Verhalten ist aber nicht nur durch mangelnde Kritikfähigkeit gekennzeichnet, sondern trägt auch rollenspezifische Züge, da sie trotz ihres hohen sozialen Status als Frau innerhalb des Patriarchats unterprivilegiert ist und daher weder einen ausreichend tiefen Einblick in die Funktionsweisen des Gesellschaftssystems erhält, noch mit entsprechenden Machtbefugnissen ausgestattet ist, um wesentliche Veränderungen desselben herbeizuführen.

Ihre Bedeutungs- und Machtlosigkeit zeigen sich vor allem in der Duellszene, als sie zu spät zum Fechtkampf erscheint und nicht ahnt, dass ihr Gatte Hamlet bei dieser Gelegenheit zu ermorden beabsichtigt.[139] Im Gegensatz zu Oliviers Verfilmung, in der sich Gertrude ab der *closet scene* deutlich von ihrem Mann distanziert und den geplanten Giftmord an ihrem Sohn zumindest ahnt, behält sie hier bis zum Schluss ein vergleichsweise inniges Verhältnis zu Claudius bei.[140] In dieser *Hamlet*-Verfilmung stirbt Gertrude also wie sie gelebt hat: als eine Frau, die, ohne einen erkennbaren geistigen Entwicklungsprozess durchlebt oder emotionale Reife erlangt

---

[137] Für eine nähere Beschreibung dieser Filmszene siehe Kliman, 98 f.

[138] Zu diesem Aspekt bemerkt Kosinzew Folgendes: "Externally, she is reserved and modest. But when she raises her eyes, or touches Claudius's hand with her fingers, she gives herself away. It is then that the hateful fire that burns her very being can be seen. She is a most modestly dressed woman next to the overdressed Claudius and his court." Kosinzew, *Time and Conscience,* 241.

[139] Auf diesen Gesichtspunkt verweist Rothwell, 186: "And there is the innovation of having Gertrude (Elza Radzin-Szolkonis) arrive late for the duel so that she can in no way be privy to her husband's nefarious plot with Laertes to poison Hamlet."

[140] Lediglich Gertrudes Körperhaltung und Gestik während ihres Gesprächs mit Claudius im Filmpendant zu Akt IV, Szene v signalisiert eine gewisse Entfremdung. Siehe dazu Kliman, 108.

zu haben, ein unspektakuläres Ende findet. Im Hinblick auf die politische Tragweite der Ereignisse scheint ihr persönliches Schicksal vergleichsweise unbedeutend zu sein.

Die Betonung der politischen Komponente im Film bewirkt, dass im Rahmen der Figurencharakterisierung Gertrudes ihre Beziehung zu Hamlet eine weitaus weniger wichtige Rolle spielt als beispielsweise im Dramentext oder auch in Oliviers Verfilmung. Das Mutter-Sohn-Verhältnis erscheint viel distanzierter als in anderen Verfilmungen und weist keinerlei Anzeichen für eine inzestuöse Komponente auf.[141] Dementsprechend geht der Dänenprinz in der *closet scene* nicht so hart mit ihr ins Gericht wie im Dramentext bzw. reagiert nicht so aggressiv auf sie wie Oliviers Hamlet.[142] Eine weitere entscheidende Abweichung von sowohl der Vorlage als auch der britischen Adaptation von 1948 besteht darin, dass der Geist in dieser Szene weder zu sehen noch zu hören ist, um Hamlet an seinen Racheauftrag zu erinnern.[143]

Hierdurch wird einerseits angedeutet, dass der Dänenprinz sich seiner Aufgabe nach wie vor sehr wohl bewusst ist. Da ihm der Geist kein zweites Mal erscheint, fehlt andererseits aber auch die Replik "But look, amazement on thy mother sits./O step between her and her fighting soul" (III. iii. 112-113). Durch das Fehlen dieser Passage wirkt Gertrude nicht so aufgewühlt wie in der Vorlage, wird der Zuschauer nicht nochmals ausdrücklich auf den inneren Zwiespalt hingewiesen, in dem sie sich aufgrund der Konfrontation mit Hamlet befindet. Auf diese Weise erscheint sie umso mehr als willensschwache, genusssüchtige und triebgesteuerte Frau, die trotz Hamlets Aufforderung zu sexueller Abstinenz wenig später zusammen mit Claudius im königlichen Schlafgemach zu sehen ist. Wie auch in anderen Inszenierungen wird also auch hier implizit der Vorwurf erhoben, Gertrude gebe sich nicht zuletzt deshalb Claudius hin, da sie nur durch die Verbindung mit ihm ihren Status und ihre luxuriöse Lebensführung sichern zu können glaubt.

Obwohl Hamlet in der *closet scene* nicht ganz so schonungslos gegen seine Mutter vorgeht wie in der Dramenvorlage angedeutet, muss sich Gertrude auch in dieser Ver-

---

[141] Auf diesen Aspekt verweisen Brode, 129 und Burke in Klein/Daphinoff, 167. Ein Großteil der entsprechenden Figurenrepliken Hamlets, die in der Dramenvorlage vorkommen und auf Gertrudes Sexualität anspielen (so z.B. III. iv. 40-51 und 162-174), fehlen in dieser Verfilmung. *Cf.* Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 84 und 88.

[142] In dieser Szene bedroht er sie beispielsweise auch nicht mit einer Stichwaffe, was seine fehlende Aggressivität ihr gegenüber deutlich zum Ausdruck bringt. Dass Hamlet das Leben seiner Mutter in dieser Szene nicht ernsthaft bedroht, zeigt sich auch in der Wortwahl: So wird Gertrudes Replik "What wilt thou do? Thou wilt not murder me?" (III. iv. 20), das in der Dramenvorlage ihre Todesangst signalisiert, laut Müller-Schwefes Filmtranskript wesentlich abgemildet, indem sie nun die Worte »Was hast Du vor? Komm' nicht näher!« äußert. Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 82. Zum vergleichsweise geringen Aggressionspotenzial des Dänenprinzen in der *closet scene* von Kosinzews *Hamlet*-Verfilmung bemerkt Burke: "The reduction, in terms of feeling, of the moral relationship between Hamlet and his mother [...] may help to explain why, given the lack of emphasis on a mother's incest and adultery, the 'closet scene' is, in the film, unusually 'tame'." Burke in in Klein/Daphinoff, 168. In dieser Hinsicht besteht ein scharfer Kontrast zur Auffassung Manvells, der Hamlets Verhalten in der *closet scene* für grob hält. *Cf.* Manvell, 82.

[143] Zu der Besonderheit, dass in der *closet scene* der Geist nicht auftritt, siehe *ibid.,* 168. Gegenteiliger Auffassung ist jedoch Rothwell, der auf eine Geistererscheinung verweist. *Cf.* Rothwell, 186. Auch Manvell vertritt die Auffassung, dass der Geist, wenngleich unsichtbar, in der *closet scene* dennoch präsent ist. *Cf.* Manvell, 82.

filmung der Kritik ihres Sohnes stellen. Die Konfrontation mit ihren Verfehlungen erfolgt dabei visuell wirksam und in starkem Kontrast zu allen anderen Szenen, dadurch dass Gertrude zum ersten und einzigen Mal im Film alleine und ungeschminkt zu sehen ist. Hinter dem Wandbehang, der Polonius als Versteck dient, befinden sich ihre Kostüme, die an Kleidergestellen aufgehängt wie leere Hüllen wirken, in die sich die alternde Gertrude kleidet, um nach außen hin repräsentativ zu erscheinen.[144] Es ist gerade diese Verstellung, die Hamlets Frauenbild prägt und sich nicht zuletzt auf seinen Umgang mit Ophelia auswirkt.

5.5.3. Ophelia als Opfer des politischen Systems

Das Bild, das der Film von Ophelia zeichnet, ist maßgeblich von der Übersetzung Boris Pasternaks beeinflusst.[145] Diese zeichnet sich dadurch aus, dass der russische Schriftsteller die Tochter Polonius' in einem verklärten Licht darstellt.[146] Hinzu kommt, dass Kosinzew in einigen Kernszenen auf Repliken Hamlets verzichtet, die sexuelle Anspielungen auf ihre Gestalt beinhalten.[147] Auf diese Weise erhält sie den Nimbus einer Heiligen, die mit ihrer Unschuld das genaue Gegenteil zu Gertrude bildet und somit das russische bzw. sowjetische Weiblichkeitsideal erfüllt, welches sich nicht zuletzt durch persönlichen Verzicht auszeichnet. Hierdurch verleiht Pasternak der Gestalt Ophelias nachgerade heroische Züge.[148] Im Falle Ophelias kulminiert ihre Leidensfähigkeit im Tod durch Ertrinken, der sie in diesem Zusammenhang als eine Art Märtyrerin erscheinen lässt. Die Darstellung dieser Frauenfigur ist also stark durch die kulturellen Besonderheiten Russlands bzw. der Sowjetunion beeinflusst.

Gemäß der Akzentuierung der politischen und sozialen Lebensbedingungen am Königshof stellt der Film die Entwicklung und Erziehung ihrer Person dar, um zu zei-

---

144 Zu diesen Kleiderständern bemerkt Kliman Folgendes: "In her closet, the falling arras reveals the manikins that hold her sumptuous garments. Like them, she is an empty shell covered with worldly vanity." Kliman, 108.

145 Eine Darstellung der Besonderheiten von Pasternaks Übersetzung liefert Anna Kay France, *Boris Pasternak's Translation of Shakespeare* (Berkeley: U of California P, 1978) 9: "Some have complained that the translations sounds too little like Shakespeare, and too much like Pasternak, and that the certain stylistic characteristics have carried over from his own work into his translations – expressions peculiar to twentieth-century poetry, or the persistent use of contemporary, colloquial Russian, which markedly alters the rhetorical flights of the newly enraptured Romeo, for example, and affects the tone of speech of many of the other characters." In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass im Rahmen dieser Filmanalyse keine russische Originalübersetzung verwendet wurde, sondern lediglich Müller-Schwefes Transkript, das eine deutsche Übersetzung der Filmdialoge beinhaltet.

146 Zur Idealisierung Ophelias durch Pasternak siehe *ibid.,* 109: "Pasternak and Kozintsev, in the Russian tradition, make Ophelia totally pure and naive [...]." Pasternak schwächt den sexuellen Gehalt mancher Figurenrepliken ab. So z.B. übersetzt er Hamlets Äußerung "That's a fair thought to lie between maids' legs" (III. ii. 117) mit den Worten »Ein schöner Gedanke, zu Füßen eines Mädchens zu liegen.« Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 63.

147 In der *play scene* fehlt beispielsweise ein entsprechender Wortwechsel zwischen Hamlet und Ophelia (III. ii. 240-246). *Cf. ibid.,* 68.

148 Zur Idealisierung Ophelias siehe Kosinzew, *Time and Conscience,* 259: "You want to convey the mad Ophelia in an almost religious key. Not in the modern concept of the word, of course, but the folk, the medieval – as in the wooden madonnas of the countryside." Zur Glorifizierung weiblicher Opferbereitschaft in der russischen Kultur siehe Turovskaya in Attwood, 135.

gen welche äußeren Faktoren zu ihrem entrückten Geisteszustand beitragen. Ophelia ist als Tochter des engsten Königsberaters ein Mitglied der herrschenden Klasse, an das aufgrund seines hohen Ansehens entsprechend hohe Erwartungen gestellt werden. Dass sie auf die von ihr einzunehmende gesellschaftliche Rolle hin regelrecht gedrillt wird, kommt bereits im Rahmen ihres ersten Auftritts anschaulich zum Ausdruck: Einen ersten Einblick in die Psyche und Lebenswelt Ophelias erhält der Zuschauer in der Filmszene, die Akt I, Szene iii entspricht und die in ihrem Zimmer spielt. Dieses spiegelt mit seinem verspielten Interieur ihr zartes Wesen und ihre Naivität wider und deutet an, dass es sich bei ihr um ein kindliches und sensibles Geschöpf handelt.[149] Doch selbst dieses Zimmer stellt für Ophelia kein Refugium dar, das ihr eine Alternative und Abstand zum Hofalltag bietet, da sie dort zur Musikbegleitung einer Zofe eine Reihe von Tanzschritten einübt.[150] Aufgrund des mechanischen Bewegungsablaufs wirkt sie dabei wie eine fremdbestimmte Marionette.[151]

Bei der Betrachtung von Ophelias äußerem Erscheinungsbild fällt zunächst auf, dass sie Gertrude sehr ähnelt – auch sie ist hochgewachsen, schlank und trägt die meiste Zeit über ihre langen blonden Haare als kunstvolle Hochsteckfrisur.[152] Diese optischen Gemeinsamkeiten suggerieren Parallelen im Wesen der beiden Frauen und so drängt sich rasch die Vermutung auf, dass es sich bei Gertrude um eine ältere Version Ophelias handelt. Dem Publikum wird durch Gertrudes Erscheinungsbild quasi vor Augen geführt, in welche Richtung sich Polonius' Tochter unter gewöhnlichen Bedingungen im Laufe der Zeit entwickeln würde. Noch ist sie aber eine junge und formbare Hofdame – ein Eindruck, der im Anschluss an die Tanzeinlage durch die Ratschläge von Laertes und Polonius untermauert wird, die in dieser Verfilmung vergleichsweise kurz ausfallen, da mit dem Unterricht dem Zuschauer bereits auf visuellem Wege eine erste Figurencharakterisierung Ophelias vermittelt wird. Nach dem Gespräch mit ihrem Vater wendet sich Ophelia wieder ihrer Tanzstunde zu, wobei die eintönige, automatisch wirkende Ausführung von Hand- und Fußbewegungen veranschaulicht, dass Ophelia den Drill vollständig verinnerlicht hat.

Konformität in ihrem Verhalten zeigt sich auch in der *nunnery scene*, als sie der Aufforderung ihres Vaters nachkommt und ihr Gespräch mit Hamlet belauschen lässt. In dieser Szene gleicht Ophelia einem sowjetischen Spitzel, da sie versucht, im Rahmen eines privaten Treffens Hamlet für die Staatsführung auszuspionieren.[153]

---

[149] Kosinzew beschreibt Ophelias Zimmer mit folgenden Worten: "The charm of pure fragility in everything that surrounds her. [...] There is, among the rocks of Elsinore, a strange aerie, the rooms of a little girl; it is painted with fabulous unicorns and birds, as though it were a copy of the spiritual world of Polonius's daughter." Kosinzew, *Time and Conscience,* 244.

[150] Für eine Beschreibung dieser Szene siehe Kliman, 102.

[151] Zum puppenhafte Auftreten Ophelias in dieser Szene siehe Rothwell, 186 und Jorgens, *Shakespeare on Film*, 221.

[152] Auch Chillington Rutter weist auf die visuelle Ähnlichkeit der beiden Frauenfiguren hin: "Elza Radzin's peroxided Gertrude is a superannuated Ophelia [...]." Chillington Rutter in Jackson, 252.

[153] Unter Berücksichtigung der politischen Bedingungen in der Sowjetunion betrachtet Chillington Rutter Kosinzews Ophelia im Rahmen einer Figurenanalyse und fasst sie in diesem Zusammenhang folgendermaßen auf: "[...] Anastasia

Die Betonung der politischen Dimension dieser Szene kommt unter anderem auch dadurch zum Ausdruck, dass Kosinzew in der *nunnery scene* einen Großteil der Textpassagen streichen ließ, in denen Hamlet allzu scharfe verbale Angriffe gegen Ophelia richtet.[154] Hamlets Umgang mit Ophelia erscheint dadurch nicht so hart wie in Oliviers Adaptation, obwohl sonst durchaus gewisse Ähnlichkeiten in der Darstellung dieser Szene bestehen.[155] Wie in Oliviers Verfilmung endet auch hier die *nunnery scene* damit, dass Ophelia weinend zurückbleibt ohne eine abschließende Replik zu äußern. Anders als in der Dramenvorlage spendet Polonius ihr aber keinen Trost, sondern zieht sich sogleich mit Claudius zurück, um das weitere Vorgehen in Bezug auf Hamlet zu besprechen.

Ophelia bleibt daher alleine mit ihren Gedanken und hat niemanden, dem sie sich anvertrauen kann. Ihr bleibt nichts anderes übrig, als sich dem gesellschaftlichen Zwang anzupassen, der auf ihr lastet und der vor allem durch ihren Vater, der in diesem Zusammenhang das Patriarchat verkörpert, erzeugt wird. In ihrer Rolle als unterdrücktes Opfer eines rigiden Systems gleicht Ophelia zugleich jenen weiblichen Filmgestalten, die in den sowjetischen Kriegsfilmen der 1940er Jahre in ihrer Person die gesamte Nation verkörperten.[156] Doch nicht nur das Volk *per se* spiegelt sich in der Figur Ophelias wider, sondern auch und vor allem der von der Staatsführung besonders streng beobachtete sowjetische Intellektuelle – eine Deutungsweise, die etwa Guntner zum Ausdruck bringt.[157] Für diese Auffassung spricht die *mad scene*, in der Ophelia von Laertes' schwer bewaffneten Soldaten umgeben ist, diese in ihrer Verwirrung jedoch nicht als Bedrohung wahrnimmt.[158]

Der gesellschaftliche und damit verbundene psychische Druck auf diese Mädchengestalt nimmt nach Polonius' Tod noch zu und zeigt sich vor allem in einer Szene, die Kosinzew dem Handlungsablauf des *Hamlet* hinzugefügt hat.[159] Die Kamera zeigt

---

Vertinskaia's Ophelia is a Soviet functionary whose body is a site of state repression: first, taught a dance that makes her a puppet; later, forced into tortured physical constructions, her hair stiffened over increasingly bizarre metal forms; her body weighed down by jewels, laced breathless into bodices, distorted by farthingales." *Ibid.,* 252.

154 So fehlen z.B. Hamlets Ankündigung "If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy/dowry: be thou as chaste as ice, as pure as snow,/thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, farewell" (III. i. 136-139) und sein Vorwurf "I have heard of your paintings well enough. God/hath given you one face and you make yourself another./You jig and amble, and you lisp, you nick-/name God's creatures, and make wantonness/your ignorance" (III. i. 144-148). In Kosinzews *nunnery scene* fehlen insgesamt drei der fünf Aufforderungen Hamlets, Ophelia möge in ein Kloster eintreten. *Cf.* Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 58 f.

155 So wendet Hamlet für einen Augenblick körperliche Gewalt an, als er die Miniatur zu Boden schleudert, die Ophelia von ihm als Zeichen seiner Zuneigung erhalten hat und die sie ihm zurückgeben will. Auch presst er die junge Frau gewaltsam gegen das Treppengeländer.

156 Zur Verkörperung der Nation durch eine Frauenfigur in Filmen, die in der UdSSR während des Zweiten Weltkriegs produziert wurden, siehe Attwood, 67 f.

157 Siehe dazu Guntner in Jackson, 120: "Ophelia, unable to dance because an iron farthingale is encasing her body, becomes an emblem for the fate of the sensitive and intelligent in this environment."

158 Zu dieser Szene siehe Manvell, 83: "Ophelia wanders through the massed ranks of guards with their tall spears and armour – a white, crazed, barefoot figure in a framework of metal."

159 Die Praktik, Szenen einzufügen, die in der Vorlage nicht vorkommen oder den Dramentext wegzulassen und nur Bilder zu zeigen – auf jeden Fall Bild und Ton innovativ miteinander zu kombinieren – gilt als typische Eigenart der

wie Ophelia vor der Beerdigung ihres Vaters von einigen alten Zofen in ein schweres, mit einem Metallkorsett versehenes Trauerkleid gezwängt wird.[160] Diese Bilder verstärken den Eindruck von Ophelia als Opfer einer repressiven Gesellschaftsordnung und lassen sich als wichtiger Hinweis auf eine der Ursachen für ihren Wahnsinn werten, da ihr hier erneut Zwang widerfährt, gegen den sie sich nicht zur Wehr setzen kann.[161] Sie hat von jeher gelernt nur nach einem bestimmten Muster zu handeln, und selbst im Wahnsinn läuft dieses wie automatisch ab, so z.B. als sie in einem unpassenden Augenblick anfängt, ihren einstudierten Tanz erneut abzuspulen. Erst nachdem sie den Verstand verloren hat, kann sie sich von gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungshaltungen befreien. Dies äußert sich im Film darin, dass sie ihre schweren Kleider ablegt, barfuß umherschreitet und ihre Gedanken frei in Worte fasst. Durch ihre Unberechenbarkeit und Unkonformität stellt sie eine Gefahr für die stets auf die Kontrolle ihrer Subjekte bedachte Obrigkeit dar.[162]

Im Hinblick auf ihren Tod spielt es für Kosinzew keine Rolle, ob Ophelia Selbstmord begeht oder nicht. Wichtig ist für ihn hingegen der Umstand, dass sie selbst nach ihrem Tode nicht die Würdigung erhält, die ihr zusteht.[163] Um ihre Rolle als Opfer des Gesellschaftssystems hervorzuheben, wird Ophelia in dieser *Hamlet*-Verfilmung gelegentlich mit religiösen Motiven wie z.B. einem Kreuzanhänger oder einem am Friedhof verwitterten Steinkreuz assoziiert, die beide den Eindruck von ihr als einer Heiligen und Jungfrau unterstützen.[164] Ihre Sterbeszene selbst nimmt in ästhetischer Hinsicht einige Anleihen aus der Olivier-Verfilmung, jedoch ist Gertrudes

---

sowjetischen Kinematografie. Ein anschauliches Beispiel für die Bild-Ton-Asynchronität ist die Filmszene, die dem zweiten Teil von Akt II, Szene i entspricht, als Ophelia Polonius von ihrer Begegnung mit Hamlet berichtet. Wie Olivier zeigt Kosinzew die Szene, verwendet dabei allerdings keine *voice over narration*, sondern überhaupt keinen Ton. Diese Technik entspricht vollkommen der Montagetechnik der Asynchronität, d.h. die Filmbilder und der Ton, der dazu abläuft, überlagern sich nicht bzw. erzeugen keine Redundanzen. Siehe dazu Kosinzew, *Time and Conscience,* 270. Für eine weitere Beschreibung der Filmszene siehe Kliman, 99 f.

160 Einen unmittelbaren Bezug zwischen dieser Behandlung und Ophelias Wahnsinn stellt Kliman her, die hierzu bemerkt: "The lead-in to her madness scene shows first her shadow at her window when Hamlet looks up on his way to England, then Ophelia being dressed by several old women for the funeral of her father. Where we had seen her in the first scene in a loose simple gown, now she is corseted in steel and covered in black." *Ibid.,* 102. Eine Beschreibung dieser Filmszene findet sich unter anderem auch in Rothwell, 186.

161 Diese Filmszene beschreibt Kosinzew folgendermaßen: "We want to show how they denaturalize the girl. (The term is stupid, of course, but nothing else comes to mind.) And here is how the figure is conceived: a sweet girl, half a child, whom they turn into a doll – a mechanical plaything with artificial movements, a memorized smile, and the like. They force her to renounce love and to look for a dirty trick in everything. This, essentially, is the cause of her madness ..." Kosinzew, *Time and Conscience,* 255 f. Siehe dazu auch *ibid.,* 241 und Rothwell, 186 f.

162 Kosinzew äußert sich hierzu wie folgt: "Ophelia's madness is a social event. People listen to her gibberish and look for a secret meaning in its nonsense. The government reels. This madwoman is a sign of disaster." Kosinzew, *Time and Conscience,* 218.

163 Zum Tod Ophelias bemerkt Kosinzew Folgendes: "The death of Ophelia, of which the Queen speaks in detail (the witness is important enough), is, for some reason, subsequently considered suicide. The motif is not necessary for the plot. What is the meaning of the gravediggers' conversation, and, especially, of the words of the priest ... It is one more detail in the picture of society. The poor girl is not only denied happiness and the right to love but is not permitted a normal grave in the cemetery. Only 'strewments' of 'pebbles' are allowed this most poetic being – a dog's funeral." *Ibid.,* 271.

164 Auf die religiöse Symbolik im Zusammenhang mit Ophelia verweist auch Rothwell, 186 f.

Beschreibung ihres Todes nicht zu hören, da dies dem in der sowjetischen Kinematografie so wichtigen asynchronen Bild-Ton-Verhältnis zuwiderliefe.[165] So wird Gertrudes Erzählung durch drei Kameraeinstellungen ersetzt, in der jeweils eine am Ufer befindliche Trauerweide, Ophelias im Wasser liegende Leiche sowie vorbeitreibende Blumenkränze zu sehen sind.[166]

Die Szene von Ophelias Tod schließt mit einer Totalen, welche eine vorbeifliegende Möwe zeigt und suggeriert, dass Ophelias Seele nun frei von allen Zwängen ist.[167] Die Kamera verfolgt den Vogelflug und schafft auf diese Weise einen Übergang zu Hamlet, der das Tier nach seiner Rückkehr von den Piraten an der Küste beobachtet, wodurch ein fließender Übergang zwischen beiden Handlungssträngen hergestellt wird: So wird die Vorstellung evoziert, dass Hamlet und Ophelia dasselbe Schicksal teilen, dass also nicht nur die junge Frau, sondern auch der Dänenprinz letztendlich an der Gesellschaft scheitern wird. Das Vogelmotiv erscheint ein zweites Mal kurz vor Hamlets Duell mit Laertes und kündigt damit den unmittelbar bevorstehenden Tod der Titelfigur an. Um die Filmanalyse im Hinblick auf die Darstellung der Geschlechter abzurunden, folgt der Untersuchung der Frauenfiguren nun abschließend eine Betrachtung der wichtigsten Männergestalten, wobei vor allem der Dänenprinz besondere Berücksichtigung finden soll.

5.5.4. Die Umdeutung Hamlets zum sowjetischen Intellektuellen

Auch in der Darstellung der Männerfiguren lässt sich, ähnlich wie bei den Frauengestalten, eine starke Politisierung feststellen. Diese Tendenz ist vor allem an der Titelfigur erkennbar: Die Darstellung Hamlets gestaltet sich als ein Balanceakt zwischen Konformität und Regimekritik, der abhängig vom Blickwinkel des Betrachters zu einer jeweils anderen Beurteilung seiner Gestalt führt. Aus ideologiekonformer Perpektive erscheint Hamlet deshalb als nachahmenswertes Ideal und Held, weil er sich gegen das dekadente Regime Claudius' zur Wehr setzt – unabhängig davon, ob

---

[165] Aufgrund der allgemeinen politisch-pädagogischen Zielsetzung befasste man sich in der UdSSR verstärkt mit der Fragestellung, wie die Aufeinanderfolge von Filmbildern die Haltung des Zuschauers dem Gesehenen gegenüber beeinflussen und die Wahrnehmung der Handlung formen könne. Um die Montage zielgerichteter zum Einsatz bringen zu können, bemühte man sich darum, eine Systematik der verschiedenen Schnitt-Techniken zu erstellen bzw. eine Reihe von Regeln diesbezüglich aufzustellen. Als wichtiges Prinzip galt dabei z.B. die Asynchronität von Bild und Ton. Für eine nähere Erläuterung desselben siehe oben sowie Toeplitz, Bd. 2, 229.

[166] Für eine Beschreibung der Szene siehe Kliman, 101 f. Hinsichtlich dieser Szene ist darauf hinzuweisen, dass sie in Müller-Schwefes Transkript fehlt. Folglich ist daraus zu schließen, dass in den 1960ern eine geschnittene Fassung in die deutschen Kinos kam. Für eine eingehendere Betrachtung der Todesszene siehe Chillington Rutter in Jackson, 254: "[...] Vertinskaia, drowned, lies under six inches of water that scrutinise her like a microscopic lense. When Kozintsev produced that final photograph of Ophelia as an object he is stating tragic consequence: this thing is what Hamlet has made of her."

[167] Zum Vogelmotiv siehe Jorgens, *Shakespeare on Film*, 231 und Rothwell, 186.

dieser nun für den Zaren, den Kapitalismus oder Stalin steht. Zugleich aber kann er ebenso als Kritiker des bestehenden Regimes und Intellektueller verstanden werden, der an dem rigiden politischen System der Sowjetunion zugrunde geht.[168]

Zu diesem Eindruck trägt in starkem Maße die Dramenübersetzung Pasternaks bei. Er gestaltet die Figur des Dänenprinzen insofern um als er ihn heroisiert darstellt.[169] So fehlen viele Nuancen, mit denen Shakespeare die Titelfigur versehen hat und die seine innere Zerrissenheit zum Ausdruck bringen, z.B. Hamlets bissiger Humor und seine Impulsivität.[170] Die Heroisierung spiegelt sich nicht nur in den Figurenrepliken, sondern auch im Verhalten der Figur wider: Im Gegensatz zu Richard Burton in der Gielgud-Inszenierung spielt Innokenti Smoktunowski den Dänenprinzen in dieser Filmfassung nicht als einen von Leidenschaften getriebenen Rasenden, sondern als besonnen handelnden Mann, der in dem dekadenten und ausgelassenen Königshof deplaziert und isoliert wirkt.[171]

Kosinzew hebt diesen Wesenszug Hamlets besonders hervor, wodurch er letztlich wiederum einem sowjetischen Intellektuellen ähnelt, der das politische Geschehen um sich herum aufmerksam beobachtet und es als seine Aufgabe betrachtet, die gesellschaftlichen Entwicklungen kritisch zu kommentieren. Dies äußert sich vor allem darin, dass Hamlet in diesem Film keinen Wahnsinn vorspiegelt. Smoktunowskis Hamlet zeigt beispielsweise in der *fishmonger speech* (Akt II, Szene i) oder nach der Ermordung des Polonius (Akt III, Szene iv) keine Verhaltensänderungen im Vergleich zu seinen Monologen oder Unterredungen mit Horatio, in denen er sich nicht verstellt.[172] Mit seiner ruhigen Art erscheint dieser Hamlet eindeutig als Kontrastfigur zum tobenden Dänenprinzen, den Burton verkörpert. Dennoch erscheint er zugleich auch als Mann der Tat, da er, wenngleich ruhig, so doch entschieden und

---

168 Zu dieser Deutung siehe Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 9: »Nach Oliviers isoliertem, abstrakt dargestelltem, von der Psychoanalyse beeinflußtem Hamlet zeigt Kosinzew einen unbändigen Geist (der mit den russischen revolutionären Intellektuellen verglichen worden ist), der gegen Unmenschlichkeit und sozialen Verfall ankämpft.« *Cf.* Manvell, 81: "He [Hamlet] is the mature intellectual, isolated in a barbaric, pleasure-loving court."

169 Pastnerak selbst beschreibt Hamlet folgendermaßen: "Hamlet is a prince of the blood who never, for a moment, ceases to be conscious of his rights as heir to the throne; he is the spoilt darling of an ancient court, and self-assured in the awareness of his natural gifts. The sum of qualities with which he is endowed by Shakespeare leaves no room for flabbiness: it precludes it. Rather, the opposite is true: the audience, impressed by his brilliant prospects, is left to judge of the greatness of his sacrifice in giving them up for a higher aim." Boris Pasternak, "Translating Shakespeare", *The Twentieth Century* 164.979 (1958): 215 f. Auf die Heroisierung Hamlets verweist Kliman, 92: "Both Kosintsev and Pasternak, the text translator, saw Hamlet as a hero, not as a vacillating weakling and not as an Aristotelian tragic figure with a fatal flaw [...]." Für eine Interpretation des Dänenprinzen als religiöse Märtyrergestalt siehe *ibid.,* 94.

170 Konkrete Beispiele vor allem zu Hamlets eingeschränktem Wortwitz in Kosinzews Film finden sich *ibid.,* 110 f. Siehe dazu auch Brode, 128.

171 Auf die Entfremdung Hamlets geht auch Kosinzew ein. Er bemerkt hierzu Folgendes: "Hamlet is foreign to the world of these people. The tragedy does not lie in that he is not suited to vengeance; it is more profound: he is not suited to this kind of life." Kosinzew, *Time and Conscience,* 217.

172 Eine gegenteilige Meinung vertritt hingegen Sokolyansky, der deutliche Unterschiede in Hamlets Verhalten bemerkt. *Cf.* Sokolyanski in Jackson, 206.

konsequent handelt.[173] Hinsichtlich der Charakterzeichnung weist er also Parallelen sowohl zu Burtons als auch zum kontemplativen Hamlet Laurence Oliviers auf. Mit Letzterem verbindet ihn auch das äußere Erscheinungsbild; neben seinem athletischen Körperbau erinnern vor allem die kurzen blonden Haare an die Darstellung des Dänenprinzen in der britischen Verfilmung von 1948.

Auch Polonius, Rosencrantz und Guildenstern sind unter dem Gesichtspunkt der Politisierung des Stücks zu betrachten, da sie in diesem spezifischen Kontext als seelenlose Funktionäre und informelle Mitarbeiter erscheinen, die ohne besondere emotionale Involvierung ihre Arbeit verrichten.[174] Fest eingebettet in die Machtverhältnisse des dargestellten Staatsgefüges handelt es sich bei ihnen um Befehlsempfänger, die unreflektiert das von ihnen Verlangte ausführen und dafür entlohnt werden. So ist beispielsweise in einer Szene zu sehen wie Rosencrantz und Guildenstern für ihre Spitzeldienste Ringe von Claudius erhalten, die sie dankend und die Hand des Monarchen ehrfürchtig küssend in Empfang nehmen. Dass es sich bei ihnen um unbedeutende und beliebig ersetzbare Figuren handelt, äußert sich im Film nicht zuletzt dadurch, dass am Schluss keine Gesandten aus England auftreten, die auf das Schicksal der beiden Höflinge aufmerksam machen und diese somit abschließend noch einmal ins Bewusstsein des Publikums zurückrufen.

Kosinzews *Hamlet*-Adaptation wurde seinerzeit international positiv aufgenommen, wenngleich sie in mancherlei Hinsicht als unkonventionell galt.[175] Ungewöhnlich für das westliche Publikum erschien die Hervorhebung der gesellschaftspolitischen Komponente des *Hamlet*, die im Rahmen einer Film- oder Dramenrezeption aufgrund des noch immer nachhaltig wirkenden Erbes der romantischen Erlebnisdichtung eine weniger wichtige Rolle spielte als Fragen, die einzelne Figuren und ihre Handlungsmotive betrafen. Dennoch herrschte im Allgemeinen Einigkeit über die Ernsthaftigkeit und den hohen künstlerischen Gehalt der *Hamlet*-Adaptation, die Grigori Kosinzew internationale Anerkennung in Gestalt zahlreicher Filmpreise einbrachte.[176]

---

[173] Eine Charakterisierung von Smoktunowskis Hamlet liefert Rothwell, 183: "Kozintsev's Hamlet (Innokenti Smoktunovsky) consequently emerges as anything but a 'black plume' prince; instead he is a throwback to a presumably more activist Elizabethan *Gestalt*. He is so virile and decisive that his struggle against Claudius and Polonius has been allegorised as an Aesopian attack on Stalin, whose death in 1953 has brought about a 'thaw' in the film history." Siehe auch Brode, 128.

[174] Über diese Figuren äußert sich auch Kosinzew, *Time and Conscience,* 219: "Polonius, Rosencrantz, and Guildenstern are by no means villains. They are not even evil people. The horror is that they are ordinary people, moderately reasonable, moderately honest, moderately kind."

[175] Zur allgemeinen positiven Aufnahme der Verfilmung siehe Sokolyansky in Jackson, 204: "[...] Kozintsev's *Hamlet* appeared in Russia in the year of Shakespeare's quatercentenary, and it was an undoubted success at home and abroad from its first showing. It remained a 'Russian *Hamlet*', embodying in the first instance an acute reaction to Soviet reality, but at the same time it aroused interest among Western audiences and critics." Vor allem aufgrund der politischen Deutung der Titelfigur galt diese *Hamlet*-Verfilmung als innovativ. Siehe dazu Brinkmann, 357.

[176] Auf die Filmpreise, die Kosinzews *Hamlet* gewann, verweist Müller-Schwefe, *Grigori Kosinzew: 'Hamlet',* 10: »Kosinzews *Hamlet* ist, wie schon zuvor sein *Don Quichotte*, in Rußland mit großem Beifall aufgenommen worden. Im Westen erregte er Aufsehen, als er auf dem Wiesbadener Shakespeare-Filmfestival 1964 gezeigt wurde. Unter meh-

Die Mitte der 1960er Jahre gilt als Hochphase des Kalten Krieges, der vor allem durch den Vietnamkrieg zu einer weiteren Verhärtung der Fronten zwischen Ost und West führte. Grund hierfür war die militärische Unterstützung des kommunistischen Nord-Vietnam durch die Sowjetunion, die auf diese Weise indirekt gegen den erklärten Klassenfeind USA und seine Alliierten vorging. Nicht nur die Kriegserfahrung, sondern auch die Macht der Medien und Presse prägten in der westlichen Welt jener Zeit die geistige Haltung sowie das Selbstverständnis der Menschen entscheidend, da im Rahmen einer liberalen Berichterstattung unzensierte Filme, Fotografien und Augenzeugenberichte der heimischen Bevölkerung die Schrecken des Krieges nahe brachten. In den USA reagierte ein Großteil der Jugend nicht zuletzt aufgrund des Medieneinflusses mit Protest gegen den Vietnamkrieg und dem Anschluss an diverse Friedensbewegungen. Viele der zu Beginn der 1960er initiierten (Protest-)Bewegungen erhielten in jenen Jahren regen Zulauf und begannen, ihre Forderungen immer energischer durchzusetzen. Eine wachsende Radikalisierung machte sich dabei nicht nur in Gesellschaft und Politik, sondern auch in der Kunst bemerkbar. Diese Tendenz kommt auch in den *Hamlet*-Verfilmungen der folgenden Jahre zum Ausdruck.

reren Auszeichnungen ist besonders der Sonderpreis auf der Biennale in Venedig 1964 zu erwähnen. In der wissenschaftlichen Filmkritik wird Kosinzews *Hamlet* wegen der gelungenen Umsetzung der poetischen Textur in visuelle Dichtung als besonders mediengerecht hervorgehoben.«

6. Dekonstruktion in Zeiten gesellschaftlichen Wandels

6.1. Vorbemerkung

Im folgenden Abschnitt soll ein im Vergleich zu den vorangegangenen Kapiteln vergleichsweise großer zeitlicher Rahmen behandelt werden: Insgesamt entstanden die hier besprochenen Filme zwischen 1968 und 1987, wobei die ersten drei Adaptationen zwischen 1968 und 1976 in die Kinos kamen, während die vierte *Hamlet*-Adaptation erst 1987 gedreht wurde – also elf Jahre nach der letzten veröffentlichten Verfilmung des Shakespeare-Stücks. Trotz des großen Zeitabstandes wird dieser Streifen, Aki Kaurismäkis *Hamlet Goes Business*, ebenfalls in diesem Kapitel untersucht und nicht im nachfolgenden, da er wie die anderen drei Filme noch vor dem Ende des Kalten Krieges produziert wurde und in Machart und Schwerpunktsetzung eher den Filmen der späten 1960er bzw. 1970er Jahre gleicht als den aufwändigen Hollywood-Blockbustern, die in den 1990ern aufkamen.

6.2. Hochphase des gesellschaftlichen Umbruchs

Ausgehend von den USA wächst Ende der 1960er in vielen westlichen Ländern das gesellschaftliche Bewusstsein, vorangetragen von verschiedenen Bürgerrechtsbewegungen, die öffentlich Kritik an der Regierungspolitik äußern und ihre Anliegen vorbringen. Zentrale Zielsetzungen sind in diesem Kontext z.B. eine größere Akzeptanz und Gleichberechtigung der Rassen, Geschlechter oder sexuellen Orientierung.[1] Das Schicksal einiger Anführer von Bürgerrechtsbewegungen zeigt, dass ihre Forderungen zu dieser Zeit bei konservativen Kräften noch auf Unverständnis und massive

[1] Dem Streben nach der Gleichberechtigung der afroamerikanischen Bevölkerung widmen sich zahlreiche Organisationen. Zu den wichtigsten jener Zeit sind die *Southern Christian Leadership Conference*, die *Nation of Islam* und die *Black Panther Party* zu zählen, die seit 1966 besteht – dasselbe Jahr, in dem auch NOW, die *National Organization of Women*, gegründet wird. Zu den Anfängen der Frauenbewegung in den 1960ern und ihre ideologische Zuordnung siehe Osinski, 25. Auch Homosexuelle, die in den 1960ern häufig polizeilichen Übergriffen ausgesetzt sind, organisieren sich 1969 in der so genannten *Gay Liberation Front*. Nähere Angaben zu den genannten Organisationen finden sich in den entsprechenden Online-Beiträgen von *Wikipedia: The Free Encycolpedia,* 2005, Wikimedia Foundation, Inc., 22. Juli 2005 <http://en.wikipedia.org>.

Ablehnung stoßen: So fallen die afroamerikanischen Bürgerrechtler Malcolm X und Martin Luther King 1965 bzw. 1968 Attentaten zum Opfer, und auch der deutsche APO-Aktivist Rudi Dutschke wird ebenfalls im Jahre 1968 während einer Demonstration angeschossen.[2] Aufhalten können diese Anschläge die gesellschaftlichen Entwicklungen jener Jahre aber nicht. Im Gegenteil: Ihre Opfer werden zu Ikonen des Widerstandes gegen das Establishment.

Die Anhänger dieser Bewegungen sind meist Jugendliche, die mit ihrem Engagement – oder auch nur mit einer Verweigerungshaltung – die tradierten Denk- und Lebensweisen der Elterngeneration in Frage stellen. So demonstrieren rasch nicht nur amerikanische, sondern bald auch europäische Studenten gegen den Vietnamkrieg und fordern ein baldiges Ende desselben. In Deutschland geht es dem Nachwuchs ebenfalls um »die Abschaffung autoritärer Strukturen in der Gesellschaft wie an den Universitäten, eine Befreiung der Sexualität – kurz, Veränderungen sowohl der gesellschaftlichen als auch der geselligen Verhältnisse.«[3] Diese Forderungen werden nicht selten im Rahmen öffentlicher Kundgebungen und Demonstrationen laut, die nicht immer friedlich verlaufen, sondern häufig auch in Straßenschlachten mit den Ordnungskräften eskalieren.

Die internationale Politik jener Zeit ist gekennzeichnet durch Blutvergießen an zahlreichen Schauplätzen: Der Konflikt zwischen Ost und West führt bis in die Mitte der 1970er Jahre im Vietnamkrieg für beide Kriegsparteien zu großen Verlusten, zudem bestehen weitere Spannungen durch die sowjetische Invasion Afghanistans 1979.[4] Als weitere Krisenherde gelten unter anderem Uganda, Chile, Zypern, der Libanon und Kambodscha.[5] Parallel zu den offenen Kriegshandlungen nimmt auch der weltweite Terrorismus zu. Gruppen wie die IRA, PLO oder RAF verüben zahlreiche Attentate, um damit ihre politischen Forderungen durchzusetzen und die Bevölkerung in Angst zu versetzen. 1972 spitzt sich der Konflikt in Nordirland zu, als am so genannten »Blutsonntag« in Londonderry eine Demonstration eskaliert und über ein Dutzend Menschenleben fordert.[6] Im Sommer desselben Jahres findet während der Olympischen Spiele in München die Geiselnahme israelischer Athleten durch das palästinensische Terrorkommando »Schwarzer September« statt, die nach mehreren

---

[2] Zu diesen Attentaten siehe »Malcolm X wird ermordet«, »Martin Luther King stirbt nach Attentat« und »Attentat auf Rudi Dutschke«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 3.

[3] Osinski, 27.

[4] Siehe dazu »Russen in Afghanistan«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 3.

[5] In Uganda herrscht von 1971 bis 1979 Diktator Idi Amin. 1973 wird in Chile die sozialistische Allende-Regierung von der Militärjunta Augusto Pinochets gestürzt. 1974 wird Zypern in einen türkischen Nord- und einen griechischen Südteil gespalten, nachdem die Türkei Truppen auf die Insel entsandt hat. Ein Jahr darauf bricht im Libanon ein blutiger Bürgerkrieg aus. In Kambodscha kommen zwischen 1975 und 1979 unter der Herrschaft Pol Pots und der Roten Khmer über eine Million Menschen ums Leben. *Cf.* »Schwarze Tyrannen«, »Idi Amin putscht sich an die Macht«, »Militärputsch in Chile«,»Militärischer Konflikt zwischen NATO-Partnern«, »Bürgerkrieg im Libanon« und »Killing Fields«, *ibid.*

[6] Siehe dazu »Bloody Sunday in Londonderry«, *ibid.*

Stunden in einem Schusswechsel endet, bei dem alle Geiseln ums Leben kommen.[7] Blutig endet auch die Entführung der Lufthansa-Maschine ›Landshut‹ in Mogadischu 1977 durch pro-palästinensische Terroristen, nachdem eine GSG 9-Einheit das Flugzeug erstürmt hat.[8] Kurz darauf wird der von RAF-Mitgliedern entführte Arbeitgeberpräsident Hanns Martin Schleyer ermordet.[9]

Als Reaktion auf diese Entwicklungen dominiert Ende der 1970er bzw. Anfang der 1980er Jahre eine neokonservative Politik, zu deren Hauptvertretern Ronald Reagan, Margaret Thatcher und Helmut Kohl zählen und die in dieser Zeit eine intensive militärische Aufrüstung befürworten.[10] 1979 wird auch der NATO-Doppelbeschluss gefasst, der die Stationierung atomarer Mittelstreckenraketen in europäischen NATO-Mitgliedsstaaten vorsieht.[11] Eine Entspannung zwischen den beiden Machtblöcken findet erst 1985 statt, als Mihail Gorbatschow die Position des Generalsekretärs der KPdSU übernimmt und eine Politik der Annäherung und Abrüstung verfolgt.[12] Diese wird 1987 durch die Unterzeichnung des INF-Vertrags fixiert, die den Abbau der Mittelstreckenraketen einleitet.[13]

6.2.1. Neue Formen des Feminismus

Ende der 1960er Jahre entstand – in Abgrenzung zur Suffragettenbewegung der Jahrhundertwende – die so genannte Neue Frauenbewegung, die jedoch keine homogene Strömung war, sondern vielmehr aus zahlreichen Gruppierungen bestand, welche nicht selten unterschiedliche Schwerpunktsetzungen hatten.[14] Deshalb war es für die Frauenbewegung problematisch eine einheitliche Linie zu finden, mit der man gesellschaftliche Änderungen zugunsten des weiblichen Geschlechts mit weit größerem Nachdruck hätte einfordern können.[15]

---

[7] Nähere Angaben zu diesem Anschlag finden sich in den Beiträgen »Internationaler Terrorismus« und »Überfall auf Olympisches Dorf in München«, *ibid.*

[8] Siehe dazu »GSG 9 befreit Flugzeuggeiseln«, *ibid.*

[9] *Cf.* »Schleyer ermordet«, *ibid.*

[10] Großbritannien führte 1982 beispielsweise Krieg gegen Argentinien um die im Südatlantik befindlichen Falkland-Inseln. Auch die USA unternahm eine im Ausland befindliche militärische Operation, als sie 1983 nach einem Umsturz in Grenada intervenierte. Siehe dazu »Argentinien besetzt die Falkland-Inseln« und »US-Invasion auf Grenada«, *ibid.*

[11] *Cf.* »NATO-Doppelbeschluß« und »Millionenprotest gegen NATO-Nachrüstung«, *ibid.*

[12] Siehe dazu »Gorbatschow wird Staatschef«, *ibid.*

[13] Für nähere Informationen zu diesem Thema siehe »Der INF-Vertrag« und »Doppel-Null-Lösung perfekt«, *ibid.*

[14] Zum Pluralismus des Neuen Feminismus siehe Osinski, 29.

[15] Zur Vielfalt feministischer Anliegen und Strömungen siehe *ibid.,* 33: »Parallel zur Projektphase [Mitte der 70er Jahre] differenzierte sich die Bewegung in die verschiedensten ideologischen Richtungen. Es entstanden Kulte neuer Weiblichkeit, Mütterlichkeit oder weiblicher Religiosität; Hexengruppen, Lesben- neben Stillgruppen – unüberschaubare kulturelle Feminismen, in denen Frauen ihr eigenes Wesen, unabhängig von dem durch die männliche Kultur zugewiesenen, zu entdecken vermeinten oder suchten. [...] Eine antiinstitutionelle Frauensolidarität ›von unten‹ war so allerdings erschwert; Differenzen etwa zwischen Leiterinnen von Frauenhäusern und Priesterinnen der Mondgöttin waren kaum zu vermeiden.«

Trotz der Uneinheitlichkeit feministischer Zielsetzungen sind in den 1970er Jahren einige Reformen zu verzeichnen: So entstand in jenen Jahren eine gezielte akademische Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex; als zwei zentrale Strömungen galten in diesem Zusammenhang die *women's studies* in den USA und die *écriture féminine* in Frankreich.[16] Auf gesellschaftlicher Ebene wuchs auch die Azkeptanz der Frau als Arbeitskraft.[17] Der rechtlichen Gleichstellung der Frau wurde durch die Erlassung von Gesetzen und Einrichtung von Institutionen Vorschub geleistet, die sich um die Belange der Frau kümmerten.[18] Eine Liberalisierung ist auch dahingehend zu verzeichnen, dass Homosexualität in der Bundesrepublik ab 1973 nicht mehr unter Strafe stand. Die Praktizierung neuer Formen des zwischenmenschlichen Umgangs äußerte sich beispielsweise auch darin, dass ab Ende der 1960er junge Leute anti-autoritäre Kindergärten gründeten und in Kommunen mit alternativen, meist basisdemokratisch organisierten Formen des Zusammenlebens experimentierten.

Letztlich aber änderte sich am Zustand der Gesellschaft relativ wenig: Die antiautoritäre Erziehung erwies sich als pädagogisch problematisch, da sie letztlich den Grundbedürfnissen der Kinder nicht entsprach, Homosexualität galt noch bis Mitte der 1970er selbst in Fachkreisen als nahezu pathologisch und auch Frauen sollten sich der allgemeinen Meinung nach weiterhin um Kinderversorgung und Hausarbeit kümmern.[19] Eine Änderung dieser Haltung sollte erst in den 1980ern eintreten: Erst in diesem Jahrzehnt fand eine grundsätzliche Annäherung der Geschlechter und ein Überdenken der alten Rollenverteilung statt.[20]

Auch in der Mode macht sich dieser Wandel bemerkbar: In den 1970ern wurde zunächst die Zurschaustellung von Maskulinität in der Männermode populär – und infolgedessen offene Hemden, Brusthaare und Oberlippenbärte.[21] In den 1980er

---

[16] Für eine Darstellung dieser beiden Feminismen siehe *ibid.,* 40 und 55.

[17] Siehe dazu Shell Deutschland, 60. Erfolgreiche und attraktive Frauenfiguren waren auch im Rahmen beliebter amerikanischer Fernseheserien zu sehen. So handelt z.B. die Sitcom *Mary Tyler Moore* (1970-1977) vom Arbeitsalltag einer jungen und unverheirateten Fernsehproduzentin. Die Krimiserie *Charlie's Angels* (1976-1981) thematisiert die kriminalistischen Abenteuer dreier junger Frauen. Nähere Angaben zu diesen Fernsehserien, wie auch zu den in diesem Kapitel erwähnten Spielfilmen, finden sich in den entsprechenden Online-Beiträgen der *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 22. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

[18] Zu diesem Aspekt bemerkt Osinski, 33: »Um die Mitte der 70er Jahre folgte eine Projektphase, in der feministische Institutionen geplant und verwirklicht wurden, die heute zum Teil so allgemein bekannt und akzeptiert sind, daß man sich ihrer Ursprünge kaum noch bewußt ist. Viele Projekte wurden schnell auch in nichtfeministischen Kreisen angenommen [...].

[19] Zum herkömmlichen Geschlechterrollenverständnis der 1970er siehe Shell Deutschland, 60. Die *American Psychological Association* wandte sich erst 1975 gegen die Praxis Homosexualität als Geisteskrankheit zu betrachten. Siehe dazu "Answers to Your Questions About Sexual Orientation and Homosexuality", *American Psychological Association,* 2005, American Psychological Association, 22. Juli 2005 <http://www.apa.org/pubinfo/answers.html#mentalillness>.

[20] Zum gewandelten Rollenverständnis der 1980er siehe *ibid.,* 29.

[21] Nähere Informationen zur Beliebtheit offen getragener Hemden in den 1970ern sowie Angaben zur Haar- und Bartmode jener Jahre siehe Thiel, 436 f.

Jahren hingegen wandelte sich der Trend und die demonstrative Maskulinität wich einem eher jugendlichen und häufig geschäftsmaßigen Auftreten, das von den so genannten Yuppies kultiviert wurde, die im Zuge der wirtschaftlichen Rezession jener Jahre in Erscheinung traten. Diese ökonomische Entwicklung macht sich auch in der damaligen Damenmode bemerkbar: Es etablierte sich der *power dress*, d.h. Kleidung, die der Anzugmode des Mannes entlehnt ist. Dunkle Kostüme, Schulterpolster, goldene Knöpfe und ein zur Körpermitte hin schmal zulaufender Schnitt ahmt maskuline Proportionen nach und betont zugleich die wachsende Autorität der Frau in Gesellschaft und Beruf. Somit zeigt sich auch an ihrem äußeren Erscheinungsbild die zunehmende formale und gesellschaftliche Angleichung an den Mann in diesem Jahrzehnt.[22]

6.2.2. Hollywood im Wandel

Die 1970er Jahre zählen gemeinhin zu den kreativsten und kommerziell erfolgreichsten Phasen der gesamten Filmgeschichte. Mehrere Gründe sind dafür verantwortlich, dass das Kino für den Zuschauer wieder attraktiver wurde als das Fernsehen oder andere Medien.[23] Von großer Bedeutung ist vor allem der Umstand, dass im allgemeinen Klima der sexuellen Revolution 1968 die Abschaffung des *production code* erfolgte.[24] Dies brachte eine grundlegende Veränderung filmischer Inhalte und Darstellungsformen mit sich, da es nun keine besonderen Vorschriften mehr gab, was auf welche Weise zu präsentieren war. Der Kodex wurde durch eine freiwillige Selbstkontrolle ersetzt, die neue Möglichkeiten schuf, Sex (unter anderem auch Homosexualität) und Gewalt auf der Kinoleinwand zu zeigen.[25] Das so genannte *ratings system* war dem in Großbritannien angelehnt.[26]

In enger Verbindung mit der nun erheblich freizügigeren Darstellungsweise steht die wachsende Förderung junger Filmkünstler, die zu jener Zeit meist nur ein nied-

---

[22] Für nähere Angaben hierzu siehe Pauline Weston Thomas, "Power Dressing in the 1980s", *Fashion Era*, Hrsg. Pauline Weston Thomas und Guy Thomas, 2005, 26. März 2005 <http://www.fashion-era.com>.

[23] Zur gestiegenen Popularität des Kinos in den 1970ern siehe Robert Bookbinder, *The Films of the Seventies* (Secaucus: Citadel, 1982) 10: "Once thought to be slipping as a major form of popular entertainment, the movies experienced a 'rebirth' during the seventies, and audience attendance once again reached impressive levels, despite the fact that ticket prices were now in the four- to five-dollar range."

[24] Zur Abschaffung des Kodex siehe *ibid.,* 10. *Cf.* P. Monaco, 65: "Officially announced on October 7, 1968, the MPAA's motion picture ratings system took effect on November 1 of that year."

[25] Filme mit expliziten Darstellungen des Geschlechtsakts sind z.B. *Satyricon* (Federico Fellini, 1969/1970), *The Last Tango in Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) und *Shampoo* (Hal Ashby, 1975). Auch Homosexualität wurde in Filmen der 1970er thematisiert, so z.B. in *The Boys in the Band* (Mart Crowley, 1970), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) oder *La Cage Aux Folles* (Edouard Molinaro, 1978).

[26] Siehe dazu Bookbinder, 10 und P. Monaco, 65: "The MPAA's new rating system was actually modeled on one that had been in place for years in Great Britain. All films produced and/or distributed by the MPAA companies were to carry a rating of suitability: "G" (for general audiences); "M" (for mature viewers; later changed to "PG," for parental guidance); "R" (for films restricted to minors unless accompanied by an adult); or "X" (no one under 17 admitted; changed to "NC-17" nearly three decades later)."

riges Budget erhielten, deren Produktionen, wie z.B. das Roadmovie *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), sich jedoch nicht selten als Überraschungserfolge an den Kinokassen erwiesen.[27] Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Faktor für die neuen Möglichkeiten in der filmischen Darstellung liegt in der ständigen Verbesserung der Aufnahmeverfahren und auch der Qualität von Spezialeffekten.[28] Man war nun plötzlich in der Lage Szenerien zu erschaffen, die zuvor nicht realisierbar waren. Diese Entwicklung wirkte sich unter anderem auf die Genres aus, die in den späten 1960ern und 1970ern populär waren.

Die Vielfalt an Spezialeffekten führte dazu, dass der fantastische Film immer opulenter wurde und auf das Publikum große Faszination ausübte. Nicht zuletzt deshalb waren zu jener Zeit sowohl der Horror- als auch der Science-Fiction-Film wieder populär. Trotz der vielen Actionsequenzen, die in fast allen diesen Streifen im Vordergrund der Handlung stehen, reflektieren die in den 1970er Jahren entstandenen Filme ähnlich wie in den 1950ern die politische und gesellschaftliche Realität ihrer Zeit, die von Krieg, Gewalt und (Drogen-)Konsum charakterisiert ist und sich in verzerrter Form in den einzelnen Produktionen widerspiegelt.[29] Diese grundsätzliche Tendenz hielt auch in den 1980ern an – nicht zuletzt dadurch, dass zahlreiche Fortsetzungen erfolgreicher Kinofilme der 1970er Jahre gedreht wurden.[30]

Spektakularität spielt bei einem weiteren beliebten Genre der 1970er ebenfalls eine große Rolle: So waren Krimis und Thriller häufig mit visuellen Effekten wie Explosionen, Verfolgungsjagden, Schießereien, usw. überladen. Inhaltlich thematisieren diese Filme nicht selten Korruption und die kriminellen Machenschaften von (Verbrecher-)Organisationen und spiegeln so in gewisser Weise die zeitgenössische Realität wider.[31] Ferner deuten die in den Filmen häufig dargestellten gewaltbereiten Polizisten auf eine Verrohung der Gesellschaft hin.[32] Diese ist auch häufig zentrales Thema zahlreicher Sozialdramen, die ein Beleg dafür sind, dass man in den 1970ern

[27] Zur Zunahme junger Filmemacher in den 1970ern und für eine Liste ihrer Filme siehe Peter Lev, *American Films of the 70s: Conflicting Visions* (Austin: U of Texas P, 2000) xvi.

[28] Auf den technischen Fortschritt, der in den 1970ern im Filmbereich zu verbuchen ist, verweist auch Bookbinder, 10: "Aside from the many mammoth successes it produced, the seventies was also memorable as the period in which filmmaking reached its technical apex, and the decade saw major innovations in the areas of photography, sound, makeup, and special effects.

[29] Beispiele für solche Filme sind *Rollerball* (Norman Jewison, 1975), *Logan's Run* (Michael Anderson, 1976), *Outland* (Peter Hyams, 1981), *Escape from New York* (John Carpenter, 1981) und *Tron* (Steven Lisberger, 1982).

[30] Es gab eine Reihe von Fortsetzungsfilmen, unter anderem folgten auf *Alien* (Ridley Scott, 1979) in den 1980ern die Fortsetzung *Aliens* (James Cameron, 1986), die in den 1990ern noch um zwei weitere Fortsetzungen ergänzt wurde. Ebenfalls beispielhaft, wenn auch zeitlich etwas später angesiedelt ist der Horrorfilm *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984), der es im Laufe der 1980er und 1990er auf insgesamt sechs Fortsetzungen brachte.

[31] Als Beispiele für solche Filme lassen sich unter anderem *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), *Three Days of the Condor* (Sydney Pollack, 1975) und *The China Syndrome* (James Bridges, 1979) anführen.

[32] Filme, die von besonders gewaltbereiten Ordnungshütern handeln, sind z.B. *The French Connection* (William Friedkin, 1971), *Shaft* (Gordon Parks, 1971), *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) und *Brannigan* (Douglas Hickox, 1975). Das Thema der Selbstjustiz wird beispielsweise in Filmen wie *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) und *Death Wish* (Michael Winner, 1974) thematisiert.

verstärkt begann, sich im Film auch ernster Themen anzunehmen.[33] Diese Filme porträtierten nicht selten die Entfremdung des Individuums von der Gesellschaft in Krisenzeiten und stellen auf diese Weise einen Kommentar zur damaligen Lebenswirklichkeit dar. In den 1980ern hielt die Popularität der Kriminalfilme an, doch lässt sich eine Akzentverlagerung verzeichnen: Die Streifen verlieren ihre Ernsthaftigkeit und es entstehen verstärkt Kriminalkomödien wie *Beverly Hills Cop* (Martin Brest, 1984), *Police Academy* (Hugh Wilson, 1984) oder *Dragnet* (Tony Mankiewicz, 1987).

Die 1970er bringen auch eine Reihe von Literaturverfilmungen hervor, die vor allem auf zeitgenössischen Werken basieren.[34] Shakespeare-Verfilmungen spielen dabei allerdings eine vergleichsweise geringe Rolle. Dies liegt unter anderem daran, dass das konventionelle Shakespeare-Bild nicht mit dem Lebensgefühl der 1970er und 1980er und ihrer Freizügigkeit bzw. Konsumorientierung korrespondiert.[35] Die mit Shakespeare-Dramen oft assoziierte pädagogische Zielsetzung wird eher vom Fernsehen aufgegriffen als vom Kino, und so entstehen zu dieser Zeit mehr Fernsehproduktionen als Kinofassungen seiner Stücke.[36] Dieser Umstand soll aber nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass auch zu dieser Zeit einige Shakespeare-Verfilmungen in die Kinos kommen, so etwa *Macbeth* (Roman Polanski, 1971), *King Lear* (Peter Brook, 1971) und *The Tempest* (Derek Jarman, 1979).

So unterschiedlich die hier besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen sind, sie haben dennoch eine Eigenschaft gemeinsam, welche die Umsetzung in starkem Maße prägt: Alle vier Adaptationen sind – im Gegensatz zu den aufwändigen Prestigeprojekten, die im vorigen Kapitel besprochen wurden – vergleichsweise kostengünstig entstandene Filme, die gerade dadurch, dass keine großen Geldgeber involviert wa-

---

[33] Zum gestiegenen sozialkritisch-intellektuellen Anspruch der Filme siehe *ibid.,* 10: "Generally speaking, the seventies was a time in which the audiences were more informed and sophisticated than they had been in past decades. Various polls conducted revealed that the average moviegoer was young, college-educated, earning a respectable income, and surviving in an especially troubled era seeing more than its share of political scandal, crime, inflation, and unemployment. Audiences of the seventies were less vulnerable to the romantic illusions that played an important part in films produced during the forties, fifties, and sixties, and needed a cinema that came to realistic terms with contemporary problems and at the same time provided a spectacular escape from them."

[34] So z.B. wurde Anthony Burgess' Satire *A Clockwork Orange* 1971 von Stanley Kubrick verfilmt, Michael Crichton schrieb den Roman *Westworld* und führte auch Regie beim gleichnamigen Film 1973. Den Raymond Chandler-Roman *Farewell, My Lovely* (1940) verfilmte Dick Richards 1975 mit Robert Mitchum in der Hauptrolle als Philip Marlowe. *Bound for Glory*, die Autobiografie des Folksängers Woody Guthry, wurde 1976 in dem gleichnamigen Streifen von Hal Ashby umgesetzt.

[35] Diesem Aspekt trägt der Film *To Be or Not to Be* (Alan Johnson, 1983) Rechnung, der ein *Remake* des Lubitsch-Films ist und Mel Brooks in der Hauptrolle zeigt. Wie in der Originalfassung von 1942 handelt es sich bei dem Film um eine Komödie, die nur einen entfernten Bezug zu Shakespeare bzw. *Hamlet* aufweist. Da im Gegensatz zu Kapitel 4 in diesem Abschnitt vier *Hamlet*-Adaptationen besprochen werden, die einen deutlichen Bezug zur Dramenvorlage erkennen lassen und eine umfassende Analyse der zeitgenössischen Geschlechterrollenverhältnisse und Frauenbilder gewährleisten, wird von einer Untersuchung dieses speziellen Films absehen.

[36] Einen Überblick über die zahlenmäßige Überlegenheit der Fernsehspiele bietet unter anderem Rothwell. Seinen Angaben zufolge entstanden in dem Zeitraum von 1968 bis 1980 weltweit nur sechs Kinofilme von Shakespeare-Stücken, dafür aber 19 fürs Fernsehen produzierte Filme basierend auf seinen Werken. *Cf.* Rothwell, 309 ff.

ren sehr innovativ mit dem *Hamlet*-Stoff umgehen und nicht darauf angewiesen sind künstlerische Kompromisse zu schließen. Es wird im Folgenden zu untersuchen sein, ob sich die bislang noch nie da gewesene Freiheit in der filmischen Umsetzung auf die Darstellung der Frauenfiguren sowie auch der Geschlechterbeziehungen entsprechend ausgewirkt hat.

6.3. *Johnny Hamlet* (Enzo Castellari; Italien, 1968)

6.3.1. *Hamlet* als Italo-Western

Die erste der hier besprochenen *Hamlet*-Adaptationen bedient sich auf künstlerischer Ebene eines Genres, das vor allem für seine markanten Männergestalten bekannt ist: Der Westernfilm. In inhaltlicher wie gestalterischer Hinsicht machte dieser Mitte bis Ende der 1960er Jahre parallel zu den großen gesellschaftlichen Umwälzungen ebenfalls eine Phase des radikalen Wandels durch.[37] So kam zu jener Zeit der so genannte Italo-Western auf, der Ende der 1960er vor allem beim europäischen Kinopublikum auf große Resonanz stieß und seinem Namen der Tatsache verdankt, dass es sich fast ausschließlich um italienische Produktionen handelt, die in der Landessprache mit internationaler Besetzung gedreht wurden.

Auch *Johnny Hamlet* ist ein solcher Italo-Western und wurde laut Angaben der *International Movie Database* auf Italienisch gedreht.[38] Im Rahmen der nachfolgenden Analyse wird jedoch stets auf die englische Synchronfassung des Films Bezug genommen, die in diesem Zusammenhang als mediale Textvorlage Verwendung fand. Um den Bezug zu *Hamlet* deutlicher hervortreten zu lassen, wird nachfolgend der amerikanische Verleihtitel *Johnny Hamlet* verwendet, obwohl der Streifen dort auch unter dem Titel *The Wild and the Dirty* auf den Markt gebracht wurde.[39]

---

[37] Daher scheint die Frage von besonderem Interesse, ob auch diese spezielle *Hamlet*-Adaptation sich an die damals üblichen Darstellungsweisen im Westernfilm hält oder vielmehr genauso radikal mit ihnen bricht wie sie radikal die Ort und Zeit der Dramenhandlung in ein anderes Umfeld verlegt.

[38] Siehe dazu "Quella sporca storia nel west", *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 22. Juli 2005 <http://www.imdb.com/title/tt0063479/>.

[39] Als informeller Titel dieses Films gilt zudem ebenfalls die englische Entsprechung des italienischen Originaltitels *Quella Sporca Storia nel West*, *That Dirty Story of the West*. Die verschiedenen Varianten des Filmtitels spielen auf zwei bekannte Italo-Western an, die auf diese Weise unweigerlich in Verbindung mit *Johnny Hamlet* gebracht werden: Der im Titel *The Wild and the Dirty* anklingende Aufzählungscharakter erinnert an den dritten Film der so genannten *Dollar*-Trilogie Sergio Leones, den 1966 entstandenen Streifen *The Good, the Bad and the Ugly*. *That Dirty Story of the West* bzw. *Quella Sporca Storia nel West* ruft hingegen eine gewisse Assoziation mit dem im selben Jahr entstandenen *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968) hervor, der mittlerweile zu den bekanntesten Westernfilmen aller Zeiten zählt. Keßler zufolge entstand *Johnny Hamlet* bereits ein Jahr früher, d.h. also 1967. Laut *International Movie Database* (wie auch nach Howard) kam der Film jedoch erst ein Jahr später heraus. Daher gilt auch im Rahmen dieser Arbeit 1968 als Entstehungsjahr des *Johnny Hamlet*. *Cf.* Christian Keßler, *Willkommen in der Hölle: Der Italo*

Im deutschsprachigen Raum wurde *Johnny Hamlet* unter dem Titel *Django – die Totengräber warten schon* veröffentlicht.[40] Mit der Verwendung des Namens Django spielt dieser Streifen auf den gleichnamigen Film *Django* an, der 1966 von Sergio Corbucci gedreht wurde – jenem Filmschaffenden, der im Rahmen der Produktion von *Johnny Hamlet* die ausschlaggebenden Ideen für die dem Shakespeare-Drama entnommene Spielhandlung lieferte.[41] Beim ursprünglichen *Django* handelt es sich um einen Italo-Western, der aufgrund seiner übermäßigen Gewaltdarstellungen große Publikumswirksamkeit zeitigte und daher mehrere Fortsetzungen mit jeweils wechselnden Hauptdarstellern in der Rolle der Titelfigur nach sich zog.[42] In der deutschen Sprachversion haben sich jedoch nicht nur der Filmtitel sowie der Name der männlichen Hauptfigur geändert, sondern auch einige inhaltliche Zusammenhänge, die jedoch in der vorliegenden englischsprachigen Filmfassung und somit auch der nachfolgenden Analyse nicht berücksichtigt werden.[43]

Johnny Hamlet greift den Dramenstoff Shakespeares auf und modifiziert ihn dahingehend, dass die Handlung kurz nach dem amerikanischen Bürgerkrieg 1865 spielt.[44] Die Grundstruktur des Shakespeare-Stücks bleibt bei *Johnny Hamlet* jedoch im Wesentlichen erhalten, da auch hier das Motiv der Rache im Vordergrund steht, die ein junger Mann für den Mord an seinem Vater üben will. Die größte Abweichung von Shakespeares *Hamlet* besteht darin, dass am Ende des Films die Hauptfigur überlebt – alle anderen für die Handlung relevanten Gestalten sterben jedoch wie im Drama auch, d.h. sein Onkel und dessen Schergen, wie auch seine Mutter, Geliebte und deren Vater, die alle im Laufe der Handlung erschossen werden. Der Film unterscheidet sich vom Shakespeare-Stück aber auch dahingehend, dass eine Fortinbras-Figur

Western im Überblick (ohne Ortsangabe: Terrorverlag, 2000) 203, Howard in Jackson, 300 und der entsprechende Eintrag im *International Movie Database*.

[40] Für diese und weitere Informationen zum Film siehe Keßler, 203.

[41] Siehe dazu *ibid.* Diese Angabe deckt sich mit den Produktionsdaten der *International Movie Database*.

[42] Nähere Angaben zur *Django*-Filmserie finden sich bei Silbermann et. al., 90.

[43] Laut Keßler ist Horace nicht Johnnys/Djangos Freund, sondern sein älterer Bruder, heißt Ophelia in der deutschen Fassung Emily und ist in Johnnys/Djangos Abwesenheit eine Beziehung zu einem anderen Mann eingegangen. Keßler weist ebenfalls darauf hin, dass die deutsche Version um 20 Minuten gekürzt ist. Bei der hier verwendeten Filmfassung handelt es sich um den vollständig erhaltenen Film mit 90 Minuten Laufzeit. Trotz der Vollständigkeit des Films lassen sich bei Betrachtung des Films dennoch einige inhaltliche Sprünge verzeichnen, die sich vermutlich entweder auf eine inadäquate Übersetzung der italienischen Filmdialoge oder aber auf einen nachlässig konstruierten *plot* zurückführen lassen. *Cf.* Keßler, 203 f.

[44] Nicht selten spielen Italo-Western in jener historischen Phase, so z.B. die zuvor genannten Filme *Django* und *The Good, the Bad and the Ugly*. Auch *The Outlaw Josey Wales* (Clint Eastwood, 1976) spielt in dieser Epoche, welche für die entsprechende Filmhandlung nicht zuletzt deshalb ein ideales Umfeld darstellt, weil sie als Spiegel bzw. Katalysator für die eigene kriegserschütterte Zeit der ausgehenden 1960er fungiert. Das Aufkommen des Italo-Westerns 1964 korrespondiert dabei mit dem Beginn des Vietnamkrieges. Als einer der ersten Italo-Western gilt gemeinhin der in eben diesem Jahr von Sergio Leone gedrehte *Per un Pugno di Dollari*, der in den USA unter dem Titel *A Fistful of Dollars* in die Kinos kam. Die amerikanischen Soldaten sind in diesen Filmen keine Heldenfiguren mehr wie etwas diejenigen in den John Ford-Western *Fort Apache* (1948), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) oder *Rio Grande* (1950), sondern korrupte und oft auch alkoholsüchtige Opportunisten. Im besten Fall handelt es sich bei ihnen um kriegsmüde Heimkehrer, die sich nach einem friedlichen Familienleben sehnen – eben diese Ausgangssituation besteht auch in *Johnny Hamlet*.

ebenso fehlt wie ein Pendant zu Laertes. Bei näherer Betrachtung erweisen sich diese beiden Gestalten jedoch als für den Handlungsverlauf von *Johnny Hamlet* durchaus entbehrlich, da sie in erster Linie der eingehenderen Charakterisierung der Hauptfigur dienen. Da diese im Italo-Western jedoch meist sehr schablonenhaft angelegt ist und allgemein eine starke Betonung der Actionkomponente – und nicht der psychologischen Entwicklung der Filmgestalten – im Vordergrund steht, erscheint eine Kontrastierung ihrer Gestalt mit anderen Charakteren nicht zwingend erforderlich.

Zudem wird versucht die Namen der Dramenfiguren weitgehend beizubehalten oder angloamerikanische Varianten derselben zu verwenden, wodurch trotz der zahlreichen Abweichungen die Parallele zu *Hamlet* offensichtlich wird.[45] So lautet der Nachname der Hauptfigur Hamilton, so dass fünf von sechs Buchstaben mit dem Namen Hamlet übereinstimmen. Sein Onkel heißt Claude, während seine beiden Handlanger – in Anlehnung an Rosencrantz und Guildenstern – die Namen Ross und Guild tragen.[46] In ähnlicher Weise wird die Horatio-Figur in Horace umbenannt, wohingegen die beiden Frauenfiguren unverändert Gertrude und Ophelia heißen. Zudem kommt in Gestalt einer namenlosen Schauspielerin eine dritte weibliche Gestalt vor, die keine direkte Entsprechung in der Dramenvorlage besitzt und unter Umständen als Spiegelung Ophelias gedeutet werden kann.[47] Anders verhält es sich hier mit dem Totengräber, auf den der deutsche Filmtitel anspricht und der ähnlich wie in Akt V, Szene i des *Hamlet* während seiner Arbeit im Laufe des Films mehrfach in Dialog mit Johnny tritt. Im Rahmen dieser Unterhaltungen gibt er stets bissige Kommentare von sich, die dem ansonsten ernsten Film ein gewisses Maß an Komik verleihen.[48]

Darüber hinaus existiert eine Reihe weiterer Anspielungen auf das Shakespeare-Stück, auch in Form einzelner, abgewandelter Figurenrepliken.[49] Zudem gibt es ebenfalls drei Originalzitate aus *Hamlet*, von denen zwei in einer Szene vorkom-

---

[45] Tatsächlich wird dieser Film – im Gegensatz zu den teilweise ebenfalls sehr freien Shakespeare-Bearbeitungen eines Ernst Lubitsch oder Akira Kurosawa – als Adaptation des *Hamlet*-Stoffes nur überaus selten in der Sekundärliteratur erwähnt. Dieser Umstand liegt sicherlich auch darin begründet, dass der Film laut *International Movie Database* im Handel nicht verfügbar ist. Die Verfasserin konnte jedoch bei dem US-amerikanischen Online-Videofachgeschäft *Movies Unlimited* eine Kopie auf VHS-Kaufkassette ausfindig machen.

[46] In Bezug auf das Claudius-Pendant existieren einige Parallelen zu *Strange Illusion*: In beiden Filmen heißt er Claude und ist aus Geldgier in verbrecherische Machenschaften verstrickt. Auch entsteht in beiden Adaptationen die Situation, dass Claude eine junge blonde Frau überfallen will – jedoch mit dem Unterschied, dass ihm dies in *Johnny Hamlet* gelingt. Eine weitere Gemeinsamkeit mit *Strange Illusion* besteht darin, dass sich auch in *Johnny Hamlet* ein Ölgemälde des Vaters über dem Kamin im elterlichen Anwesen befindet.

[47] Diese Interpretation wird in Abschnitt 6.3.4. näher ausgeführt.

[48] Anders als der deutsche Titel *Django – die Totengräber warten schon* sowie die Dramenvorlage, die den Totengräber in Begleitung eines *clown* zeigt, vermuten lässt, erscheint im Laufe des gesamten Films lediglich ein einziger Totengräber.

[49] Als Johnny beispielsweise mit seinem Freund in einer Bar verweilt, bemerkt er "You know, Horace, the world seems less rotten when you're watching from a glass," wodurch die in der Dramenvorlage von Marcellus geäußerte Replik "Something is rotten in the state of Denmark" (I. iv. 90) ein Echo findet. Gleich im Anschluss folgt eine Anspielung auf den "To be or not to be"-Monolog des Dänenprinzen (III. i. 56-90), als Johnny mit den Worten "It beats me: Is it better to go through life a coward [or] face my anger with borrowed courage from a bottle?" über den Sinn des Lebens grübelt.

men, die in einer Bar spielt und Johnnys Begegnung mit der namenlosen Schauspielerin darstellt: Zum einen wendet sie sich mit den Worten "How does your honour this many a day?" (III. i. 91) an die Hauptfigur, zum anderen bringt ein Mitglied der Schauspieltruppe ein verächtliches "Get thee to a nunnery" (III. i. 121 und 138 f) hervor, um seine Missbilligung bezüglich ihres freizügigen Verhaltens zum Ausdruck zu bringen. Der Sprecher selbst ist dabei während seines Satzes nicht zu sehen, sondern nur aus dem *Off* zu hören, so dass diese Technik gewissermaßen die gesamte Praktik des Films reflektiert, unbemerkt und quasi aus dem Hintergrund Shakespeares *Hamlet* wiederzugeben.

So wird im Film Hamlet – sowohl als Stück wie auch als Hauptfigur – quasi dupliziert: Auf Handlungsebene findet ein der Dramenvorlage ähnliches Geschehen statt, darin eingebettet existiert der direkte Verweis zum Text, der jeweils einen Rückbezug zur Vorlage herstellt und einige wichtige Themen des Films wie ein Echo wiedergibt. Ebenso existiert neben Johnny sein *alter ego* Hamlet in Gestalt des namenlosen Schauspielers, der mit seiner Präsenz die Titelfigur dupliziert bzw. durch seine Repliken die innere Verfassung (sowie grundlegende Überzeugungen) Johnnys in den Worten Shakespeares wiedergibt. Dies wird bereits eingangs des Films evident, als das erste der insgesamt drei Originalzitate aus *Hamlet* vorgetragen wird.

Zu Beginn sieht man unter anderem in Nahaufnahme das Gesicht des erschöpft am Boden liegenden Johnny, der in einer öden Gegend fernab jeder Zivilisation von der Schauspieltruppe aufgelesen und versorgt wird. Im Hintergrund hört man den namenlosen Darsteller Auszüge aus dem "To be or not to be"-Monolog (III. i. 68-75) rezitieren, der hiermit die existentialistische Situation der Titelfigur vorwegnimmt: Johnny wird im Laufe des Films entweder den Mörder seines Vaters zur Strecke bringen oder selbst von diesem getötet. Dieser Ansatz bestätigt sich nach nur etwa einer Minute Filmlaufzeit, indem die Kamera zeigt, wie Johnny zwei im Verborgenen lauernde Banditen erschießt und daraufhin auf sein Pferd steigt, um davonzureiten. Dies wird von dem Titellied "Find a man who never kills" begleitet, das sich – abhängig von der dargestellten Situation mit jeweils anderer Instrumentierung – leitmotivisch durch den gesamten Film zieht.

Das Lied dient mit seiner westerntypischen Melodie und Vortragsweise nicht nur dazu, Ort und Zeit der Handlung zu etablieren sowie die Hauptfigur zu charakterisieren.[50] Es liefert auch wertvolle Informationen über das im Film porträtierte Geschlechterrollenverhalten: Im Gegensatz zur beiläufigen Erwähnung der Frau erfolgt die mehrfache Wiederholung des Wortes *man*, wodurch unweigerlich das männliche Geschlecht als dominant hervorgehoben wird. Diese Schwerpunktsetzung bleibt den gesamten Film hindurch erhalten, der fast ausschließlich Männer als agierende Figu-

[50] Durch eine entsprechende Wortwahl trägt der Song auch zur Charakterisierung der Hauptfigur bei, die hierdurch als ein zum Äußersten getriebener Mensch erscheint, der nichts zu verlieren hat.

ren zeigt.[51] Die nachfolgende Analyse der Frauen- wie auch der Männerfiguren soll sich eingehender mit dieser Problematik auseinandersetzen und Aufschluss über das im Film porträtierte Geschlechterrollenverhalten geben.

6.3.2. Gertrudes Verkörperung traditioneller Frauenbilder

Dass in diesem Film traditionelle Rollenerwartungen an die Frau gestellt werden, zeigt sich bereits nach etwa 13 Minuten Laufzeit, als Johnny nach seiner Rückkehr zur elterlichen Ranch durch die halbgeöffnete Tür des Schlafzimmers hindurch den Umgang seines Onkels mit seiner Mutter beobachtet. Als Gertrude Claude scherzhaft mit Puder bestäubt, gibt dieser – wenn auch nur im Scherz – folgende Bemerkung von sich: "[...] A wife must obey her husband, or else she's gonna get a beating", wobei er sie aufs Bett wirft und seinen Gürtel zückt, wie um sie damit zu züchtigen. Diese Szene zeigt Gertrude als eine Art Kind, das vom Vater für übermütiges Verhalten bestraft wird und offenbart hierdurch das unausgewogene Verhältnis zwischen Mann und Frau. Claudes Äußerung macht zudem deutlich, dass die Handlung in einem kulturellen Umfeld spielt, in dem weiblicher Gehorsam für den reibungslosen Ablauf zwischenmenschlicher Beziehungen, und somit des gesamten gesellschaftlichen Systems, überaus wichtig ist.

Johnnys Mutter repräsentiert mit ihrem Auftreten jenen Frauentyp, der traditionell ein gesichertes Leben an der Seite eines starken und einflussreichen Mannes wünscht. Der Film arbeitet dies als Grund für ihre Entscheidung heraus, mit Claude überhaupt eine Ehe einzugehen: Ihren eigenen Worten zufolge hätte sie ohne einen Mann an ihrer Seite die Kontrolle über das Anwesen nicht halten können, da die (im Rahmen der Filmhandlung vorherrschenden) gesellschaftlichen Bedingungen so beschaffen sind, dass Frauen als eigenständige und mit unveräußerlichen Rechten ausgestattete Persönlichkeiten nicht anerkannt werden.[52] Gelten beim Mann Eigenschaften wie Willensstärke oder Durchsetzungsvermögen als normale Verhaltensweisen, erscheinen bei der Frau genau gegenteilige Attribute wie Passivität und Schwäche als zentrale Eigenschaften des Geschlechts. Wenn sich die Frau im Allgemeinen und Gertrude im Speziellen nicht an die gesellschaftlich auferlegten Rol-

[51] Doch auch in diversen Repliken, wie z.B. Horaces bzw. Johnnys Spekulationen über den Mörder des alten Hamilton, äußert sich die Praktik Frauen als das »andere« Geschlecht bzw. Abweichung von der männlichen Norm aus sämtlichen Erwägungen auszuschließen. Durch Sätze wie "Whoever did it is a very smart man" oder "[...] *he* committed one fatal error: When *he* failed to get rid of me" [Hervorhebung von mir] entsteht der Eindruck als seien ausschließlich Männer in der Lage eine (verbrecherische) Handlung auszuführen. Anhand dieser beiden Repliken wird eine dezidiert patriarchalische Grundhaltung ersichtlich, da Frauen als potenziell handlungsfähige Personen erst gar nicht in Betracht gezogen werden.

[52] So begründet sie ihre Entscheidung Claude zu heiraten mit folgenden Worten: "I was alone. If it hadn't been for your Uncle Claude, they would have taken everything from me. Everything!" Bei dieser Äußerung bleibt allerdings unklar, wer genau mit *they* gemeint ist. Hierdurch wird der Eindruck verstärkt, dass eine nicht näher definierte, im Verborgenen operierende patriarchalische Ordnung am Werke ist, die sich gegen das weibliche Geschlecht richtet und ihm nicht die gleichen Rechte zubilligt wie Männern.

lenkonventionen hält, wird sie – auch in ihrem eigenen Selbstverständnis – zu einer unweiblichen Person.

Eine solche Situation ergibt sich, als Gertrude zufällig von den Machenschaften Claudes erfährt und diesen mit einer Waffe bedroht, um die Wahrheit über den Tod ihres ersten Gatten in Erfahrung zu bringen. In diesem Zusammenhang ergibt sich ein Streitgespräch zwischen den Eheleuten, in dem Gertrude ihrem Mann unter anderem folgende Frage stellt: "Are you afraid of a male woman?" Diese Äußerung impliziert, dass es – zumindest der Auffassung der Sprecherin nach – männlich bzw. unweiblich ist, eine Waffe zu benutzen.[53] Diese Äußerung verleiht dem traditionellen Rollenverhalten Ausdruck, demzufolge Frauen passive und zu beschützende Geschöpfe sind und Männer die aktiv Handelnden. Verallgemeinernd lässt sich somit feststellen, dass es im Rahmen der dargestellten gesellschaftlichen Bedingungen für eine Frau unüblich ist sich selbst zu verteidigen oder jedwede auch noch so berechtigte Forderung zu stellen. Die emotional stark aufgewühlte Gertrude bringt den ansonsten stets überlegen wirkenden Claude durch ihr rollenabweichendes Verhalten in Bedrängnis und wird nur dadurch unschädlich gemacht, dass Guild sie erschießt.[54] Gertrudes Schicksal zeigt somit, dass sie sich in einem patriarchalischen Gesellschaftssystem befindet, in dem die Frau höchstens mit Hilfe bestimmter rollenspezifischer Verhaltensweisen ihre Interessen durchsetzen kann, nicht aber mit den aggressiven und kampfbetonten Mitteln des Mannes.

Eben dies versucht sie zu Beginn des Films: So ist bereits im Rahmen ihrer ersten Szene zu sehen, dass Gertrude ihre weiblichen Reize instrumentalisiert, um ihren Wunsch nach materieller Sicherheit zu erfüllen. Man sieht beispielsweise, wie sie leichtbekleidet vor einem Spiegel sitzt und sich ihre Haare zurechtmacht, während Claude sie dabei betrachtet.[55] Auf diese Weise klingen bei Gertrude in *Johnny Hamlet* Anzeichen der traditionellen *femme fatale* an, die ihren Körper gezielt einsetzt, um zu Reichtum (wie auch zu sexueller Erfüllung) zu gelangen.[56] Auf visueller Ebe-

[53] Dabei sollte jedoch angemerkt werden, dass Gertrude bei dem Unterfangen Claude mit einem Revolver zu bedrohen, keinen allzu souveränen Eindruck macht. So umklammert sie die Waffe mit beiden Händen und hält sie dabei dicht vor ihrem Körper, als sei sie wegen des hohen Gewichts nur schwer zu halten. Auf diese Weise wirkt ihr äußerlich aggressiv erscheinendes Verhalten vielmehr zaghaft und ängstlich. Sie erscheint somit letztlich als verschreckte Frau, die sich erfolglos ein männliches Verhalten anzueignen versucht und dabei scheitert. Gertrudes Bemühen, sich maskulin zu geben, unterstreicht also quasi ihre Weiblichkeit.

[54] Diese Tat quittiert der Handlanger Claudes mit einem Lachen. Claude ist zwar über die Tat zunächst ungehalten und zeigt seine Männlichkeit sowie seine Überlegenheit gegenüber Guild dadurch, dass er eine Zigarre in seiner Handfläche ausdrückt, vergisst jedoch rasch den Tod seiner Gattin, als der Bandit Santana mit seiner Bande seine Ranch überfällt. Die Zurschaustellung konservativer Vorstellungen von Maskulinität äußert sich im Laufe des Films immer wieder, so z.B. auch in einer Szene, die Johnny und Claude zeigt, die um die Wette schießen, um sich ihre Fähigkeiten in diesem Bereich unter Beweis zu stellen.

[55] Dabei hört man aus dem *Off* wie Claude über die zuvor stattgefundene Abendgesellschaft reflektiert und in diesem Zusammenhang Gertrudes Qualitäten als Gastgeberin lobt, die gesellschaftlichen Konventionen zufolge von einer sozial hochgestellten Frau erwartet werden, im Grunde jedoch auf eine dienende Funktion zurückzuführen sind.

[56] Dass es sich bei ihr um eine wohlhabende Frau handelt, lässt sich am Zustand des Hauses bzw. seinem Interieur erkennen, das mit prächtigen Möbeln und Zimmerschmuck ausgestattet ist. Vor diesem Hintergrund wirkt die zerlumpte

ne erscheint sie vor allem durch ihre langen dunklen und zu Beginn offen getragenen Haare, die gemäß kultureller Konventionen mit Sinnlichkeit assoziiert werden, als Sexualobjekt. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass ihr erster Auftritt im Schlafzimmer stattfindet, in dem sie einen intimen und verspielten Umgang mit Claude pflegt, bis Johnny erscheint, der sie daraufhin – ähnlich wie Hamlet in der *closet scene* – ob ihres Verhaltens zur Rede stellt.[57]

Im Hinblick auf die Etablierung ihrer Person, und auch der Beziehung zu ihrem Mann, besteht dabei ein intertextueller Bezug zur Olivier-Verfilmung, in der man das Königspaar zum ersten Mal bei einer gesellschaftlichen Veranstaltung sieht.[58] Ähnlich wie in der *Hamlet*-Verfilmung von 1948, in der man das Königspaar erstmals beim Trinken und Küssen sieht, erscheinen auch in *Johnny Hamlet* Gertrude und ihr Mann als dekadentes, wohlhabendes Paar, das von niederen Trieben und Genuss-Sucht geleitet wird. Dieser Eindruck entsteht sogar noch bevor die Figuren selbst erscheinen, indem die Kamera den das Haus betretenden Johnny zeigt, der auf der Suche nach seiner Mutter einen üppig beladenen Esstisch passiert, auf dem sich ein Schoßhund an den Speiseresten gütlich tut.

Noch bevor Gertrude selbst also erscheint, erweckt sie bereits den Eindruck einer vergnügungssüchtigen und lustbetonten Frau, die ihren eigenen Interessen oberste Priorität einräumt. Dieser Eindruck relativiert sich jedoch im Laufe der Handlung, vor allem dadurch, dass sie sich in steigendem Maße auf die Seite ihres Sohnes begibt und sich hierdurch als fürsorgliche Mutter erweist. Auf diese Weise erscheint sie trotz ihrer langen dunklen Haare, die traditionell auf eine laszive Frau hindeuten, nunmehr als bodenständige und aufopferungsvolle Gestalt. Dieser Sinneswandel zeigt sich optisch vor allem daran, dass sie ihre Haare nur zu Beginn offen trägt und später durchgehend zu einem Dutt zusammengebunden hat, wodurch ihr Gesicht hagerer erscheint und ihre Person wesentlich asketischer wirkt.[59] Im Hinblick auf ihre Kleider macht sie eine ähnliche Wandlung durch: Ist sie in der ersten Szene noch im Schlafrock zu sehen, der durch seine Assoziation mit ihrem Boudoir und den dort stattfindenden Liebesbezeugungen gegenüber Claude auf ihre Triebhaftigkeit anspielt, trägt sie bei ihrem zweiten Auftritt bereits ein rot-schwarzes Kleid, das sie

---

Gestalt Johnnys deplatziert. Seine Entfremdung nimmt weiter zu, als er von der Heirat seiner Mutter mit seinem Onkel erfährt.

[57] Dabei entsprechen einige seiner bzw. Gertrudes Äußerungen den in *Hamlet* vorkommenden Repliken Hamlets bzw. seiner Mutter. Im Folgenden sollen einige von Gertrude gesprochene Zitate aus dem Film die Ähnlichkeit zum Shakespeare-Stück illustrieren: "You offended your father's memory" ähnelt in der Wortwahl sehr der in *Hamlet* vorkommenden Replik "Hamlet, thou hast thy father much offended" (III. iv. 8) und die in demselben Gespräch fallende Äußerung "Don't talk to me like that" entspricht beispielsweise der Frage "What have I done, that thou dar'st wag thy tongue/In noise so rude against me?" (III. iv. 39 f).

[58] Hierbei handelt es sich um die filmische Umsetzung von Akt I, Szene ii, als das Königspaar vor dem versammelten Hofrat auftritt und auch Hamlet zum ersten Mal erscheint.

[59] Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass sie – im Gegensatz zu ihrer ersten Szene, in der sie noch mit Puder und Bürste hantiert – nicht mehr geschminkt ist und ihr Gesicht dadurch blass und eingefallen wirkt.

mit auffälligem Schmuck jedoch zusätzlich aufwertet. Erst gegen Ende ist sie dann in einem in Farbe und Muster dezent wirkenden Kleid zu sehen, das sie nüchtern und würdevoll erscheinen lässt.

Gertrudes Tod zeichnet sich durch seinen Opfercharakter aus, der dadurch suggeriert wird, dass sie vor dem Kreuz zusammenbricht, an das Johnny von Claudes Schergen gebunden worden ist.[60] Dadurch dass sie die Mutter des Gekreuzigten ist, wird sie zu einer Art Maria-Figur stilisiert, die in der westlichen Kultur als weibliches Ideal gilt und sich durch Eigenschaften wie Demut, Hingabe und Opferbereitschaft auszeichnet. Da sie (ähnlich wie in der Olivier-Verfilmung) bei dem Bestreben ihren Sohn zu retten selbst ums Leben kommt, wird ihre Person am Schluss quasi für ihr vorausgegangenes Fehlverhalten rehabilitiert. Gertrude zeigt sich also als zwiespältige Frauenfigur, die sich im Laufe des Films von der Sünderin zur Heiligen wandelt.[61]

Eine innovative Darstellung der Frauenfiguren lässt sich an dieser Gertrude jedoch kaum erkennen, da sie im Rahmen der Handlung eine zu unwichtige Rolle einnimmt: Sie ist und bleibt letztendlich ineffektiv, zumal sich ihr Tun in keiner Weise auf das Filmgeschehen auswirkt. Alle ihre Handlungen bringen für den weiteren Verlauf der Handlung keine Konsequenzen mit sich. So gibt sie Johnny auf sein Drängen hin zwar den Revolver ihres ersten Mannes, damit er seine Rache vollziehen kann; möglich ist dies im Grunde jedoch auch mit jeder anderen Waffe. Auch als sie vom angeblichen Mord Johnnys an Ophelia hört, unternimmt sie keine weiteren Schritte, um der Richtigkeit dieser Behauptung nachzugehen. Als sie am Schluss schwer verletzt dem ans Kreuz gebundenen Johnny helfen will, sackt sie vorher leblos zusammen. Letztendlich ist es Horace, der seinen Freund befreit und so dafür sorgt, dass sich die Handlung weiterentwickelt.

6.3.3. Die Personifikation der »Blauäugigkeit« in der Gestalt Ophelias

Die Geliebte Johnnys repräsentiert eine junge Generation von Frauen, die sich eine traditionelle Rollenverteilung und damit einhergehend ein Leben an der Seite eines starken Mannes wünscht. Sie akzeptiert somit indirekt die gesellschaftlich auferlegten Verhaltensnormen und verhält sich entsprechend. Dabei kreisen ihre Gedanken

---

[60] Grund hierfür ist in erster Linie der Umstand, dass der Sheriff, auf dessen Geheiß diese Maßnahme stattfindet, irrigerweise annimmt, Johnny habe seine Tochter Ophelia ermordet. Zu Beginn von *Johnny Hamlet* ist bereits zu sehen, dass im Rahmen dieser fiktiven filmischen Darstellung des Wilden Westens die Kreuzigung als übliche Strafe vollzogen wird. So bemerkt Johnny auf dem Weg zur elterlichen Ranch ein ähnliches Kreuz, an dem ein lebloser Mann hängt, an dem ein Schild mit der Aufschrift "Bandit" befestigt ist.

[61] Hiermit reflektiert ihre Gestalt gleichzeitig die Praktik des Italo-Western, sich ausschließende Gegensatzpaare miteinander zu verbinden – wie z.B. ein traditionelles Genre mit einer zeitgemäßen dramaturgischen Aufbereitung oder einen *Exploitation*-Film (zu dem der Italo-Western aufgrund seiner Gewaltdarstellungen zu zählen ist) mit einem Klassiker der Weltliteratur.

ausschließlich um ihre privaten Belange, eine kritische Haltung gegenüber dem Bürgerkrieg oder den gesellschaftlichen Bedingungen, die diesen erst hervorgebracht haben, zeigt sie nicht.[62] Diese Naivität unterscheidet sie von Johnny, der, von seiner Kriegserfahrung gezeichnet, den Menschen eher misstrauisch begegnet.[63] Dass das junge Paar einen unterschiedlichen Erfahrungshorizont besitzt, wird bereits im Rahmen von Ophelias erstem Auftreten deutlich, das in seiner Gestaltung eine gewisse Ähnlichkeit mit der *nunnery scene* aufweist und wie diese zu einer verbalen Auseinandersetzung führt. Anders als in *Hamlet* will Ophelia hier Johnny zur Heirat drängen, der ungehalten darüber ist, dass sie Claude ohne weiteres als seinen Stiefvater akzeptiert und diesem daher ihr Vertrauen schenkt.[64]

Ophelias Naivität macht sich jedoch nicht nur in ihren Repliken bemerkbar, sondern auch in ihrem Erscheinungsbild. Dabei weist sie eine gewisse Ähnlichkeit mit Jean Simmons' Ophelia aus der Olivier-Verfilmung von 1948 auf: So ist auch hier die Geliebte der männlichen Hauptfigur eine junge Frau mit langen blonden Haaren. Im Gegensatz zu Gertrude trägt Ophelia keine prächtigen, rüschenbesetzten Kleider, sondern ist mit einem schlichten Rock und einer Bluse angetan. Durch entsprechende Kameraführung und Figurenrepliken wird gleich im Rahmen von Ophelias erstem Auftreten ihre »Blauäugigkeit«, d.h. ihre Naivität, direkt angesprochen: Eine Nahaufnahme Ophelias hebt ihre blauen Augen hervor und auch eine entsprechende Äußerung Ophelias nimmt Bezug darauf.[65]

Anders als Gertrude verhält sich Ophelia vom Anfang bis zum Ende des Films stets unmännlich (d.h. korrekt weiblich), z.B. als im Rahmen ihrer ersten Begegnung mit Johnny Ross und Guild erscheinen, um einen Streit zu provozieren. Bei dem sich anschließenden Handgemenge steht sie nur unbeteiligt daneben und wehrt sich auch dann nur zaghaft, als Ross sie gegen ihren Willen küsst und ihr die Bluse vom Leib reißt. Auch als Claude sie mit einer Waffe bedroht, beschränkt sie ihr Handeln darauf um ihr Leben zu flehen, sie ergreift jedoch keine Initiative zur Flucht oder gar zum Angriff. In diesem Punkt weicht die Adaptation sehr stark von der Shakespeare-Vorlage ab: Claude tötet Ophelia mit Johnnys Revolver, um den Verdacht auf seinen

---

[62] Im Gegensatz zu Gertrude, die sich an einer Stelle mit den Worten "that infernal war" auf den Bürgerkrieg bezieht und somit eine kritische Haltung diesbezüglich zum Ausdruck bringt, spielt für Ophelia der Krieg nur in der Hinsicht eine Rolle, dass er der Grund für Johnnys Abwesenheit war. Dass er während des Krieges der Lebensgefahr ausgesetzt war, erscheint ihr in diesem Zusammenhang irrelevant.

[63] Dass diese Haltung gerechtfertigt ist, zeigt sich bereits in den ersten zehn bis zwölf Minuten des Films, als man ihm mehrfach nach seinem Leben trachtet: Zum ersten Mal, als Johnny sich noch bei der Schauspieltruppe aufhält; zum zweiten Mal, als er am Grab seines Vaters von Ross und Guild aufgesucht wird, die ihn zu einem Schusswechsel provozieren wollen.

[64] Im Übrigen gibt es jedoch keine weiteren Parallelen zu der *nunnery scene* in *Hamlet*. So wird Ophelia während des Gesprächs mit Johnny weder von ihrem Vater noch von Claude belauscht, die beide nichts von diesem Treffen wissen. Lediglich Ross und Guild suchen das Paar auf, um Johnny in einen nicht nur mit Worten, sondern auch mit Fäusten ausgetragenen Kampf zu verwickeln.

[65] Als Ophelia auf Claude verweist und diesen Johnny gegenüber positiv darstellt, gibt sie mit den Worten "He calls me 'blue eyes'" zu verstehen, dass auch Claude ihre Augenfarbe aufgefallen ist.

Neffen zu lenken und diesen zu einem Vogelfreien zu machen, der von Ophelias Vater, dem Sheriff, verfolgt wird. Somit besteht überhaupt kein Zweifel daran, dass sie nicht freiwillig aus dem Leben scheidet.[66]

Bei der Darstellung ihres Todes nimmt der Film insofern gewisse Anleihen aus *Hamlet*, als man ihre Leiche im Wasser treiben sieht. Dabei wird ihr Körper jedoch nicht tatsächlich als im Wasser liegend gezeigt, sondern lediglich als verkleinerte Projektion, neben der Johnnys Schusswaffe liegt. Auf diese Weise erscheint ihre Gestalt unwirklich bzw. der Realität entrückt, wodurch ihr Tod entschieden mit dem der Schauspielerin und Gertrudes kontrastiert, deren Leichen tatsächlich zu sehen sind.[67] Dieser unterschiedliche Umgang lässt sich dahingehend deuten, dass im Film nur an denjenigen Frauen quasi ein Exempel statuiert wird, die sich nicht an die Geschlechterkonventionen halten.

6.3.4. Die Schauspielerin als stereotype Verführerin

Diese weibliche Gestalt trägt keinen spezifischen Namen und findet mit Ausnahme der *player queen*, mit dem sie den Beruf gemeinsam hat, keine direkte Entsprechung im Shakespeare-Stück.[68] Johnny verweist entweder mit *she* oder *girl* auf ihre Person, wodurch sie auch vom Zuschauer nicht als Individuum wahrgenommen wird, sondern eher als Verkörperung eines bestimmten Frauentyps, der sich durch eine stark ausgeprägte Sexualität auszeichnet und somit im Wesentlichen dem Stereotyp der *femme fatale* entspricht. Dabei repräsentiert sie jedoch – anders als Gertrude zu Beginn des Films – eine neue Generation von Frau, die nicht nur nach Reichtum oder einer erfüllten Sexualität strebt, sondern nicht minder nach einem unabhängigen Leben und einer beruflichen Karriere.

Die ausgeprägte Sinnlichkeit dieser Frauenfigur prägt von Anfang an auch ihr äußeres Erscheinungsbild. Dies zeigt sich bereits in der ersten Einstellung, als sich die Schauspielerin dem am Boden liegenden Johnny nähert, sich zu ihm hinabbeugt und mit der Hand über seinen Kopf streicht. Die erotische Ausstrahlung der jungen Frau wird weiterhin dadurch untermauert, dass sie in zwei der drei Szenen, in denen sie auftritt, in Unterwäsche zu sehen ist.[69]

---

[66] Im Drama steht Ophelias Ableben in enger Verbindung mit dem Wahnsinn, der sie nach dem Tod ihres Vaters befällt. Diese Entwicklung findet in *Johnny Hamlet* nicht statt und bringt unter anderem mit sich, dass ihre Figur nicht die charakterliche Tiefe erhält, die in der Dramenvorlage in der *mad scene* zum Vorschein kommt. Diese Verkürzung entspricht jedoch wiederum den Gepflogenheiten des (Italo-)Western Frauengestalten als Randfiguren zu betrachten, die nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen.

[67] Im Gegensatz zu den beiden anderen Frauenfiguren, die bisweilen unkonform handeln, wird Ophelia in ihrem Tod verklärt dargestellt, ihr Ableben ästhetisiert und somit gewissermaßen verharmlost.

[68] In beiden Fällen leistet die Figur des Schauspielers bzw. der Schauspielerin einen erheblichen Beitrag zur Aufdeckung des Mörders: In *Hamlet* führt die Darbietung vor dem Königspaar dazu, dass Claudius seine Schuldgefühle zum Ausdruck bringt, in *Johnny Hamlet* hingegen unterstützt sie die Hauptfigur nicht durch ihr Schauspiel, sondern durch den Hinweis auf ein Schmuckstück, das Johnny als Indiz auf der Suche nach dem Täter dient.

[69] In angezogenem Zustand fällt die Extravaganz ihrer Kleidung auf: Bei ihrem ersten Erscheinen trägt sie einen Hermelinmantel, der ein Bühnenkostüm der Theatergruppe ist. Im ersten Teil der zweiten Szene, in der sie auftritt, trägt

Bemerkenswert am Erscheinungsbild der Schauspielerin sind besonders ihre langen roten Haare, die traditionell mit Hexerei und Sexualität assoziiert werden.[70] In einer ähnlichen Außenseiterposition befindet sich auch die namenlose Schauspielerin, deren unstetes Leben und Freizügigkeit in jener Epoche, in der die Filmhandlung spielt (also Mitte des 19. Jahrhunderts) aufgrund moralischer Vorurteile nicht minder verrufen war. Das Patriarchat grenzte seit jeher unabhängige Frauen mit eigenem Einkommen, besonderem Wissen und/oder einer autonomen Sexualität aus. Dass es sich auch bei der Schauspielerin um eine Repräsentantin dieses Frauentyps handelt, kommt vor allem in ihrer zweiten Szene zum Ausdruck, die in *Hamlet* einerseits der Ankunft der Schauspieler in Elsinore entspricht, andererseits aber auch der *nunnery scene*, aus der zwei der in dieser Szene vorkommenden Zitate entnommen sind.[71]

Als sie in dieser in einer Bar stattfindenden Szene Johnny und Horace eingehend betrachtet, ist sie die aktiv Blickende, die ihr sexuelles Interesse unverhohlen zur Sprache bringt. Sie sagt in diesem Zusammenhang: "I look at no man unless I want to keep company." Durch diese Äußerung sowie das begleitende Verhalten der Schauspielerin wird der Blick des als männlich gedachten Zuschauers auf die attraktive Frauenfigur quasi gespiegelt, der somit in die – üblicherweise vom weiblichen Geschlecht eingenommene – Rolle des Sexualobjekts versetzt wird.[72] Es findet somit also eine genaue Umkehr konventionellen Geschlechterrollenverhaltens statt.[73] So viel Freizügigkeit und Unabhängigkeit widerspricht jedoch den gesellschaftlichen

---

sie als Accessoires einen Hut und eine Stola, wodurch sie mit der bieder gekleideten Ophelia kontrastiert, die den gesamten Film hindurch immer dasselbe trägt.

[70] Für die Assoziation roter Haare mit Hexen siehe Irmela Hannover, *Frauen mit roten Haaren* (Berlin: Rütten, 2002) 33 f: »Im Mittelalter, soviel ist sicher, waren die Rothaarigen nicht gerade gut angesehen. [...] Gerade auch das Christentum trug viel zur Diffamierung Rothaariger bei. Der bei den Germanen mit rotem Haar und rotem Bart versehene böse Gott Loki mutierte unter den Christen zum roten Teufel. [...] Von der verführerischen Eva über die nicht minder verruchte Tänzerin Salome und die verräterische Delilah bis hin zum kindermordenden Herodes und dem Verräter Judas wird allen schlechten Gestalten der Bibel rotes Haar verliehen. Am unheilvollsten wirkte sich dabei das Bild vom rothaarigen Judas Ischariot aus. Die Vorstellung, daß Gott diejenigen besonders gezeichnet hat, denen er rote Haare gab, wird mit der angeblichen Rothaarigkeit des Verräters des Herrn begründet. So scheint sich auch der Glaube, daß rotes Haar wenig Gutes verspricht, erst mit der Einführung des Christentums in Europa durchgesetzt zu haben. Als Zauberfarbe und Farbe des Bösen wird Rot nun zur Lieblingsfarbe des Teufels und aller, die mit ihm im Bunde stehen, vor allem auch der Hexen.« Zur ausgeprägten Sinnlichkeit und Sexualität, die rothaarigen Frauen herkömmlich nachgesagt wird, siehe *ibid.,* 57 f.

[71] Auf diese Weise ergibt sich in *Johnny Hamlet* ein direkter Vergleich mit dem im Film vorkommenden Pendant zur *nunnery scene*, in die Ophelia involviert ist: So findet die Szene nicht an einem geheimen, sondern einem öffentlichen Ort statt. Auch ist der sexuelle Kontakt zu einem Mann gewollt und nicht, wie bei Ross' Übergriff auf Ophelia, erzwungen. Mehr noch: Tatsächlich ist hier die Schauspielerin diejenige, welche die Initiative ergreift und sich somit zu einer aktiven, quasi-männlichen Figur macht.

[72] Im Anschluss daran begibt sie sich mit Johnny in das über der Bar befindliche Hotelzimmer, in dem sie sich auf eine intime Begegnung mit ihm einlässt. Die Kamera zeigt nach einem Schwenk auf das am Boden liegende schwarze Kleid der Schauspielerin, wie sie auf dem Bett und nur in Unterwäsche bekleidet neben Johnny liegt, den sie hingebungsvoll küsst.

[73] Dabei muss jedoch ebenfalls berücksichtigt werden, dass durch die eindeutige Offerte der Schauspielerin zugleich auch die (erotischen) Fantasien der männlichen Zuschauer angeregt werden sollen, die als Betrachter den Standpunkt des angesprochenen Johnny übernehmen und sich entsprechend begehrt fühlen.

Normen und wird im Film dadurch geahndet, dass die Schauspielerin nur kurze Zeit später ermordet aufgefunden wird.[74] Betrachtete man die Schauspielerin als Spiegelung Ophelias, also quasi als den Teil ihres Charakters, den sie aufgrund des auf ihr ruhenden sozialen Druckes nicht ausleben kann, dann stünde der frühe Tod der Mimin für das Erlöschen aller nach Unabhängigkeit und persönlicher Erfüllung strebenden Regungen in Ophelia. Dass sie in ihrer eigentlichen Todesszene nur noch als kleine im Wasser liegende Figur dargestellt wird, wäre demnach ein weiterer Hinweis darauf, dass mit ihr nurmehr noch eine fast leere Hülse stirbt, dass also der wesentlich lebendigere Teil von ihr bereits in Gestalt der Schauspielerin zu Tode gekommen ist.

Ungeachtet dessen, ob sich die Frauenfiguren nun gesellschaftskonform oder unkonform verhalten, sie sterben im Laufe des Films alle bei dem Unterfangen, Johnny zu helfen und somit traditionell weiblich zu handeln. Hieran lässt sich einerseits eine sehr konservative Geschlechterauffassung erkennen, welche die Frau als den »Anderen« betrachtet, der als Abweichung von der männlichen Norm aus dem System entfernt wird. Diese Haltung besagt mit anderen Worten, dass – gemäß den Regeln der Gesellschaft im Allgemeinen und des Italo-Westerns im Speziellen – nur eine tote Frau Akzeptanz oder Mitgefühl erfährt, d.h. also erst dann, wenn sie durch ihre Präsenz keinen unmittelbaren Einfluss mehr auf den Mann ausüben kann.

Andererseits lässt sich der Tod sämtlicher weiblicher Gestalten ebenfalls als Kritik an einem Gesellschaftssystem deuten, das Frauen ungerecht behandelt und sich aufgrund seiner Unfähigkeit ausgewogene (und auf gleichberechtigter Partnerschaft basierende) heterosexuelle Beziehungen zu fördern in letzter Instanz selbst zerstört.[75] Zusammenfassend lässt sich somit feststellen, dass trotz der in den späten 1960er Jahren vorherrschenden Tendenz zu mehr Freizügigkeit und weiblicher Selbstbestimmung die in *Johnny Hamlet* porträtierten Frauenfiguren nicht besonders progressiv dargestellt werden. Auf diese Weise entspricht die Adaptation der zu jener Zeit vorherrschenden allgemeinen Tendenz feministische Bemühungen um größere weibliche Autonomie durch eine stärkere Betonung auf das männliche Geschlecht und seine angebliche Überlegenheit abzuwehren.[76]

---

[74] So sucht Johnny die junge Frau ein zweites Mal in dem Hotelzimmer auf, in dem sie nunmehr leblos auf dem Bett liegt. Nachdem der junge Mann nach ihrem Puls gefühlt hat, bewegt er ihren zur Seite gelegten Kopf nach vorne. Diese Handlung dient dem Spannungsaufbau, um einen gezielten Schockeffekt zum Einsatz kommen zu lassen: So sieht man daraufhin in Nahaufnahme das leblose Gesicht der jungen Frau, die – den weit aufgerissenen Augen nach zu urteilen – eines gewaltsamen Todes gestorben ist. Die dramatische musikalische Untermalung in dieser Situation trägt durch ihre Lautstärke und Unvermitteltheit dazu bei, den Schockeffekt der Szene zu verstärken.

[75] Eine Auflösung der patriarchalischen Gesellschaft erfolgt dann, wenn es keine Frauen mehr gibt, die durch ihre Gebärfähigkeit für den Fortbestand der Zivilisation sorgen können.

[76] Siehe dazu Haskell, 323 f: "The growing strength and demands of women in real life, spearheaded by women's liberation, obviously provoked a backlash in commercial film: a redoubling of Godfather-like machismo to beef up man's eroding virility or, alternately, an escape into the all-male world of the buddy films from *Easy Rider* to *Scarecrow*. With the substitution of violence and sexuality (a poor second) for romance, there was less need for exciting and interesting women; any bouncing nymphet whose curves looked good in catsup would do."

6.3.5. Das Männerbild des aggressiven Revolverhelden

Wie sich bereits am Titel ablesen lässt, richtet der Film seine Aufmerksamkeit vor allem auf die Hauptfigur Johnny, der jedoch in mehrfacher Hinsicht von Hamlet abweicht. Anders als der Dänenprinz fragt Johnny beispielsweise nicht nach der moralischen Legitimität seines Tuns, sondern handelt meist impulsiv.[77] Durch dieses ungestüme Agieren zeigt er ein als konventionell männlich geltendes Verhalten, bei dem nicht Reflexion, sondern Tatendrang im Vordergrund steht. Dies lässt sich unter anderem auf Johnnys veränderte Ausgangssituation zurückführen, der kein Student bzw. Intellektueller ist, sondern vielmehr ein ehemaliger Soldat der Konföderiertenarmee.[78] Seine militärische Vergangenheit trägt dazu bei, die Männlichkeit Johnnys hervorzuheben. Hierauf gehen sowohl Horace als auch Gertrude ein, die beide anerkennend bemerken, dass er während des Krieges vom Knaben zum Mann herangereift sei – eine Entwicklung, die sich äußerlich vor allem an seinem Vollbart zeigt.[79] In Bezug auf sein Verhalten zeigt sich Johnnys Männlichkeit in seiner gesteigerten Aggressionsbereitschaft, der strikten Konsequenz seiner Handlungen sowie in seinem aufbrausenden Temperament, das den vorgetäuschten Wahnsinn Hamlets reflektiert und auf das er im Film mehrfach angesprochen wird.[80]

Anhand der Figur des Horace wird zwar ersichtlich, dass ein Mann auch ruhig und besonnen handeln kann, eine solche Gestalt beim weiblichen Geschlecht jedoch kein (sexuelles) Interesse hervorruft. Dies zeigt sich vor allem in der Barszene, als die Schauspielerin offen ihr Interesse an Johnny bekundet, Horace hingegen abweist. Anders als Claude, Johnny und der Sheriff, die alle in Kontakt zu Frauen stehen – und entweder eine Frau bzw. Geliebte haben oder eine Tochter – besitzt Horace keinen unmittelbaren Kontakt zum weiblichen Geschlecht. Vielmehr beschränkt er seine

---

[77] Beispiele für ein solches impulsives Verhalten zeigen sich bei seinen ersten Begegnungen mit Gertrude bzw. Ophelia, bei denen er jeweils sehr aufbrausend reagiert; Ophelia stößt er sogar von sich, was dazu führt, dass sie sich bereits kurz nach ihrer erstmaligen Zusammenkunft vor ihm zu fürchten beginnt. Doch auch in den zahlreichen Begegnungen mit Claude und seinen Schergen zeigt sich, dass Johnny mehr agiert als reflektiert, indem er sich häufig in Situationen begibt, die er in aller Regel nur mit der Anwendung von Gewalt auflöst. Nur einmal zögert Johnny einen Schuss abzugeben: Als Claude ihm die eigene Waffe anbietet, um seinen Racheauftrag zu beenden lehnt Johnny dies ab, da er einerseits zu diesem Zeitpunkt noch keinen eindeutigen Beweis für Claudes Schuld am Mord seines Vaters hat und er andererseits seiner Mutter durch den Tod ihres zweiten Ehemannes nicht noch weiteres Leid zufügen will. Diese Szene gleicht dadurch, dass die Hauptfigur eine sichere Gelegenheit zum Mord an ihrem Onkel verstreichen lässt der *prayer scene* in *Hamlet*. Ein solch aggressives Verhalten, wie es Johnny durch seine zahlreichen Schusswechsel und Handgemenge im Film zeigt, bewundert auch Shakespeares Hamlet an der Armee Fortinbras'. Siehe dazu IV. iv. 32-66.

[78] Auf diesen Umstand wird mehrfach hingewiesen, so z.B. gleich zu Beginn des Films, als Johnny von den Schauspielern als *that rebel* und *hero* bezeichnet wird. Auch als Ross und Guild in der Friedhofszene einen Streit mit Johnny provozieren wollen, sprechen sie ihn auf seine Vergangenheit als Soldat der Südstaatenarmee an. Dabei nennt Ross ihn unter anderem spöttisch *fightin' boy* und *general*.

[79] Horace quittiert diese äußere Manifestation von Männlichkeit mit den Worten: "You look good, Johnny. You're a man now."

[80] So bemerkt z.B. seine Mutter: "Johnny, try to understand. You're not yourself now." Auch Claude sagt an einer Stelle: "You shouldn't lose your temper so often, Johnny. It's not very good for you."

sozialen Kontakte ausschließlich auf seine Männerfreundschaft zu Johnny, welche die einzige im Film dargestellte Beziehung von Bestand ist, so dass am Ende des Films der Eindruck vom Ideal einer frauenlosen Gesellschaft verstärkt wird.[81]

Eine skeptische Haltung gegenüber den bestehenden Verhältnissen innerhalb des patriarchalischen Systems sowie dem Männlichkeitsbild kommt ansatzweise am Ende des Films zum Ausdruck, als Johnny nach der Ermordung Claudes die Schusswaffe seines Vaters in einen Brunnen wirft und so symbolisch der Gewalt entsagt. Dabei orientiert er sich an Horace, der zuvor bekannt hat bisweilen eine ungeladene Waffe mit sich zu führen, um Konflikten aus dem Weg zu gehen. Hierdurch bringt der ältere Mann seine Missbilligung bezüglich des Lebensstils zum Ausdruck, der im Wilden Westen vorherrscht und Verbrecher wie Claude oder den im Film ebenfalls vorkommenden Banditen Santana erst hervorgebracht hat. Diese Auffassung zeigt sich ebenfalls am Ende des Films vor allem daran, dass Johnny die von Claude geraubten Beutel voller Goldstaub zertritt. Allerdings zeigt der kurz vor dem Abspann erneut auftretende Totengräber, dass im Wilden Westen jederzeit mit dem Opportunismus und der Habgier der Menschen zu rechnen ist, Eigenschaften, welche letztlich für alle begangene Gewalt im Film verantwortlich sind.

Die große Anzahl an Italo-Western, die Ende der 1960er Jahre produziert wurde und dabei fast ausschließlich mit Stereotypen und genretypischen Versatzstücken arbeitete, trug in erheblichem Maße dazu bei, dass diese Art von Film rasch ihren Reiz verlor.[82] Die Kritik nahm *Johnny Hamlet* selbst kaum zur Kenntnis; allein der Umstand, dass es sich hierbei um eine sehr freie Adaptation des Shakespeare-Dramas handelt, trug seinerseits voraussichtlich nicht zu einer gesteigerten Popularität des Films bei. Zugleich liegt der mangelnden Resonanz vermutlich auch das zentrale konzeptionelle Problem des Films zugrunde, welches darin besteht, dass der hauptsächlich jugendlichen Zielgruppe der Unterhaltungsaspekt eines Italo-Westerns wichtiger war als eine möglicherweise kulturelle oder pädagogische Zielsetzung. Für ein vollkommen anderes Publikum entstand hingegen die nur ein Jahr später gedrehte *Hamlet*-Adaptation des Briten Tony Richardson. Diese Verfilmung besitzt einen von *Johnny Hamlet* deutlich abweichenden kulturellen wie künstlerischen Hintergrund.

---

[81] Diese ähnelt der Beziehung Pauls zu Dr. Vincent in *Strange Illusion*, der ebenfalls die Funktion eines besonnenen (hier väterlichen) Freundes einnimmt, der seinem Schützling stets zur Seite steht und ihn im Gegensatz zu den Frauenfiguren in seinem Tun in jeder Hinsicht unterstützt. Für eine nähere Erläuterung des Ideals der frauenlosen Gesellschaft – wie sie besonders anschaulich in Shakespeares *Macbeth* dargestellt wird – siehe Janet Adelman, "'Born of woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*", *Macbeth: Contemporary Critical Essays*, Hrsg. Alan Sinfield, New Casebooks (London: Macmillan, 1992) 66 f.

[82] Der Italo-Western wurde durch Presiflagen desselben abgelöst, so z.B. *Il mio nome è Nessuno* (Tonino Valerii und Sergio Leone, 1973) oder *... continuavano a chiamarlo Trinità* (Enzo Barboni, 1972).

6.4. *Hamlet* (Tony Richardson; Großbritannien, 1969)

6.4.1. Wider die Leinwandkonventionen

Tony Richardsons *Hamlet*-Adaptation weist gewisse Parallelen zu den bereits behandelten Verfilmungen auf, zugleich offenbart sie aber auch neue Impulse und Denkansätze. Obwohl dieser Film ähnlich wie *Strange Illusion* oder *Johnny Hamlet* mit einem niedrigen Budget hergestellt wurde, unterscheidet er sich von diesen Streifen dennoch grundsätzlich, da es sich hierbei um eine Literaturverfilmung handelt, die sich vergleichsweise eng an die Dramenvorlage hält.[83] In dieser Hinsicht lässt sich also eher eine Ähnlichkeit mit den Verfilmungen Laurence Oliviers und Grigori Kosinzews feststellen, die im Rahmen ihrer eigenen *Hamlet*-Produktionen jedoch nicht nur einen wesentlich höheren Kostenaufwand als Richardson betreiben konnten, sondern darüber hinaus dem Filmstoff auch ein vollkommen anderes künstlerisches Verständnis entgegenbrachten. Richardsons innovative Herangehensweise an den Dramen- bzw. Filmstoff äußert sich zum einen in der Verwendung von Farbfilm, der dem Zuschauer eine erheblich größere Fülle an visuellen Informationen zukommen lässt als Schwarzweißmaterial.[84] Zum anderen besticht sein *Hamlet* aber auch durch unkonventionelle Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven, die neuartige Blickwinkel auf die Dramenhandlung eröffnen und so bislang unbeachtete Bedeutungshorizonte des Stücks erschließen.

Betrachtet man Richardsons filmisches Gesamtwerk, nimmt *Hamlet* durchaus eine gewisse Sonderposition ein, was nicht allein auf den Umstand zurückzuführen ist, dass er sich mit diesem Projekt eines historischen Stoffes annahm – dies war etwa in den Kostümfilmen *Tom Jones* (1963) und *The Charge of the Light Brigade* (1967) bereits der Fall gewesen. Vielmehr erscheint die Adaptation des Shakespeare-Dramas deshalb als Besonderheit, weil sie nicht als eigenständig geplante Literaturverfilmung, sondern vielmehr als Filmfassung einer Theaterinszenierung konzipiert worden war, für die Richardson zu jener Zeit ebenfalls als Regisseur im Londoner Roundhouse Theatre verantwortlich zeichnete.[85] Im Gegensatz zur

[83] Über das Budget bemerkt Robinson: "[...] the film may have been more modest in budget than his other recent work, but it is not less ambitious from a creative point of view [...]." David Robinson, Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson, *Financial Times* 10. Apr. 1970.

[84] Dies macht Richardsons Produktion zur ersten in Farbe gedrehten Kinofassung des *Hamlet*, welche die Originalverse Shakespeares verwendet. Zur Verwendung von Farbfilm in dieser *Hamlet*-Version siehe Robert A. Duffy, "Gade, Olivier, Richardson: Visual Strategy in *Hamlet* Adaptation", *Literature Film Quarterly* 4.2 (1976): 150.

[85] In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass der Film in den USA nicht in die Kinos kam, sondern dort lediglich im Fernsehen ausgestrahlt wurde. *Cf.* Michèle Willems, "Video and its paradoxes", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000), 45: "Tony Richardson's *Hamlet* was filmed in the Round House in London in 1969, shown on television in the USA and in cinemas in the United Kingdom in 1969-70 and then marketed as a video in 1991." *Cf.* Paul Meier, "King of Infinite Space: Richardson's *Hamlet* (1969)",

Colleran/Gielgud-Adaptation von 1964 handelt es sich hierbei allerdings nicht um einen Live-Mitschnitt einer bzw. mehrerer Darbietungen des *Hamlet*, sondern vielmehr um einen unabhängig von den Bühnenvorstellungen aufgenommenen Film, der keine filmische Aufzeichnung der Theater-Performance selbst anstrebt.[86] Mit dem Roundhouse Theatre verbindet Richardson als Vertreter des *New Wave Cinema* eine progressive künstlerische Haltung, die mit den traditionellen Darstellungs- und Sichtweisen des etablierten Kinos bzw. Theaters scharf kontrastiert.[87] So zeichnet sich das Schauspielhaus unter anderem dadurch aus, dass es mit der Tradition der Guckkastenbühne bricht und sich vielmehr an der Aufführungspraxis des elisabethanischen Theaters orientiert.[88] Dieses ist in erheblichem Maße durch die räumliche Nähe des Publikums zur Bühne geprägt, das Selbige von drei Seiten her umgibt.[89]

6.4.2. Filmische Besonderheiten von Richardsons *Hamlet*

Auch wenn sich Richardson von den etablierten *Hamlet*-Adaptationen eines Olivier oder Kosinzew abzusetzen versucht, greift er dennoch einige Techniken auf, die seine Vorgänger ebenfalls anwendeten, um die Filmhandlung zuschauergerecht aufzubereiten: So reduziert Richardson – wie seine Vorgänger in ihren Bearbeitungen des Shakespeare-Stücks von 1948 bzw. 1964 – den Dramentext auf fast die Hälfte, wodurch eine Straffung der Handlung und damit eine Spannungssteigerung erzeugt wird.[90] Zudem stellt er einige Szenen um oder verändert diese durch Auslassungen, wodurch sich die Gewichtung einiger Handlungsschwerpunkte des ursprünglichen Dramas teilweise verändert. Dies zeigt sich vor allem daran, dass Richardsons *Hamlet* auf das Element des *comic relief* weitgehend verzichtet und auf diese Weise wesentlich nüchterner erscheint als die in der Textvorlage beschriebene Dramenhandlung oder auch die Gielgud-Inszenierung.[91] Als weiteres Beispiel für eine Kürzung

The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews, Hrsg. James M. Welsh and John C. Tibbetts (Albany: State U of New York P, 1999) 178.

[86] Zu diesem Aspekt siehe Manvell, 128 und Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 178.

[87] Tony Richardsons filmisches Schaffen ist durch eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber dem britischen Traditionskino gekennzeichnet. Diese bewegte ihn in seiner frühen Schaffensperiode Mitte bis Ende der 1950er dazu mit anderen Jungregisseuren, wie Lindsay Anderson, Karel Reisz oder Lorenza Mazzetti, die so genannte *New Wave* zu entwickeln, welche sich stark an der französischen *Nouvelle Vague* orientierte und sich um eine filmische Darstellungsweise bemühte, die – anders als das herkömmliche Unterhaltungskino mit seinen oftmals romantisierenden Inhalten – schonungslos den rauen Alltag der Arbeiterschicht porträtierte und damit den sozialen Problemen der Zeit Rechnung trug. Siehe dazu Jörg Helbig, *Geschichte des britischen Films* (Stuttgart: Metzler, 1999) 203.

[88] Bezüglich der Parallelen der Richardson-Verfilmung mit der elisabethanischen Theaterpraxis siehe Terri Bourus, "The First Quarto of *Hamlet* in Film: The Revenge Tragedies of Tony Richardson and Franco Zeffirelli", *EnterText* 1.2 (2001), Brunel U, Uxbridge, 5. Apr. 2005 <http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/hamlet/bourros.pdf> [*sic*] 187 f.

[89] Hiervon ist im Rahmen der Inszenierung aufgrund des fehlenden Publikums nichts zu merken.

[90] Zur Kürzung des Dramentextes durch Richardson siehe Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 181 und Felix Barker, "Enter the Barrow Boy Hamlet", Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson, *Evening News* 9. Apr. 1970.

[91] Speziell diese Auslassung kritisiert Brode im Rahmen seiner Filmbesprechung auf Schärfste: "*Hamlet* is Shakespeare's funniest tragedy, its hero a forerunner of today's stand-up comics. Most unforgivable is Richardson's cutting every bit of humor, resulting in a leaden, dull version." Brode, 131.

und Änderung des Shakespeare-Stücks lässt sich Claudius' Monolog aus der *prayer scene* anführen, der in dieser Verfilmung erst gegen Ende von Akt IV, Szene iii folgt, als der König bereits den Aufenthaltsort von Polonius' Leiche in Erfahrung gebracht und Hamlet nach England verabschiedet hat.

Somit bietet sich in Richardsons Verfilmung Hamlet nicht die Möglichkeit zum Königsmord, da er zu dem Zeitpunkt, als Claudius Schuldgefühle äußert und Abbitte für seine Untaten zu leisten versucht, bereits unter der Aufsicht von Rosencrantz und Guildenstern steht. Akt III, Szene iii wird somit nicht nur umgestellt, sondern auch gekürzt – mit dem Effekt, dass der Dänenprinz nun weit weniger als handlungsunfähiger Grübler erscheint. Auch Polonius' Gespräch mit Hamlet sowie die Ankunft der Schauspieler, die beide laut Dramenvorlage in Akt II, Szene ii erfolgen, finden im Film erst nach der *nunnery scene* statt. Hierdurch entsteht der Eindruck einer ungewöhnlichen Beharrlichkeit auf Seiten Polonius', da dieser selbst nach Hamlets verbalen Angriffen auf Ophelia sowie Claudius' Zweifel ob der Richtigkeit seiner Theorie nicht davon ablässt, das impulsive Verhalten des Dänenprinzen als Zeichen unerwiderter Liebe zu werten.[92] Vor allem das Ende der Richardson-Verfilmung weist jedoch gewisse Parallelen zur Adaptation Laurence Oliviers auf, da nach Hamlets Tod kein Fortinbras als Repräsentant einer neuen (und zugleich alten) Ära auf dem Schauplatz des Geschehens erscheint und so die gesellschaftliche Ordnung wiederherstellt.[93]

Die Kürzungen und Umstellungen alleine heben Richardsons Verfilmung jedoch nicht von den anderen *Hamlet*-Adaptationen ab. Entscheidend hierfür ist vielmehr die unkonventionelle Kameraführung. Um die Handlung in Szene zu setzen, verwendet Richardson hauptsächlich Nahaufnahmen, die den Zuschauer dicht an das Geschehen heranrücken und die Distanz zu den Figuren weitgehend eliminieren.[94] Zugleich kommt hierdurch ebenfalls eine starke Betonung der im Handlungsverlauf dargestellten zwischenmenschlichen Beziehungen zustande, die beinahe alle zeitlichen wie räumlichen Rahmenbedingungen in den Hintergrund drängen.[95] Indem man zu keinem Zeitpunkt einen Gesamteindruck der Szenerie erhält, sondern höchstens einzelne Requisiten wie ein Bett oder eine Hängematte im Fokus der Kamera

[92] So stellt Claudius am Ende der *nunnery scene* Polonius' Interpretation von Hamlets Verhalten als Ausdruck unerwiderter Liebe mit den Worten "Love? His affections do not that way tend" (III. i. 164) in Frage.

[93] Zur Abwesenheit Fortinbras' in Richardsons Verfilmung siehe Rothwell, 147. Auch Meier vertritt eine ähnliche Meinung und bemerkt, dass diese Adaptation der Bedeutung der Figur des Fortinbras keinerlei Rechnung trägt. Diese Behauptung erweist sich jedoch bei Betrachtung des Films als unzutreffend, da z.B. in der Filmszene, die Akt IV, Szene ii des Dramas entspricht, Hamlet tatsächlich den norwegischen Truppen begegnet. Hierdurch, wie auch durch entsprechende Repliken Hamlets oder Claudius', ist der norwegische Prinz trotz seiner körperlichen Abwesenheit dennoch einen Großteil des Films hindurch präsent. *Cf.* Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 182.

[94] Zur Nahaufnahme in Richardsons *Hamlet* siehe Brode, 130, Rothwell, 144 ff und Taylor, 188.

[95] Siehe dazu *ibid.*: "Richardson's camera-style is also geared to the exploration of the minutiae of inter-personal activity. Close-ups and medium close-ups account for ninety-six per cent of his shots, far more than in any other of the five films. By means of the close-up he recreates his Elsinore in every shot."

sind, nie jedoch ein ganzer Raum oder ähnliches gezeigt wird, wirkt das *setting* des gesamten Films relativ unbestimmt und wird lediglich durch die historisch anmutenden Kostüme ein wenig präzisiert.[96]

In dieser Hinsicht grenzt sich Richardson sowohl von Kosinzew als auch von Olivier ab, die ihre *Hamlet*-Umsetzungen mit entsprechenden Renaissance-Kostümen, Requisiten und Kulissen visuell opulent und überaus detailliert ausgestattet hatten.[97] Auch von der Gielgud-Adaptation unterscheidet sich diese *Hamlet*-Umsetzung, und zwar dahingehend, dass bei der Broadway-Inszenierung von 1964 weitgehend Totalen und Halbtotalen verwendet wurden, die durch ihre räumliche Distanz zur Spielfläche bzw. den darauf agierenden Figuren die Perspektive des anwesenden Theaterpublikums wiedergeben sollten.[98] Diese Kameraeinstellungen brachten unter anderem mit sich, dass der Kinozuschauer stets das gesamte Bühnengeschehen im Blick hatte und ihm so nichts von der Spielhandlung entging. Genau diesen Effekt vermeidet Richardsons *Hamlet* mit seinen zahlreichen Nahaufnahmen, welche den Darstellern zwar ein differenziertes Spiel ermöglichen, die jedoch insgesamt die Gesichter der einzelnen Gestalten beinahe als körperlose Entitäten erscheinen lassen.[99]

Vor allem hierdurch erweist sich seine Adaptation als filmisch und unfilmisch zugleich: Einerseits nimmt der Kinozuschauer die Leinwandgestalten aus einer Perspektive wahr, wie sie – mit Ausnahme der Porträtmalerei oder -fotografie – nur der Film wiedergeben kann. Andererseits erscheint Richardsons *Hamlet* auch deshalb als unfilmisch, da er einen Großteil der Stärken des Mediums, wie z.B. ausgedehnte Landschaftsaufnahmen oder den Einsatz von Spezialeffekten, nicht nutzt und sich dadurch selbst einer Reihe von Ausdrucksmitteln beraubt, die für eine visuell abwechslungsreiche Darstellung der Handlung sorgen würden.[100] Doch eben diese Einschränkungen sollen den Zuschauer dazu veranlassen seine Aufmerksamkeit vor

---

[96] Richardsons vage gehaltene Darstellung von Ort und Zeit der Handlung ist also durchaus beabsichtigt und kann als zentrales Charakteristikum der visuellen Gestaltung ausgemacht werden. Diesen Aspekt lässt Brode im Rahmen seiner Filmkritik außer Acht, da er selbige als nicht existent bezeichnet: "Richardson failed to create any tangible mood for Elsinore; the problem is not that we disagree with his interpretation-through-image but that there is no visual scheme. This is obvious from the first scene, in which palace guards confront the ghost." Brode, 130. *Cf.* Duffy, 149 und Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 179.

[97] Einen Vergleich dieser Adaptation mit der *Hamlet*-Umsetzung Oliviers stellt auch Rothwell her: "Richardson's *mise-en-scène* remains sparse and shadowy, in contrast to the elaborate unit sets of Olivier's *Hamlet* with the spacious stairway sweeping down into the throne room." Rothwell, 146. Zu der Unbestimmtheit des *setting* siehe auch Taylor, 188 und Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 179.

[98] Eine Gemeinsamkeit mit der Gielgud-Inszenierung besteht jedoch darin, dass auch Richardson – ganz in Theatermanier – mehrere Darsteller in verschiedenen Rollen auftreten lässt. So verkörpert beispielsweise Roger Livesey sowohl den *first player* der Theatertruppe als auch den Totengräber aus Akt V. Indem sich seine Leinwandpräsenz keiner einzelnen Filmgestalt eindeutig zuordnen lässt, trägt er – ähnlich wie die vage gehaltene Darstellung räumlicher wie zeitlicher Gegebenheiten – zum generellen Eindruck des Films bei, keine präzisen visuellen Informationen zu liefern, die dem Zuschauer die Rezeption der Filmhandlung erleichtern. *Cf.* Meier in Welsh/Tibbetts (1999), 185 f.

[99] Hierzu äußert sich Rothwell wie folgt: "The film choreographs not bodies but faces, sometimes singly, sometimes doubly, sometimes triply, like some infinite variation on the figures in Rembrandt's *Night Watch*." Rothwell, 144.

[100] Siehe dazu James M. Welsh, "Introduction", *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews*, Hrsg. James M. Welsh and John C. Tibbetts (Albany: State U of New York P, 1999) 17: "[...] Richardson places the emphasis squarely

allem auf die sprachlichen Äußerungen und das nuancenreiche Minenspiel der Akteure zu richten.

Die visuell innovative Gestaltung dieser *Hamlet*-Adaptation umfasst ebenfalls das äußere Erscheinungsbild der Titelfigur, das in scharfem Kontrast zu allen bisher da gewesenen Leinwand-Verkörperungen des Dänenprinzen steht. Waren zuvor alle Hamlet-Darsteller – gemäß den ästhetischen Vorstellungen der einzelnen historischen Phasen – durchweg attraktive Männer bzw. Frauen von hohem Wuchs und schlanker Gestalt, so erscheint mit Nicol Williamson erstmals ein aufgrund seiner untersetzten Statur sowie seines schütteren Haares vergleichsweise reif wirkender Schauspieler in der Rolle des Hamlet.[101] Doch auch die Darstellerin der Ophelia entspricht nicht den herkömmlichen Zuschauererwartungen, da es sich hierbei um die Popikone Marianne Faithfull handelt, die Ende der 1960er Jahre begonnen hatte, kleinere Filmrollen anzunehmen, die vor allem aber durch Drogenexzesse und ihre Liaison mit Mick Jagger, dem Leadsänger der Rolling Stones, einen gewissen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit erreicht hatte.[102]

Bereits die Wahl dieser zwei zentralen Darsteller zeigt noch vor der eigentlichen Filmanalyse, dass Richardsons Adaptation auf den ersten Blick den Seherwartungen jener Zuschauer zuwiderläuft, die Shakespeares *Hamlet* als konservatives Werk und Ausdruck althergebrachter Werte begreifen. Durch die unkonventionelle Darbietung des Dramenstoffs erfolgt somit eine Dekonstruktion des *Hamlet*, die dem Rezipienten einen neuen Zugang zum Stück eröffnet. Als der Film in die Kinos kam, wurde als Zielgruppe vor allem ein jugendliches Publikum ins Auge gefasst, das einer avantgardistischen *Hamlet*-Verfilmung gegenüber aufgeschlossener eingestellt zu sein schien als das Bildungsbürgertum.[103] Wie sich die unkonventionelle Besetzung auf die Gestaltung des Films auswirkt, und ob sie dabei auch Rückschlüsse auf die zu jener Zeit gängigen Geschlechterrollenerwartungen gestattet, soll nachfolgend näher untersucht werden.

---

upon the text, the language, and the actors, which is a perfectly agreeable way of capturing Shakespeare on film, even if it does not attempt to utilize the advantages of the medium fully."

[101] Zum äußeren Erscheinungsbild Williamsons siehe Alexander Walker, "Fast...". Rez. von *Hamlet*, Regie Tony Richardson. *Evening Standard* [London] 9. Apr. 1970: "And his bearded Victorian face keeps him looking older than his uncle (Anthony Hopkins)." Zum Alter des Dänenprinzen in dieser Adaptation bemerkt Manvell: "[...] Hamlet is obviously no adolescent student, but a man well on into his twenties, a post-graduate scholar." Manvell, 128.

[102] Zur Besetzung Marianne Faithfulls in der Rolle der Ophelia bemerkt Taylor: "Ophelia is played by Marianne Faithfull, a current pop star with a high-profile sexual image thanks to her media roles as Mick Jagger's girl friend and the star of Jack Cardiff's 1968 erotic fantasy, *Girl on a Motorbike*." Taylor, 188 f.

[103] Brode zufolge war die Marketingstrategie der beteiligten Filmgesellschaften jedoch nicht zureichend konzipiert, da eine Identifikation des jugendlichen Zielpublikums mit der Titelfigur aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes nur schwer erreicht werden konnte. *Cf.* Brode, 130: "Columbia Pictures and Filmways compounded this problem by attempting to sell Richardson's *Hamlet* to the very teen audience that two years earlier had responded to Zeffirelli. The advertising read: 'From the author of *Romeo and Juliet*: the love story of Hamlet and Ophelia.' Although Marianne Faithful, a rock star, played Ophelia, any hope for young romance dissipated when she performed opposite balding, paunchy Williamson, who looked more like her father than her lover."

6.4.3. Gertrude als Sinnbild weiblicher Körperlichkeit

Die Charakterisierung der Königin erfolgt noch vor ihrem eigentlich Auftreten zunächst durch das *setting*, das die Atmosphäre bzw. das moralische Klima des Königshofes einfängt und nicht nur ihre, sondern auch Claudius' Persönlichkeit veranschaulicht. So nimmt die in Akt I, Szene ii des Dramas stattfindende offizielle Zusammenkunft des königlichen Rates in Richardsons Adaptation die Gestalt einer ausgelassenen Feier an, die von Alkoholkonsum und sexuellen Anspielungen durchzogen ist.[104] Im Laufe von Claudius' Eingangsrede erscheint Gertrude bei den Worten "Therefore our sometime sister, now our queen [...]" (I. ii. 8) links im Bild. Das äußere Erscheinungsbild und Verhalten dieser Figur vermittelt sogleich den Eindruck, dass es sich bei ihr um eine triebhafte Frau handelt, womit sie – wie bereits in den meisten anderen *Hamlet*-Verfilmungen zuvor – als Verkörperung der traditionellen *femme fatale* erscheint.[105]

Ihre ausgeprägte Sexualität wird dabei einerseits durch ihre Jugendlichkeit suggeriert und andererseits durch eine Reihe visueller Merkmale: So trägt Gertrude lange rot-braune Haare, welche die meiste Zeit über zu einem Dutt arrangiert sind und die traditionell mit weiblicher Sinnlichkeit assoziiert werden.[106] Zu diesem Eindruck tragen auch der prächtige Schmuck (Krone, Halsreif und Ohrringe) sowie ihr dunkelrotes, schulterfreies Kleid bei. Da die Kamera das Filmgeschehen meist in Nahaufnahme festhält, sieht der Zuschauer sie fast ausschließlich von der Schulter an aufwärts, wodurch der Eindruck entsteht, als sei Gertrude gänzlich unbekleidet.[107] Doch nicht nur die verwendeten Einstellungsgrößen oder ihre optische Aufmachung vermitteln ein bestimmtes Bild Gertrudes – vor allem ihr Verhalten ist es, das sie als genusssüchtige und begehrliche Frau zeigt. So trinkt sie im Rahmen ihres ersten Auftretens aus Claudius' Weinkelch und küsst ihn anschließend leidenschaftlich.

---

[104] So ist Claudius bei seinem ersten Auftreten mit einem Weinkelch zu sehen, aus dem er trinkt, und unterlegt seine Äußerungen über den König von Norwegen mit einer anzüglichen Note. *Cf.* Taylor, 188. Brode kritisiert an dieser Darstellungsweise Elsinores das Fehlen jeglicher Scheinheiligkeit bzw. des Versuchs, den Anschein von Anstand und Rechtschaffenheit zu wahren. Indem die dekadente Lebensart Claudius' wie auch Gertrudes offen zur Schau gestellt wird, geht seiner Meinung nach ein Großteil der psychologischen Tiefe des Dramas verloren, zumal das Königspaar – allen voran Claudius – in selbigem stets darum bemüht ist, eine Fassade der Ehrbarkeit aufrecht zu erhalten. *Cf.* Brode, 131. Nur so lässt sich beispielsweise erklären, dass der König in der Textvorlage alles daran setzt, Hamlet im Rahmen einer diplomatischen Auslandsreise unauffällig aus dem Weg zu räumen oder Polonius ohne großes Aufsehen zu bestatten, um nicht den Unmut des Volkes auf sich zu ziehen. Auch wenn Brodes Einwand durchaus nachvollziehbar ist und in einigen früheren Verfilmungen wie z.B. Oliviers oder Kosinzews *Hamlet* tatsächlich umgesetzt wurde, trägt er dabei dem zeitgeschichtlichen Hintergrund nicht ausreichend Rechnung, der sich in eben diesem dekadenten Lebensstil äußert und auf *Swinging London* anspielt, das zu jener Zeit als eines der großen Zentren der Popkultur galt und ein von Modebewusstsein, Partys, Sex und Drogen geprägtes Lebensgefühl verbreitete.

[105] Brode weist darauf hin, dass die Figur der Gertrude in diesem Fall in Aussehen und Verhalten einer Bordellbetreiberin ähnelt. *Cf. ibid.,* 131.

[106] In dieser Hinsicht weist diese Adaptation eine deutliche Gemeinsamkeit mit der *Hamlet*-Verfilmung Laurence Oliviers auf, in der die Gertrude-Darstellerin deutlich jünger war als Hamlet selbst. Auch hier ist der Altersunterschied zwischen Mutter und Sohn verschwindend gering: Judy Parfitt, welche Königin Gertrude verkörpert, ist nur drei Jahre älter als Nicol Williamson in der Rolle des Dänenprinzen. Zu den Altersangaben der Darsteller siehe die entsprechenden Einträge in der *International Movie Database*.

[107] Dass dies nicht der Fall ist, zeigt sich bei Einstellungswechseln und Kameraschwenks, welche die Handlung von einem anderen, meist entfernteren Blickwinkel aus zeigen.

Vor allem die nächste Szene, in der Gertrude auftritt soll ihre moralische Degeneration und Dekadenz offenbaren. Hierbei handelt es sich um die filmische Entsprechung zu Akt II, Szene ii, die bei Richardson im königlichen Schlafgemach spielt. Diese Verlagerung des Schauplatzes veranschaulicht Richardsons Technik, einige im Dramentext vorkommende Repliken aufzugreifen und in Filmbilder umzusetzen.[108] So findet Hamlets Vergleich zwischen dem königlichen Ehebett und einem Schweinestall, den er in der *closet scene* mit den Worten "Nay, but to live/In the rank sweat of an enseamed bed,/Stew'd in corruption, honeying and making love/Over the nasty sty!" (III. iv. 91-94) herstellt, hier eine konkrete visuelle Entsprechung: Tatsächlich hält die Kamera fest, wie das Königspaar seine repräsentativen Aufgaben vom Ehebett aus erfüllt und sich dabei von Pagen Speisen darreichen lässt.[109] Auf der Schlafstatt befinden sich ebenfalls zwei Hunde, die mit ihrer Anwesenheit dazu beitragen, das primitive, animalische Wesen ihrer Besitzer hervorzuheben.[110]

Eine Zäsur stellt die *closet scene* dar, in der Hamlet seine Mutter mit ihrem (aus seiner Perspektive liederlichen) Lebenswandel konfrontiert und an ihr Gewissen appelliert. Als visuelle Entsprechung zu dem offenen Umgang zwischen ihr und ihrem Sohn, der in dieser Szene herrscht, trägt Gertrude ihr Haar hier gelöst.[111] Verdeutlicht wird der unbefangene Umgang noch dadurch, dass sie in dieser Szene ungeschminkt und – mit Ausnahme von einigen Ringen – fast ohne Schmuck erscheint. Die *closet scene* ist hinsichtlich einer Charakterisierung Gertrudes (und auch Hamlets) nicht zuletzt deshalb bedeutsam, weil sie durch die intensive Interaktion der beiden Gestalten Aufschluss über die Art und Qualität der Mutter-Sohn-Beziehung bietet – abhängig davon, welche Figurenrepliken geäußert und welche Textstellen ausgelassen werden. So tragen einige Kürzungen, die im Rahmen dieser Szene bei Richardson vorgenommen werden dazu bei, Gertrude für die Titelfigur wie auch den gesamten Handlungsverlauf weniger wichtig erscheinen zu lassen: Beispielsweise fehlen am Ende der *closet scene* mit Ausnahme seiner Mahnung "But go not to my uncle's bed" (III. iv. 161) Hamlets sämtliche weitere Ratschläge, wie sich Gertrude in

---

[108] Auf diese Technik weist auch Kliman hin: "Much of Richardson's interpretation can be described as actualisations of stage directions: the king's and queen's sensuality, Ophelia's long-lost innocence, Polonius's officiousness." Kliman, 179.

[109] Dieses Beispiel ist Klimans Filmanalyse entnommen, die hierzu Folgendes bemerkt: "When this Hamlet speaks of honeying over the nasty sty, he speaks not out of neurosis but out of objective reality. In other words, Richardson uses Hamlet's lines in the closet scene as delayed stage directions." *Ibid.,* 168.

[110] Für eine Beschreibung dieser Szene siehe Duffy, 151. In diesem Zusammenhang besteht eine Parallele zur *Hamlet*-Verfilmung von 1920, in der ebenfalls zu sehen ist, wie das Königspaar anlässlich der Bestattung König Hamlets einen ausgelassenen Leichenschmaus veranstaltet. Im Stummfilm zeigt die Kamera in Nahaufnahme, wie Claudius Fleisch von einem Knochen nagt und diesen einigen Hunden zum Fraß vorwirft.

[111] Durch diesen einfachen Kunstgriff verändert sich das äußere Erscheinungsbild der Frauenfigur erheblich, doch gilt es in diesem Zusammenhang auch darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei nicht um eine künstlerische Innovation von Seiten Richardsons handelt, da beispielsweise auch in der Olivier- oder Kosinzew-Verfilmung Gertrude in dieser Szene mit offen herabfallendem Haar zu sehen ist.

Zukunft seinem Onkel gegenüber verhalten solle.[112] Auch weist er sie nicht explizit an, bezüglich seines Geständnisses über seinen vorgetäuschten Wahnsinn zu schweigen ("[...] That I essentially am not in madness,/but mad in craft" III. iv. 189 f).[113] Indem diese und andere Figurenrepliken fehlen, bleiben für den Zuschauer dieser Verfilmung einige Handlungsmotive und Befindlichkeiten der betroffenen Figuren unklar. So erfährt das Publikum nicht, ob Gertrude Hamlets Rat befolgt und sich von Claudius distanziert, zumal es keine eindeutigen Anzeichen für einen radikalen Sinneswandel gibt, wie dies Olivier beispielsweise im Rahmen seiner Verfilmung des *Hamlet* durch eine entsprechende Kameraführung und Dramaturgie angedeutet hat.

In Richardsons Adaptation kleidet und frisiert sich Gertrude nach der *closet scene* nicht wesentlich anders als zuvor und legt auch keine nennenswerten Verhaltensänderungen an den Tag – zwar scheint sie nunmehr keinen allzu intensiven Kontakt zu Claudius zu pflegen und trägt auch nicht mehr so viel Schmuck wie zu Beginn des Films, doch verzichtet sie bis zum Schluss nicht gänzlich darauf. Dies machen Nahaufnahmen ihrer Gestalt immer wieder sichtbar, die sie deutlich mit Ohrringen oder, z.B. in der letzten Szene, mit Krone zeigen. Auch trägt sie nach ihrer Aussprache mit Hamlet noch dasselbe Kleid, mit dem sie bereits zuvor angetan war und das sie aufgrund des tief ausgeschnittenen Dekolletees nahezu unbekleidet erscheinen lässt.

Des Weiteren findet sich nach der *closet scene* eine ähnliche Kameraeinstellung wie bereits zu Beginn des Films: Als Gertrude bei der Beschreibung von Ophelias Tod in Nahaufnahme gezeigt wird, ist sie vom Haaransatz bis zu den bloßen Schultern zu sehen, wodurch – nicht zuletzt aufgrund der Hintergrundkulisse, die aus einem Wandbehang mit Blattmotiven besteht und damit eine visuelle Untermalung der Worte "There is a willow grows askant the brook/That shows his hoary leaves in the glassy stream" (IV. vii. 165-166) darstellt – der Eindruck hervorgerufen wird, es handle sich bei ihr um ein Naturwesen in heimischer Umgebung. Auch diese Kulisse lässt sich wiederum als Hinweis auf ihre Triebhaftigkeit deuten.

Ähnlich wie in der Olivier-Verfilmung fehlen zwar auch hier bei Gertrudes Beschreibung von Ophelias Tod die Zeilen "That liberal shepherds give a grosser name/But our could maids do dead men's fingers call them" (IV. vii. 168-170), die sich auf die *long purples* beziehen, die eine Zeile zuvor angesprochen und aufgrund ihrer Blütenform eine phallische Assoziation erzeugen – mit dem Effekt, dass auf diese Weise ihre Replik quasi entschärft wird und Gertrude somit als nüchterne Berichterstatterin erscheint, die in ihrer Erzählung weitgehend auf überflüssiges Beiwerk verzichtet. Dieses Anzeichen für einen Sinneswandel wird jedoch durch ihr Verhal-

[112] Im Dramentext erstrecken sich Hamlets Anweisungen an Gertrude über fünfzehn Zeilen (III. iv. 183-198), die bei Richardson allesamt fehlen.

[113] Abgesehen von dieser Textkürzung fallen in dieser Adaptation auch ganze Szenenteile weg, wie z.B. Claudius' Ankunft am Schauplatz des Geschehens, die im Drama zu Beginn der nächsten Szene erfolgt, welche ebenfalls ein Gespräch mit Gertrude über den Tathergang von Polonius' Ermordung beinhaltet, das ihre Loyalität Hamlet gegenüber deutlich macht.

ten und äußeres Auftreten in der letzten Szene wieder relativiert. So scheint sie sich dadurch, dass sie sich in dieser letzten Szene an der Seite Claudius' befindet, ihre Krone trägt und im Laufe des Fechtkampfes dem für Hamlet bereitgestellten (vergifteten) Wein zuspricht, wieder in das bestehende soziale und moralische Gefüge Elsinores integriert zu haben und erneut einer dekadenten, lustbetonten Lebensweise nachzugehen. Dementsprechend wird ihr Ableben als regelrechter Todeskampf und rein körperlicher Akt dargestellt. Im Gegensatz zu Hamlet, der durch das bewusste Leeren des verbleibenden Gifttranks Horatio wenig später vom Selbstmord abhält und sich von diesem mit tröstenden Worten verabschiedet, entbehrt Gertrudes Tod jeglicher Würde, indem sie animalische Stöhnlaute von sicht gibt, die an den Ausdruck von Lustgefühlen erinnern.[114]

Insgesamt wird in Tony Richardsons Verfilmung die Darstellung Gertrudes von der Tendenz dominiert, sie als eine konventionelle Verkörperung der *femme fatale* zu zeichnen, die sich durch ihre Körperlichkeit und eine ausgeprägte Sexualität auszeichnet, sonst jedoch keine besonderen Tugenden oder Fähigkeiten vorzuweisen hat, die eine positive Identifikation des Zuschauers mit dieser Gestalt erleichtern könnten. Dieses Frauenbild entsteht in erster Linie durch Gertrudes freizügiges Auftreten und die diversen Textstreichungen, die ihre Redeanteile im Film verringern und so den Fokus mehr auf die männlichen Filmgestalten – allen voran Hamlet – lenken.

6.4.4. Die Interpretation Ophelias als Blumenkind

Wie eingangs angedeutet, weist bereits die Wahl Marianne Faithfulls als Darstellerin der Ophelia auf eine Sexualisierung dieser Frauenfigur hin.[115] Somit wird noch vor Erscheinen ihrer Gestalt bzw. sogar vor Filmbeginn suggeriert, es handle sich bei Polonius' Tochter nicht um ein naives Mädchen, sondern – ähnlich wie Gertrude – um eine Vertreterin des weiblichen Stereotyps der *femme fatale*. Mit diesem Ansatz schlägt Richardson einen vollkommen anderen Weg ein als die meisten seiner Vorgänger wie Gade/Schall und Kosinzew, die in Ophelia das unschuldige Opfer eines korrupten Systems sahen. Somit wendet der Regisseur sich gegen die traditionelle Vorstellung von Ophelia als gehorsamer Tochter und Jungfrau, die somit nicht als Kontrastfolie zur sexuell erfahrenen und genusssüchtigen Gertrude erscheint, son-

[114] Richardsons Verfilmung ist tatsächlich die einzige der hier besprochenen Filmfassungen des Shakespeare-Stücks, die Hamlets Worten "As th'art a man/Give me the cup. Let go, by Heaven I'll ha't" (V. ii. 347 f) Rechnung trägt und zeigt, wie der Dänenprinz den vergifteten Wein zu sich nimmt.

[115] Zu diesem Aspekt siehe Cartmell in Klein/Daphinoff, 33: "The casting of Marianne Faithfull as Ophelia raises the question of her innocence – her pop-star status and relationship with rock star Mick Jagger could not fail to influence viewers. In the nunnery scene, she is made to recline on a hammock and the camera teases us with a close-up of her décolletage. Visually, Richardson signals to us that she is a closet whore: her father's containment of her is a necessary one."

dern vielmehr als Spiegelbild und jüngeres Pendant der Königin.[116] Diese *Hamlet*-Verfilmung betrachtet Ophelia und Gertrude somit nicht als Verkörperungen gegensätzlicher weiblicher Stereotypen, sondern präsentiert durch das Fehlen einer die Rolle der Heiligen übernehmenden Gestalt stattdessen ein vergleichsweise einheitliches Frauenbild.

Vergleicht man jeweils die erste Szene, in der Gertrude bzw. Ophelia im Film zu sehen sind, lassen sich in der Tat einige Parallelen erkennen, die diese Sichtweise stützen: So tragen beide Frauenfiguren tief ausgeschnittene Kleider, die von Anfang an eine sinnliche, körperbetonte Grundhaltung suggerieren. Dies wird an der Gestalt Ophelias vor allem daran deutlich, dass sie über ihrem Untergewand ein bis zum Boden reichendes, gelbes Kleid mit miederartiger Schnürung trägt, das ihr Dekollettee akzentuiert. Wie die Königin ist auch Ophelia von hohem, schlanken Wuchs und hat lange Haare, die von ähnlichem Farbton sind und ebenfalls als Dutt getragen werden.[117]

Küsst Gertrude bei ihrem ersten Auftritt ihren Gatten Claudius, so sieht man auch Ophelia in ihrer ersten Szene in trauter Zweisamkeit mit einem Mann, der hierdurch als ihr Liebhaber ausgemacht werden kann: Hierbei handelt es sich um Laertes. Bereits zu Beginn der Filmszene, die im Dramentext Akt I, Szene iii entspricht, macht einen anhaltender Kuss deutlich, dass das Geschwisterpaar ein inzestuöses Verhältnis pflegt. Hierdurch lässt sich Ophelia von Anfang an als psychisch instabile junge Frau charakterisieren, da sie sich andernfalls kaum auf eine gegen sämtliche gesellschaftlichen Konventionen verstoßende Beziehung zu ihrem Bruder einließe.[118] Ophelias inzestuöses Verhältnis zu Laertes nimmt nicht nur entscheidenden Einfluss auf ihre Figurencharakterisierung, sondern trägt ebenfalls in starkem Maße dazu bei, der allgemeinen dekadenten Atmosphäre am Königshof Ausdruck zu verleihen, in der sich der Dänenprinz als Fokus der gesamten Filmhandlung gefangen sieht.[119] Durch ihr inzestuöses Verhältnis mit Laertes gewinnt Ophelias Beziehung zu Hamlet eine vollkommen andere Bedeutung als im Drama. Dadurch dass sie mehr als einen Geliebten

---

[116] Auch Kosinzew stellte Ophelia als jüngeres Pendant Gertrudes dar, allerdings legte er seinen Schwerpunkt mehr auf die visuelle Ähnlichkeit der beiden Frauenfiguren als auf ihre Charaktereigenschaften.

[117] Da die Übergänge von einem Farbton zum nächsten fließend sind, ist es problematisch, eine eindeutige Haarfarbe auszumachen. Nach eingehender Betrachtung des Films lässt sich Ophelias Haarfarbe als rotblond bestimmen, während Gertrude Haare eher ins Rotbraune spielen.

[118] Andere Verfilmungen zuvor haben zwar auch gelegentlich den *Hamlet*-Stoff mit einer inzestuösen Komponente angereichert, dabei jedoch stets die Titelfigur und ihre ödipale Mutterfixierung ins Auge gefasst. Daher ist in dieser Adaptation eine Innovation erkennbar, die sich in dieser Hinsicht von allen anderen *Hamlet*-Verfilmungen unterscheidet. Zur inzestuösen Beziehung zwischen Ophelia und Laertes in Richardsons Hamlet-Verfilmung siehe Brode, 131 und Taylor, 188 f.

[119] Siehe dazu Manvell, 129: "Then the film cuts sharply to a very pale Ophelia and a wanton Laertes; rather perversely, they seem to enjoy an incestuous relationship [...]." *Cf.* Welsh, *The Cinema of Tony Richardson,* 15: "Judy Parfitt's Gertrude is voluptuous and given entirely to carnal luxury. Ophelia as played by Marianne Faithfull is merely a tart, incestuously intimate with her brother, Laertes. Richardson interprets the Court through the disturbed and cynical prism of Hamlet's imagination."

hat, verstärkt sich im Film insgesamt der Eindruck, als handle es sich bei ihr um eine Nymphomanin, die sich in erster Linie über ihren Körper bzw. ihre Sexualität definiert.

Die intime Beziehung des Geschwisterpaares spiegelt sich auch in den Einstellungsgrößen wider, die in dieser Szene verwendet werden. So zeigt die Kamera – dem innigen Kontakt der jungen Leute entsprechend – Ophelia und Laertes fast ausschließlich in einer Nahaufnahme, die selbige beinahe losgelöst von allen räumlichen Gegebenheiten und Kulissen darstellt. Die Entfernung der Kamera zum Filmgeschehen ändert sich jedoch abrupt, als Polonius mit seiner Ankunft die intime Atmosphäre der sich soeben zum zweiten Mal Küssenden durchbricht. Analog zu dem darauf folgenden distanzierteren Umgang der Familie miteinander, der vor allem durch die Anordnung der Personen im Bild sichtbar wird, zieht sich auch die Kamera nun ein Stückweit vom Geschehen zurück und zeigt die einzelnen Gestalten daher nicht mehr nur vom Kopf bis zum Schulteransatz, sondern bis zur Brustpartie.[120] Hierdurch bietet sich dem Zuschauer erstmals in dieser Szene die Möglichkeit zur Wahrnehmung des räumlichen Umfeldes, das sich durch eine prunkvolle Ausstattung auszeichnet und somit Aufschluss über den sozialen Status und den persönlichen Geschmack der Familie gibt.

Im Rahmen dieses ersten Auftritts erfolgt die Charakterisierung Ophelias nicht nur über ihre visuelle Darstellung oder individuelle Handlungsweisen, sondern auch mittels der Figurenrepliken, die in dieser Verfilmung häufig in gekürzter Form vorliegen. Alle Textstreichungen – ungeachtet dessen, ob sie in Zusammenhang mit den verbalen Äußerungen Laertes', Polonius' oder Ophelias selbst stehen – tragen dazu bei, die junge Frau weit weniger naiv und unschuldig erscheinen zu lassen als im Dramentext angedeutet: Anders als in der Vorlage, in der Laertes Ophelia ausführlich und unter Zuhilfenahme zahlreicher rhetorischer Mittel vor den Konsequenzen einer Liaison mit Hamlet warnt, äußert er seine Bedenken in dieser Verfilmung nur in knappen Worten.[121] Auf diese Weise erscheint er weniger als besorgter Bruder denn als eifersüchtiger Liebhaber, der in Hamlet einen Konkurrenten um die Gunst seiner Schwester sieht.[122] Auch die Kürzungen in Polonius' Repliken bringen zum Ausdruck, dass selbst er seine Tochter nicht für ein unerfahrenes Mädchen hält. So fehlen beispielsweise seine Bemerkungen "Pooh, you speak like a green girl [...]" (I.

[120] Verdeutlicht wird der distanziertere Umgang des Geschwisterpaares bei Anwesenheit Dritter dadurch, dass sie Polonius nach seinem Eintreffen flankieren. Ophelia befindet sich dabei rechts von ihm, Laertes hingegen links. Als Polonius seinem Sohn vor dessen Abreise eine Reihe väterlicher Ratschläge erteilt, entfernt sich Ophelia sogar vollständig aus dem Bild und erscheint erst am Ende der Szene wieder, als sie und ihr Bruder unter der Beobachtung ihres Vaters sich mit züchtigen Wangenküssen voneinander verabschieden.

[121] So fehlt in der filmischen Entsprechung von I. iii. ein Großteil von Laertes' Repliken, unter anderem die Zeilen 11-18, 22-28 und 38-44.

[122] So kann das übertriebene Männlichkeitsgehabe der beiden am Grab der Ophelia auch als Duell zweier Liebhaber gewertet werden.

iii. 101) und "Think yourself a baby [...]" (I. iii. 105) die im Drama auf ihre Naivität anspielen.

Zugleich trägt auch ihre Reaktion auf die Repliken ihres Bruders bzw. Vaters dazu bei, sie als promiskuitive junge Frau erscheinen zu lassen: So lacht sie verschmitzt, als Laertes mit den Worten "Then weigh what loss your honour may sustain/If with too credent ear you list his songs,/Or lose your heart, or your chaste treasure open/To his unmaster'd importunity" (I. iii. 29-32) vom möglichen Verlust ihrer Jungfräulichkeit spricht.[123] Dieses Verhalten deutet – vor allem auch im Hinblick auf die zu Beginn der Szene gezeigte inzestuöse Beziehung – an, dass Ophelia bereits einige sexuelle Erfahrungen gesammelt hat und seine Mahnung keine Wirkung auf sie ausübt.[124] Auch gibt sie ihrem Vater am Ende der Szene nicht die Versicherung, seinen Worten folge zu leisten ("I shall obey, my lord" I. iii. 136), sondern blickt lediglich irritiert zu Boden – eine Reaktion, die sie nicht unbedingt als folgsame Tochter ausweist, die ihrem Vater uneingeschränkt zu gehorchen gedenkt.

Nicht zuletzt die signifikanten Kürzungen des Dramentextes bringen mit sich, dass Ophelia nicht so sehr als unschuldiges Opfer eines rigiden Gesellschaftssystems erscheint, sondern vielmehr als eine dem lockeren Lebenswandel in Elsinore bestens angepasste, ihre sexuellen Neigungen frei auslebende Hofdame. Auf diese Weise entsteht jedoch ein Bruch mit dem Dramentext und es bleibt die Frage zu beantworten, warum Ophelia trotz aller Freizügigkeit bei Hofe Polonius' Weisung ohne weiteres folgt, als dieser ihr verbietet weiterhin mit Hamlet zu verkehren. In der Vorlage kann dieses Verhalten durch ihre Unselbstständigkeit und Unerfahrenheit erklärt werden, in der Filmadaptation greift diese Deutungsweise jedoch aufgrund der vorgeschlagenen Figurenkonzeption nicht – oder in jedem Fall zu kurz.

Einen Erklärungsansatz für dieses auf den ersten Blick inkonsistente Verhalten Ophelias liefert der zeitgeschichtliche Rahmen des Films: So lässt sich feststellen, dass die Figur Ophelias das Lebensgefühl vieler junger Frauen in der westlichen Welt reflektiert, die Ende der 1960er Jahre – bedingt durch gesellschafts- und sozialpolitische Entwicklungen – mit einem noch nie da gewesenen Maß an sexueller Freiheit ausgestattet waren. Die Möglichkeit diese voll auszuleben und sich auf diese Weise tradierten gesellschaftlichen Normen, die als Einschränkungen der persönlichen Selbstverwirklichungswünsche betrachtet werden, zu widersetzen, birgt allerdings für diese jungen Frauen die Gefahr einer gewissen Orientierungslosigkeit, da nun kaum mehr klare moralische Vorgaben vorhanden sind, die als Maßstab und Ideal für das eigene Verhalten dienen können.

Dieser Deutungsansatz liefert eine Erklärung dafür, warum Ophelia trotz ihres freizügigen Verhaltens einerseits Polonius' Weisungen Folge leistet und sich ande-

---

[123] Zu Ophelias Verhalten in dieser Situation siehe Manvell, 129.

[124] Von diesem Standpunkt aus erscheint in der später folgenden *graveyard scene* Laertes' Bemerkung über ihre Keuschheit ("her fair and unpolluted flesh" V. i. 232) als offensichtlich nicht den Tatsachen entsprechend.

rerseits auch zu Hamlet hingezogen fühlt: Beide Männerfiguren repräsentieren gewisse traditionelle, der emotionalen Orientierung dienende Werte, indem sie Ophelia klare Handlungsvorgaben machen und eine eindeutige moralische Position einnehmen. So bringt Polonius unmissverständlich zum Ausdruck, dass er ihre Beziehung zu Hamlet nicht billigt, und auch der Dänenprinz macht mit seinem unaffektierten Auftreten deutlich, dass er sich von anderen Höflingen wie Osric oder Rosencrantz und Guildenstern unterscheidet. Im Zusammenhang mit Hamlet lässt sich ebenfalls die Vermutung aufstellen, dass Ophelia in ihm eine Art Vaterfigur sieht, der ihr mit seinem introvertierten Wesen eine emotionale Stütze ist.

Wurde in früheren Adaptationen die Beziehung zwischen Hamlet und Ophelia in aller Regel als platonisch angelegtes, aufkeimendes Liebesverhältnis dargestellt, deutet dieser Film nun an, dass das Paar auch in sexueller Hinsicht miteinander verkehrt. Drei Küsse, die Hamlet und Ophelia im Laufe der *nunnery scene* austauschen, legen diese Vermutung nahe und weisen darüber hinaus auf eine tiefgehende emotionale Bindung hin.[125] Diese Sichtweise scheint in der *nunnery scene* weiter bestätigt zu werden, in der Ophelia in einer Hängematte liegt, zu der sich Hamlet begibt und den Vergleich zwischen ihr und einer Spinne herstellt, die ihr wehrloses Opfer in die Falle lockt.[126] Diese Einstellung stellt somit gewissermaßen eine Visualisierung des durchtriebenen und zugleich anziehenden Wesens der Ophelia dar, die auf diese Weise als Personifikation der so genannten *spider woman* bzw. *femme fatale* auftritt, wie sie im *film noir* der 1940er Jahre zu sehen war und dort für den Untergang des Helden/Antihelden verantwortlich zeichnete.[127]

Auch in der späteren *play scene* finden sich in der verbalen Interaktion des Liebespaares sexuelle Anspielungen, wenngleich nicht alle im Dramentext vorkommenden Repliken Hamlets Eingang in die Szene finden.[128] Hamlet Frage “Lady, shall I lie in your/lap?” (III. ii. 110 f) erscheint in diesem Kontext umso provokativer, als er seinen Kopf tatsächlich auf ihren Schoß legt. Dieser enge Körperkontakt in einer Szene, die zudem in der Öffentlichkeit spielt, wurde in früheren Verfilmungen wie z.B. den *Hamlet*-Adaptationen Oliviers, Gielguds oder Kosinzews nicht gezeigt und veranschaulicht somit die liberale Geisteshaltung der späten 1960er Jahre, welche die Darstellung solcher Handlungen problemlos gestattete.[129]

---

[125] Ophelia tauscht mit Hamlet also dieselbe Anzahl Küsse aus wie mit Laertes. Auch Manvell geht davon aus, dass die Beziehung zwischen Hamlet und Ophelia in dieser Verfilmung sexueller Natur ist. Hierzu bemerkt er Folgendes: “Later, her relationship with Hamlet is at least suggested as having been sexual, and in consequence she is the more upset at his fierce rejection of her.” Manvell, 129.

[126] Diesen Vergleich zieht Cartmell, die dazu Folgendes bemerkt: “Unlike Jean Simmons’s Ophelia, Marianne Faithfull’s is excellent at pretence; she convincingly pretends to be asleep and Hamlet falls into her hammock as into a spider’s web.” Cartmell in Klein/Daphinoff, 33.

[127] Siehe dazu Place in Kaplan, 53 ff.

[128] So fehlen einige Äußerungen Hamlets, die beispielsweise in der Gielgud-Inszenierung mit Richard Burton zu sehen bzw. hören waren, z.B. “Do you think I meant country matters?” (III. ii. 115), “That’s a fair thought to lie between maids’ legs” (III. ii. 117) und “It would cost you a groaning to take off my edge” (III. ii. 244).

[129] In den drei genannten Verfilmungen setzt sich Hamlet jeweils nach seiner Frage zu Füßen Ophelias und betrachtet von dort aus das Bühnenspiel. Ein weiterer Unterschied zu den vorigen Verfilmungen besteht darin, dass Ophelia im

In den beiden eben erwähnten Szenen, also sowohl in der *nunnery scene* als auch in der *play scene*, erscheint Hamlets Umgang mit Ophelia nicht ganz so aggressiv wie in anderen Verfilmungen. Dies lässt auf ein sehr enges Verhältnis schließen und kann ebenfalls als Erklärung dafür herangezogen werden, warum in der *nunnery scene* Hamlets Aufforderung "Get thee to a nunnery" (III. i. 121) beinahe spielerisch-neckend wirkt und bei seiner Geliebten keinerlei Gefühle der Empörung oder Verzweiflung auslöst.[130] Im Gegenteil, vielmehr folgt auf Hamlets Replik ein Kuss, der die Intimität ihrer Beziehung andeutet. Ein radikaler Umschwung in der Stimmungslage Hamlets setzt erst ein, als er Polonius' Anwesenheit bemerkt und auf diese Entdeckung hin damit beginnt, Ophelia verbal zu attackieren. Zu dem nunmehr harschen Umgangston kommt noch die physische Gewalt hinzu, die Hamlet auf Ophelia ausübt, als er sie gewaltsam an den Armen festhält, die sie als Geste der Zuneigung und Beschwichtigung um ihn zu legen versucht.

Ähnlich wie in der Olivier-Verfilmung zeichnet sich auch in dieser Adaptation am Ende der *nunnery scene* Ophelias Wahnsinn bereits ab, als sie auf der Hängematte liegend ihre abschließende Replik "O, what a noble mind is here o'erthrown!" (III. i. 152) spricht. Ihre Verwirrung und Entfremdung von der Realität – aber auch ihre Gefangenschaft in festgefahrenen Handlungsmustern – zeigt sich vor allem an der visuellen Aufbereitung der Einstellung, bei der es sich um eine Nahaufnahme von Ophelias Gesicht handelt, das von innen gegen die Taue der Matte gepresst ist.[131] Da sie in Richardsons Verfilmung als freizügige junge Frau dargestellt wird, lassen sich hier nicht dieselben Gründe für ihren Wahnsinn anführen wie im Drama oder den anderen Verfilmungen, in denen Ophelias entrückter Geisteszustand als Ausbruch unterdrückter Emotionen und Triebe erscheint, hervorgerufen durch eine rigide Erziehung und Lebensführung. In Richardsons Elsinore gibt es keine strenge gesellschaftliche Ordnung oder Etikette, deren Befolgung Ophelia sonderlich belasten könnte, doch scheint eben dieses Fehlen fester Normen für ihren Geisteszustand von zentraler Bedeutung zu sein: Als ihre beiden moralischen Stützen Polonius und Hamlet wegfallen, brechen für sie die Fundamente weg, die sie zuvor vor dem psychischen Zusammenbruch bewahrt haben.[132]

Laufe der *play scene* kein allzu reserviertes Verhalten Hamlet gegenüber aufweist und ihn sogar zu einem Zeitpunkt während des Schauspiels zu küssen scheint.

[130] Die Ernsthaftigkeit der Beziehung kommt unter anderem auch dadurch zum Ausdruck, dass in der *nunnery scene* Ophelia Hamlet zwei Ringe zurückgibt, die er ihr einst geschenkt hat, und die die Assoziation mit Freundschafts- bzw. Verlobungsringen erwecken. In der Olivier-Verfilmung handelte es sich bei Hamlets Geschenk um eine Halskette, bei Kosinzew hingegen um eine Miniatur mit seinem Abbild.

[131] Auf diesen Aspekt verweist Rothwell, 145: "With Claudius (Anthony Hopkins) and Polonius (Mark Dignam) blatantly eavesdropping, Hamlet and Ophelia are viewed through a hammock netting, their faces criss-crossed, cut up, as if in a Sunday supplement illustration of the ravages of schizophrenia. [...] The motif of the divided self continues as when Ophelia says 'O, what a noble mind is here o'erthrown!' (3.1.150), her face is fragmented and cut up by the hammock ropes."

[132] Dieser Film arbeitet somit eine gewisse Parallele zwischen Polonius und Hamlet heraus: Beide verkörpern Werte an einem dekadenten Hof, achten auf Moralität, die bei Hofe (insbesondere dem wollüstigen Königspaar, Ophelia, Laertes und Osric) kaum mehr existent ist.

Genau wie in der Dramenvorlage Ophelias Wahnsinn – und damit einhergehend ihre offenen Meinungs- und Gefühlsäußerungen – als Gegenpol zu ihrem gehorsamen, vernunftgeleiteten Verhalten früherer Szenen angelegt ist, gestaltet auch Richardson in seiner Verfilmung ihre geistige Verwirrung als Antithese zu ihrem vorigen Auftreten.[133] Gab sie sich zuvor lasziv und abgeklärt, macht sie in ihrem Wahnsinn nun einen vergleichsweise naiven Eindruck, indem sie keiner der anwesenden Personen Küsse oder ähnlich intime Zeichen der Zuneigung zukommen lässt. Hinsichtlich dieses kindlich-unbedarft wirkenden Auftretens weist ihre Darstellung eine gewisse Gemeinsamkeit mit früheren Adaptationen auf, die sich unter anderem auch in der visuellen Aufbereitung ihrer Gestalt zeigt.

Ihr nunmehr naives Gemüt kommt demnach auch in ihrer Kleidung zum Ausdruck, indem sie ihr aufreizendes Oberkleid abgelegt hat und lediglich mit einem weiten Unterkleid umherwandelt, das sie mit schlichten Blumenkränzen verziert hat, welche sie in Kombination mit ihren offenen, ebenfalls mit Blumen geschmückten Haaren trägt.[134] In dieser Aufmachung wirkt Ophelia wie eine Anhängerin der zeitgenössischen Hippie-Subkultur, die sich mit ihrem unkonventionellen Erscheinungsbild vom gesellschaftlichen Establishment absetzen will. Analog zu dieser Protestbewegung äußert sich Ophelias Abkehr von konventionellen Werten und Verhaltensweisen nicht nur in der Veränderung ihres äußeren Auftretens, dem Singen von Liedern oder dem Darreichen von Pflanzen, sondern auch in einem provokant-verächtlichen Gebaren Claudius gegenüber, der aufgrund seines Status als König das gesamte Gesellschaftssystem repräsentiert und somit die Rolle des Feindbildes einnimmt.[135] Es ist also letztlich nur konsequent, wenn sich Ophelia in ihrer Abkehr vom Establishment auch von dessen – moralisch zweifelhaftem – Verhaltenskodex entfernt. Erst als mit Polonius und Hamlet ihr äußerer emotionaler Stützapparat wegfällt, besinnt sie sich selbst auf ihre eigenen Wertvorstellungen und setzt sich bewusst vom ausschweifenden höfischen Leben ab, das sie bislang unhinterfragt akzeptiert, selbst mitgetragen und für ihre eigenen Interessen genutzt hatte.

---

[133] Zum Wahnsinn Ophelias siehe Cartmell in Klein/Daphinoff, 33: "This is an Ophelia who can only be innocent in madness, when she sheds the hypocrisy of innocence and reveals the sexual awareness which she has concealed for so long." *Cf.* Kliman, 171.

[134] In ihrer äußeren Aufmachung ähnelt sie somit Jean Simmons' Verkörperung Ophelias in der Olivier-Verfilmung, die auf ähnliche Weise gekleidet und hergerichtet ist. In diesem Zusammenhang besteht auch dahingehend eine weitere Parallele, dass Faithfulls Ophelia nun ebenfalls dieselben Melodien wie Simmons singt, wobei jedoch der Großteil der sexuellen Anspielungen des Dramentextes in den Liedern erhalten bleibt.

[135] Brode interpretiert Faithfulls Ophelia-Darstellung in diesem Zusammenhang als Ausdruck eines stärker dem Punk als der Hippie-Bewegung verhafteten Lebensgefühls und bemerkt dazu: "Although we might have expected a 1969 film to offer Ophelia as a wide-eyed hippie done in by the corrupt Establishment, Marianne Faithful's Ophelia is a predecessor of punk, since she is corrupt, snarling, and backbiting." Brode, 131. Ophelias Auftreten in der *mad scene* evoziert aber nicht nur aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes Parallen zur Hippie-Subkultur. Auch ihr Verhalten lässt sich als in dieser Hinsicht typisch begreifen, da Hippies trotz ihres lustorientierten Lebensstils mit ihrer Protesthaltung bezüglich des Vietnamkriegs und anderer politischer wie sozialer Missstände durchaus kritische Töne gegen das Establishment richteten.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Tony Richardsons *Hamlet*-Verfilmung ein im Vergleich zu den früheren Adaptationen sehr innovatives Bild Ophelias zeichnet. Dennoch beruht das Frauenkonzept, dem ihre Gestalt letztlich zugrunde liegt, auf einer recht konservativen – wenn nicht gar über weite Strecken misogynen – Rollenvorstellung, die das weibliche Geschlecht auf Eigenschaften wie Körperlichkeit und Triebhaftigkeit reduziert. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt dadurch, dass nicht nur Ophelia sondern auch Gertrude als moralisch fragwürdige Frau und somit als Verkörperung des weiblichen Stereotyps der *femme fatale* erscheint, die Männer zur Befriedigung eigener Bedürfnisse bzw. Durchsetzung eigener Interessen instrumentalisiert. Die Frauenfiguren spiegeln somit, wenn auch in übersteigerter Form, die gesellschaftliche Realität der späten 1960er Jahre wider, als in weiten Teilen der Welt die althergebrachte Sexualmoral vor allem von der Jugend – insbesondere von jungen Frauen, die durch die Einnahme der Antibabypille selbst darüber entscheiden konnten, ob sie die traditionelle Mutterrolle einnehmen wollten oder nicht – durchbrochen und durch einen freizügigeren Umgang mit dem anderen Geschlecht ersetzt wurde.

Der Aspekt, der Ophelia traditionell als Teil des Establishments betrachtet, an dem sie zerbricht, klingt auch in dieser Verfilmung an – jedoch mit dem Unterschied, dass Elsinore bei Richardson nicht als ein Ort dargestellt wird, in dem man großen Wert auf Dekorum legt oder eine Atmosphäre der Scheinheiligkeit herrscht. Im Gegenteil, der dänische Königshof erscheint als Hochburg des Hedonismus, die einen kultivierten Lebensstil vermissen lässt. Ophelias Charakterzeichnung gerät dabei zu der eines verwöhnten und frühreifen Mädchens, das in jeder Hinsicht unverantwortlich und unselbstständig handelt, und daran schließlich zugrunde geht. Zugleich mit diesem durchaus zeitkritischen Ansatz lässt sich die einseitige Darstellung der weiblichen Figuren als sexuell aktive, lustbetonte Frauen jedoch auch als Ausdruck einer männlichen Angst vor allzu dominanten bzw. fordernden Frauen werten.

6.4.5. Unterschiedliche Konzepte von Männlichkeit

Hinsichtlich der Darstellung der Männergestalten in Tony Richardsons *Hamlet*-Verfilmung lassen sich im Großen und Ganzen zwei verschiedene Typen oder Gruppen ausmachen: Hamlet, Horatio und die Soldaten Barnardo, Francisco, Marcellus, wie auch Fortinbras' Truppen verkörpern dabei ein als konservativ zu bezeichnendes Männerbild, das sich in erster Linie durch Ernsthaftigkeit und Professionalität auszeichnet. Diese grundlegende Haltung zeigt sich auf visueller Ebene in der überwiegend dunklen Kleidung dieser Figuren, welche sie optisch von den anderen im Film vorkommenden Männerfiguren abhebt. Ein weiteres Merkmal, das diese Gestalten – mit Ausnahme von Hamlet – miteinander verbindet, ist ihre vergleichsweise niedrige soziale Herkunft. Betrachtet man Richardsons künstlerisches Wirken auch in

einem übergreifenden Kontext unter Einbeziehung der *New Wave*- und *Angry Young Men*-Bewegung, erscheint die positive Darstellung der materiell und sozial unterprivilegierten Bevölkerungsschichten als kennzeichnendes Merkmal des Regisseurs, das somit auch Eingang in seine Adaptation des *Hamlet* findet.

Als Kontrast hierzu, d.h. also gewissermaßen als Pendant zum gesellschaftlichen Establishment seiner eigenen Zeit, setzt Richardson die männlichen Figuren, die dem Hofstaat Elsinores angehören. Zu dieser Gruppe sind in erster Linie Claudius, Laertes, Osric, Rosencrantz und Guildenstern zu zählen, die sich im Laufe der Filmhandlung als Mörder, Mitläufer oder Spitzel erweisen und somit ein äußerst negatives Bild der gehobenen Gesellschaftsschichten vermitteln. Im Gegensatz zu den Studenten und Soldaten geben sich die Vertreter dieses Männertyps – wie bereits die zweite Filmszene deutlich macht – dem Müßiggang hin, indem sie ausgelassen feiern, zechen und scherzen. Ihre Dekadenz zeigt sich nach außen hin in den bunten Kostümen sowie dem Schmuck, der manchen Männern dieser Gruppe, wie z.B. Osric, eine fast feminine Note verleiht.

Dieser kurze Abriss über die im Film auftretenden Männerfiguren zeigt, dass selbige zwar durchaus schablonenhaft und polarisierend angelegt sind, aber dennoch wesentlich differenzierter gezeichnet werden als die weiblichen Gestalten. Die Darstellung Hamlets durch Nicol Williamson weicht dabei deutlich von allen bisher besprochenen Verfilmungen ab, indem er – in scharfer Abgrenzung etwa zu Olivier und Burton – nur sehr bedingt das männliche Schönheitsideal seiner Zeit bedient und jeden aristokratischen Gebarens entbehrt.[136] Darüber hinaus mimt er den Dänenprinzen unter Anwendung eines eher naturalistischen Schauspielstils.[137] Auch wenn in dieser *Hamlet*-Adaptation die Titelfigur vollkommen anders dargestellt wird als in den zuvor besprochenen Umsetzungen des Shakespeare-Stücks, so teilen alle Verfilmungen die Auffassung von Hamlet als unumstrittenem Mittelpunkt des Films – und gerade in diesem Punkt erweist sich Richardsons Film trotz seiner zahlreichen künstlerischen Neuerungen als durch und durch konservativ. Zwar bemüht sich der Regisseur darum sich in seiner geistigen Haltung von den oben genannten renommierten Filmemachern abzugrenzen, doch bringt er in seinem *Hamlet* dennoch eine verblüffend ähnliche, androzentrische Weltsicht zum Ausdruck, derzufolge das

[136] Zur Charakterisierung des Dänenprinzen in dieser *Hamlet*-Adaptation siehe Barker, "Enter the Barrow Boy Hamlet", A. Walker, "Fast...", und Duffy, 151: "Richardson provides perhaps the most 'modern' of Hamlets, an anti-poetic, even anti-heroic, neurotic in a half-world where values and duty are obscured and ambivalent."

[137] Einen Vergleich zwischen Olivier und Burton stellt auch Brode an: "Williamson's interpretation is a reaction against Olivier's exalted elocution." Brode, 131. In dieser Hinsicht steht Williamson in scharfem Kontrast zu seinen eben genannten Vorgängern, deren Darbietungsweise sich durch Extravertiertheit und Theatralität auszeichnete. *Cf. ibid.*, 131 f: "While Burton restored strength, Williamson rendered Hamlet crude. Shakespeare's vision was of a sensitive talented young man tragically cast by life in the role of avenging prince rather than artist." Zum naturalistischen Schauspielstil Williamsons siehe Duffy, 149.

männliche Geschlecht in intellektueller wie auch in körperlicher Hinsicht das weibliche dominiert.

Die Reaktionen auf Tony Richardsons *Hamlet* waren erwartungsgemäß vielfältig. Vor allem die schauspielerischen Leistungen der Nebendarsteller – insbesondere Marianne Faithfull als Ophelia, Gordon Jackson als Horatio und Mark Dignam als Polonius – wurden insgesamt positiv bewertet.[138] Die Meinungen über Williamsons Darbietung dagegen fielen sehr unterschiedlich aus; einige Rezensenten fanden diese lobenswert, andere hingegen kritisierten sie.[139] Auch die zahlreichen Textkürzungen sowie der vorgetragene Abspann boten Anlass zur Kritik.[140] Eine starke Orientierung am Theater macht sich auch in der nächsten zu besprechenden *Hamlet*-Verfilmung von Celestino Coronado bemerkbar, der noch wesentlich radikaler mit Filmkonventionen bricht als Richardson. Die dekonstruktive Praktik, die sich bereits hier abzeichnete, nimmt im folgenden Film noch größere Ausmaße an und erstreckt sich dabei nicht nur auf die filmische Darstellungsweise des Stücks, sondern auch auf die gesamte Handlungskonzeption sowie das Männer- und Frauenbild.

6.5. *Hamlet* (Celestino Coronado; Großbritannien, 1976)

6.5.1. Die Auflösung des Shakespeare-Stücks

Entstanden ist dieser Film als Videoprojekt des *Royal College of Art*, das im Rahmen des *London Film Festival* erstmals einem Publikum vorgestellt wurde. Erst nachträglich wurde er für die Vorführung im Kino aufbereitet und in ein entsprechendes Filmformat umgewandelt.[141] Aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen und ihres ex-

---

[138] Siehe dazu Derek Malcolm, Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson, *Guardian* 9. Apr. 1970 und Robinson.

[139] Derek Malcolm beispielsweise hebt Williamsons Schauspiel lobend hervor ("But, thanks to Williamson, the real guts are there and they moved me greatly. I can't help feeling that the film could bring many to the play who would otherwise never go near it."), während Robinson dieses eher negativ bewertet: "Ulitmately much depends upon personal reactions to Nicol Williamson's Hamlet. I did not see it on the stage and do not greatly enjoy it on the screen. He gives an impression of power, certainly; [...] but he has a whole arsenal of funny vocal tricks and whines and sobs and odd intonations and odder vowels and unexpected stresses which seem to me more distracting than helpful to his interpretation."

[140] Auf die überwiegend negative Resonanz auf den Films verweist Duffy mit den Worten: "The nearly universal condemnation is in some measure unwarranted. Although certainly not a great film, and decidedly not a great Shakespearean adaptation, Richardson's *Hamlet* displays a distinct and artistically coherent style." Duffy, 149. Für eine Kritik an den Textkürzungen siehe Malcolm , Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson, *Guardian* 9. Apr. 1970. Eine negative Haltung zum vorgetragenen Abspann äußert A. Walker in seiner Rezension "Fast...".

[141] Nähere Angaben zu den technischen und finanziellen Spezifika des Films finden sich in Rothwell, 201 f: "Made on video by the Royal College of Art at North London Polytechnic on a tiny budget of £2,500, but then transferred to 16 mm film for screening at the 1976 London Film Festival, this highly experimental student production has enough 'crossover' potential to justify its being designated a Shakespeare film." *Cf.* Tim Pulleine, *Monthly Film Bulletin* 528-

perimentellen Ansatzes handelt es sich bei dieser *Hamlet*-Adaptation um eine kleine Produktion, die weder namhafte Darsteller noch einen bekannten Regisseur vorzuweisen hat.[142] Anders als z.B. Olivier, der eine *Hamlet*-Verfilmung kreieren wollte, die alle Bildungsschichten anspricht, schuf Coronado einen Film für Kenner, die mit dem Stück bereits ausreichend vertraut sind.[143]

Wie die experimentelle Umsetzung und auch die kurze Spielzeit von etwa einer Stunde belegen, war es nicht der Anspruch des Regisseurs einen weltweiten kommerziellen Kinoerfolg zu schaffen. Aufgrund seiner Limitierungen übte der Film keinen allzu großen Einfluss auf nachfolgende Verfilmungen aus und blieb weitgehend unbeachtet – sowohl im Rahmen wissenschaftlicher Analysen als auch bei der Umsetzung neuerer Filmfassungen des Shakespeare-Stücks.[144] Doch gerade wegen seiner Unabhängigkeit ist dieser *Hamlet* im Hinblick auf eine Untersuchung der Geschlechterrollenverhältnisse besonders aufschlussreich, da auf diese Weise ersichtlich wird wie empfänglich man Mitte der 1970er Jahre für neue Ideen und Ansätze war, was sich auch auf die Darstellung von Shakespeares dramatischem Werk auswirkte.

Coronados Film zeichnet sich dadurch aus, dass er auf künstlerischer Ebene Grenzen auslotet und durch seine überaus unkonventionelle Darstellung des *Hamlet* eine schockierende Wirkung auf das Bildungsbürgertum ausgeübt haben dürfte, dessen Hamlet-Konzeption Mitte der 1970er nach wie vor von der romantischen Erlebnisdichtung geprägt war. Provokation als Stilmittel ist eine zentrale Gemeinsamkeit, die diese Verfilmung mit der zeitgenössischen Punk-Subkultur teilt, der sich Mitte der 1970er Jahre in Großbritannien vor allem sozial unterprivilegierte Jugendliche

---

539.45 (1978): 25: "The duality inherent in superimposing interpretative action upon literary imagining is mirrored in the movie's visual texture: the work was recorded on video, then transferred to film, providing an intermittent blurring effect which stressed the concept of reproduction within the photographic images themselves." Zum verwendeten Budget und der Dauer des Filmdrehs siehe auch Derek Malcolm, Rez. von *Hamlet*, Regie Celestino Coronado, *Guardian* 30. Nov. 1976: "The greatest single virtue of Celestino Coronado's hour-long version of Hamlet, shown this week at the London Film Festival, is that it was shot in seven days for the ludicrous sum of £2,500."

142 Der Regisseur ist spanischer Herkunft und hat 1985 eine weitere Shakespeare-Verfilmung gedreht, eine TV-Produktion von *A Midsummer Night's Dream*. Über ihn und sein Schaffen ist kaum etwas bekannt, er drehte sonst keine weiteren Filme. Für seine Filmografie siehe "Celestino Coronada" [*sic*], *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 23. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0180572/>. Zu Coronado siehe auch Daghild Bartels, »Hamlet«, Rez. von *Hamlet*, Regie Celestino Coronado, *Tagesspiegel* [Berlin] 29. Juni 1977.

143 Siehe dazu Rothwell, 202: "Beginning students of *Hamlet* looking for a handy visual aid should not consult Coronado's post-modernist movie. It demands a sophisticated audience to appreciate how using a methodology like Roland Barthes' in *S/Z*, Coronado has both de-segmented and then re-segmented the play to privilege Hamlet's dysfunctional connections with Gertrude and Ophelia."

144 Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit an mehreren Stellen deutlich wurde, haben einige *Hamlet*-Verfilmungen, allen voran die von Laurence Olivier, eine große Auswirkung auf nachfolgende Filmadaptationen desselben Shakespeare-Stücks ausgeübt. Dies ist bei dieser Umsetzung des *Hamlet* nicht der Fall, obwohl ein Hinweis dafür vorhanden ist, dass Coronados Film Einfluss auf Baz Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) nahm: Betrachtet man die Aufmachung Mercutios als Transvestit in der *ball scene*, fällt die visuelle Ähnlichkeit (Oberlippenbart, Lockenperücke, Makeup) mit der *player queen* in Coronados *Hamlet* auf.

zugehörig fühlten.[145] Der Film bezieht zwar die Musik- und Modetrends jener Subkultur nicht unmittelbar in seine *Hamlet*-Darstellung ein, greift allerdings hinsichtlich dieser beiden Bereiche (d.h. Musik und Mode) eher die allgemeine und radikale, sich gegen den *Mainstream* wendende Protesthaltung der Punks auf. Erreicht wird dies vor allem durch ein ausgefallenes Erscheinungsbild der Darsteller (Kleidung und Schminke) sowie unkonventionelle Musik (schrille Klänge), die zu einer surrealen Atmosphäre beitragen, welche sogar die der Richardson-Verfilmung übertrifft.[146] Ein allgemein surrealistisches Erscheinungsbild wird auch dadurch erzeugt, dass praktisch kein *setting* vorhanden ist und hauptsächlich künstliche Beleuchtung verwendet wird – dadurch wird dem Zuschauer nahe gelegt, die Handlung nicht als Abbild der Wirklichkeit anzusehen.

Coronados *Hamlet*-Adaptation dekonstruiert eine Reihe von Sehgewohnheiten und Konventionen, die einerseits den Film(realismus), andererseits aber auch *Hamlet* als Stück selbst betreffen. Hierzu ist nicht zuletzt die radikale Zerstörung der Kohärenz des Stücks zu zählen, die zum einen durch die starke Fragmentierung der Dramenhandlung zustande kommt und zum anderen auch dadurch, dass die Identität bzw. eindeutige Zuordnung eines Darstellers mit seiner Rolle hier nun nicht mehr gewährleistet ist. So wird die Titelfigur nicht mehr von einem, sondern vielmehr von zwei nahezu identisch aussehenden Schauspielern verkörpert, welche die zwiespältige Persönlichkeitsstruktur Hamlets zum Ausdruck bringen und dabei teils einzeln, teils gemeinsam in einer Szene zu sehen sind (wobei die anderen beteiligten Figuren jeweils nur einen Hamlet wahrnehmen).[147] Hamlets *alter ego* übernimmt darüber hinaus noch die Rolle des Geistes, Laertes' wie auch des *player king*. Auch bei den

---

[145] In Großbritannien herrschte Mitte der 1970er eine wirtschaftliche Abschwungphase und für viele Jugendliche waren die Chancen auf eine Ausbildungs- bzw. Berufsstelle eher schlecht bestellt. Mit dieser Ausgangssituation ging eine Protesthaltung einher, die wesentlich aggressiver war als die Hippie-Bewegung der späten 1960er. Die Subkultur des Punk folgte dem Slogan *no future* und äußerte ihre negative Haltung durch zerfetzte Kleidung, Irokesenfrisuren, Piercings sowie laute Musik von Bands wie The Sex Pistols und The Clash. Zum jugendkulturellen Hintergrund und dem äußeren Erscheinungsbild der Punks siehe Tarrant, 118 und 131. Zur Punk-Subkultur siehe auch *Shell Deutschland*, 64 sowie Marcel Feige und Bianca Krause, *Tattoo- & Piercing-Lexikon: Kult und Kultur der Körperkunst,* 2. Aufl. (Berlin: Schwarzkopf, 2004) 206 f.

[146] Auf den Surrealismus in Coronados Verfilmung verweist auch Rothwell, 202: "The surrealism [...] includes tightly framed eyeballs belonging to Polonius, a frontally nude ghost of Hamlet's father, twin Hamlets, a Gertrude who also doubles as Ophelia (Helen Mirren), a monocled Polonius (Quentin Crisp), a Laertes and Hamlet 'duel' as a wrestling match with the antagonists wearing only athletic supporters, and a soundtrack filled with whistles, bells, flutes, and chimes."

[147] Hierbei handelt es sich um das Zwillingspaar Anthony und David Meyer, das zum Zeitpunkt des Filmdrehs 30 Jahre alt war. Jeder der beiden verkörpert eine gegensätzliche Seite in der Persönlichkeit Hamlets, d.h. zum einen eine sensibel-emotionale Seite und zum anderen eine aggressive Seite. Um diese voneinander zu unterscheiden, tragen beide Hamlet-Darsteller unterschiedliche Kostüme. Der empfindsame Hamlet trägt einen schwarzen Spandexanzug, während sein aggressiver Gegenpart lediglich mit einer kurzen, halb-durchsichtigen Hose bekleidet ist. Hier zeigen sich Bezüge zur zeitgenössischen Popkultur: Die Bekleidung von Hamlet 1 ähnelt den Bühnenkostümen vieler so genannter *Glamrock*-Sänger der damaligen Zeit wie z.B. Garry Glitter, T.Rex-Frontmann Marc Bolan oder Freddie Mercury, während Hamlet 2 mit seinem äußeren Erscheinungsbild eine gewisse Ähnlichkeit mit der Titelfigur des Films *The Rocky Horror Picture Show* aufweist. *Cf.* Rothwell, 202: "Two Hamlets, played by Anthony and David Meyer, who also both double as the Ghost, represent his split personality." Für weitere intertextuelle Bezüge des Films

Frauenfiguren verschwimmen die Identitätsgrenzen, indem Ophelia und Gertrude ebenfalls von nur einer einzigen Schauspielerin verkörpert werden.[148] Da die Mehrfachbesetzungen zu einem vollkommen neuen Beziehungsgeflecht führen, müssen entsprechend auch die persönlichen Verhältnisse der Figuren neu überdacht werden. Alle diese Faktoren tragen dazu bei die bestehenden Annahmen über *Hamlet* in Frage zu stellen und dem Rezipienten vor Augen zu führen, dass die Bedeutungen, die man dem Stück üblicherweise zuweist, keine festen bzw. unveränderlichen Größen sind, sondern im Gegenteil überaus flexibel gehandhabt werden können.

Flexibel gestaltet sich auch die Handlungsführung des Films, die in einiger Hinsicht von der Dramenvorlage abweicht: Der Film hält sich deutlich weniger stark als alle anderen bisher besprochenen *Hamlet*-Adaptationen an die Szenenfolge des Dramas, sondern besteht vielmehr aus einer Auswahl einzelner Szenen, die überdies nicht in der vorgesehenen Reihenfolge wiedergegeben werden.[149] Darüber hinaus fehlen einige für die Handlung wichtige Figuren, wie beispielsweise Fortinbras, Rosencrantz und Guildenstern. Diese Figurenstreichungen sind jedoch, wie die früheren Verfilmungen gezeigt haben, nicht unüblich. Ungewöhnlicher ist wohl die Entscheidung, auch Horatio aus der Filmhandlung zu entfernen. Dies konzentriert die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die persönlichen Verhältnisse zwischen den verbliebenen Charakteren, die allesamt Familienmitglieder und/oder Liebespaare sind.

Die gravierendste Änderung besteht jedoch womöglich darin, dass am Ende des Films Polonius, Claudius und Gertrude überleben. Was genau mit Hamlet geschieht, erfährt der Zuschauer nicht, da die Duellszene im Film vollkommen anders verläuft als im Drama. Da er am Schluss leblos auf einem Bett/einer Bahre liegt, ist anzunehmen, dass Hamlet – oder zumindest ein Teil von ihm – tot ist.[150] Ein eindeutiges Indiz hierfür gibt es allerdings nicht, da der Film auf die Ausarbeitung eines Komplotts zwischen Claudius und Laertes verzichtet. Auch findet keine Fechtszene, sondern ein Ringkampf statt, bei dem keinerlei tödliche Waffen oder Gift im Spiel sind. Dieses surreale Ende suggeriert, dass Hamlet quasi mit sich selbst ringt und fügt sich damit nahtlos in die Gesamtkonzeption des Films ein, das ganz auf die Dekonstruktion des

---

siehe Pulleine, 25: "Coronado acknowledges debts to *Metropolis* and – less discernably – to Mamoulian's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, the film also appears [...] to have been visually influenced by Bergman's *Persona*."

148 Beide Frauenfiguren werden von Helen Mirren dargestellt, die als eine der wenigen in *Hamlet* mitwirkenden Schauspieler eine langfristige Filmkarriere verfolgt hat. Für ihre Filmografie siehe "Helen Mirren", *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 23. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0000545/>.

149 Die genaue Reihenfolge ist wie folgt: Das Erscheinen des Geistes, die *court scene* (I. ii.), die *fishmonger scene* (II. ii.), die *nunnery scene* (III. i.), die Ankunft der Schauspieler (II. ii.), die *play scene* (III. ii.), die *closet scene* (III. iv.), eine Traumsequenz von Ophelias Tod, die *graveyard scene* (V. i.) und die Duellszene (V. ii.).

150 Sieht man am Ende den aufgebahrten Hamlet 1, lässt sich daraus schließen, dass der aggressive Hamlet 2 als Sieger aus der Auseinandersetzung hervorgegangen ist. Symbolisch wird hierdurch auch der Tod des romantischen Hamlet-Konzepts angedeutet. Zum Filmende siehe Rothwell, 202 f: "The movie ends as it begins in thunder and lightning with Hamlet stretched out on a white pallet, his face a death mask. In the struggle against evil, the passive inner Hamlet, the old 'black plume' prince of the romantic era, becomes a tortured and tormented reverse mirror to the aggressive, New Age outer Hamlet."

Shakespeare-Stücks abzuzielen scheint. Ähnlich verfährt der Film im Hinblick auf Geschlechterrollenverhältnisse bzw. die Darstellung von Mann und Frau. Dabei werden nicht nur durchweg unkonventionelle Lebensformen und Sexualitäten gezeigt, sondern es verschwimmen – abgesehen von der Identität einiger zentraler Figuren – teilweise auch die Geschlechtergrenzen, wie vor allem im Rahmen der Analyse der Männerfiguren zu sehen sein wird.

6.5.2. Die Verschmelzung der Frauenfiguren

Anders als bei den zuvor besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen werden Ophelia und Gertrude hier nicht in getrennten Unterabschnitten sondern gemeinsam abgehandelt, da sie von derselben Darstellerin verkörpert werden und deshalb nicht als separate Figuren gelten können. Neben der Frage welche Implikationen – beispielsweise in kultureller Hinsicht oder in Bezug auf die Dramenvorlage – die Doppelbesetzung mit sich bringt soll auch beleuchtet werden, welche Frauenbilder in der Präsentation Gertrudes und Ophelias zum Ausdruck kommen, und ob sich hieraus Rückschlüsse auf das in den 1970er Jahren geläufige Geschlechterrollenverhalten ziehen lassen.

In diesem Zusammenhang dürfen aber auch die anderen weiblichen Figuren nicht außer Acht gelassen werden, die in Nebenrollen zum Gesamteindruck beitragen, den der Film vom weiblichen Geschlecht *per se* vermittelt. Bei diesen weiteren Frauengestalten handelt es sich entweder um Zofen oder um weibliche Mitglieder der Schauspieltruppe. Diese Figuren verbindet alle ein entscheidendes Merkmal miteinander: Sie haben eine dienende oder unterhaltende Funktion inne, was den Schluss nahe legt, dass Frauen im Film grundsätzlich als Objekte zum Wohle des Machthabers (also des Königs) betrachtet werden. So zeigt sich, dass trotz der progressiven künstlerischen Gestaltung dieser Adaptation die Frau, ganz traditionell, als Objekt dargestellt wird, über das der Mann zur Erfüllung seiner Bedürfnisse verfügen kann. Diese Art der Darstellung sagt jedoch nichts darüber aus, ob hier tatsächlich eine konservative Geschlechterrollenauffassung zugrunde gelegt wird bzw. ob der Film diese durch die extreme Form ihrer Präsentation subvertiert. Eine scheinbar androzentrische Grundtendenz zeigt sich in visueller Hinsicht vor allem daran, dass die eben genannten Frauenfiguren in allen Fällen nur spärlich bekleidet sind. Bereits die erste im Film erscheinende Frau ist (halb-)nackt und vollführt in einer surreal anmutenden Szene eine Art Ausdruckstanz.[151] Auch in der *play scene* tanzen die Schauspielerinnen in ähnlicher Weise, wodurch ihre Körperlichkeit betont wird. Dieser Gesamteindruck von der Frau als Sexualobjekt wird noch dadurch verstärkt, dass alle weiblichen Nebenfiguren keinerlei Äußerungen von sich geben, d.h. also quasi nur auf eine leibliche Hülle reduziert werden – und also Körper ohne Geist sind.

[151] Es lässt sich nicht exakt feststellen, ob bzw. womit sie bekleidet ist, da sie nur vom (nackten) Oberkörper aufwärts in Nahaufnahme gefilmt wird.

Dabei gilt es jedoch den Umstand zu berücksichtigen, dass auch die meisten Männerfiguren stets leicht bekleidet zu sehen sind, und somit in dieser Hinsicht beide Geschlechter die gleiche visuelle Behandlung erfahren – schließlich beginnt der Film mit der Darstellung eines nackten Mannes, des Geistes von Hamlets Vater. Somit lässt sich also die Behauptung aufstellen, dass sich zumindest hinsichtlich der Darstellung des Mannes etwas geändert hat, da diesem nun ebenfalls ein gewisser Objektcharakter zugeschrieben wird, die Darstellung der Frau aber im Wesentlichen gleich geblieben ist. Trotz der veränderten Darstellung des männlichen Geschlechts bleibt dennoch in letzter Instanz der androzentrische Fokus auf den Mann (wie in früheren Verfilmungen) bestehen, allerdings mit dem Unterschied, dass die Gesinnung eine völlig andere ist, da mit Hilfe der dargestellten Männerfiguren nun keine Idealvorstellung des männlichen Geschlechts mehr präsentiert wird, sondern im Gegenteil charakterlich sehr zwiespältige und sexuell uneindeutige (da androgyne) Gestalten.

In diesem Zusammenhang könnte die Konzentration der beiden Frauenfiguren auf eine einzige Schauspielerin ebenfalls als Ausdruck des Androzentrismus aufgefasst werden: Während die männliche Hauptfigur von zwei Gestalten dargestellt und so quasi verdoppelt bzw. aufgewertet wird, erfahren die beiden zentralen Frauenfiguren eine Abwertung, indem sie quasi »halbiert« werden. Für diese Sichtweise spricht unter anderem auch, dass dieser Inszenierung eine Reihe von Szenen fehlt, in denen Ophelia und/oder Gertrude laut Dramenvorlage auftreten.[152] Dennoch kommen in sieben von zehn der im Film umgesetzten Szenen eine oder beide weibliche Hauptfiguren vor, d.h. sie sind in Coronados Adaptation anteilig häufiger zu sehen als im Drama und erfahren somit wiederum auch eine gewisse Aufwertung. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt dadurch, dass die fehlenden Szenen überwiegend Ereignisse bzw. Repliken enthalten, die die Frauen insgesamt als gehorsam und angepasst zeigen.[153] Durch das Weglassen dieser Szenen erscheinen die Frauenfiguren also insgesamt selbstbewusster bzw. autonomer als in der Dramenvorlage.

Auf diese Weise verstärkt sich der Eindruck, als seien die beiden Frauenfiguren nahezu frei von gesellschaftlichen Zwängen und in ihrer Entscheidungsfreiheit kaum eingeschränkt. Untermauert wird diese These noch durch das Fehlen eines gesellschaftlichen Umfeldes. Elsinore existiert in diesem Film praktisch nicht, es gibt keine soziale Realität, die das Geschehen in einen größeren Kontext einbindet.[154] In Bezug auf das Geschlechterrollenverhalten ergibt sich daher folgendes Bild: Die sexuelle

[152] Im Einzelnen handelt es sich hierbei um die Szenen I. iii., II. i., II. ii., IV. i. und IV. vii.

[153] So fehlen zum Beispiel Ophelias Äußerungen in I. iii., die zum Ausdruck bringen, dass sie Polonius' Weisungen befolgt.

[154] Somit besteht eine Parallele zur Richardson-Verfilmung, in welcher der Königshof ebenfalls als isolierte Vergnügungsstätte dargestellt wird. Wie bei der früheren Version lässt sich auch hier eine Verbindung zur Lebenswelt des zeitgenössischen Publikums herstellen; die 1970er Jahre stellen immerhin eine Zeit dar, in der fast jeder Mensch – ob selbst oder in Form von Medienberichten – schon einmal in Kontakt mit dem freizügigen Lebensstil, der dieses Jahrzehnt maßgeblich prägte, gekommen sein musste. Zumindest in bestimmten Kreisen – allen voran Jugendliche, Künstler, Homosexuelle – gehörte eine ausschweifende Lebensweise häufig zum normalen Lebensstil, was sich letzt-

Revolution war in weiten Teilen bereits vollzogen und Frauen konnten Freiheiten für sich in Anspruch nehmen, die – anders als noch Ende der 1960er – gesellschaftlich mittlerweile weitgehend akzeptiert waren. Die Methode zwei Frauenfiguren von einer Schauspielerin darstellen zu lassen lässt sich dabei als Ausdruck dafür deuten, dass das traditionelle Konzept der Frau mit einer kohärenten Persönlichkeitsstruktur, festen Erwartungshaltungen, Zukunftsaussichten, usw. zu jener Zeit schon in Auflösung begriffen war.

Aufgrund dieser Auflösungstendenz hinsichtlich des Frauenkonzepts ist es nicht weiter verwunderlich, dass die traditionelle Dichotomie von Heiliger und Hure in dieser Verfilmung nicht mehr greift. Betrachtet man die Frauenfiguren im Film, so fällt zwar auf, dass es ein Konzept der *femme fatale* gibt, diesem allerdings kein Gegenentwurf mehr entgegengesetzt wird, sondern vielmehr Teilnahmslosigkeit bzw. Apathie den Kontrapunkt bildet. Es werden keine konstruktiven Handlungsmöglichkeiten gezeigt, die ein Miteinander der beiden Geschlechter ermöglichen könnten. Die Beziehungen der Figuren untereinander sind distanziert und fremd – es entsteht somit ein Verfremdungseffekt, der dem Zuschauer die Konstruiertheit sozialer Bindungen und persönlicher Relationen vor Augen führt.

Durch die Darstellung des Frauenfiguren-Komplexes wird zugleich die Arbitrarität gesellschaftlicher Rollenerwartungen an die Frau offensichtlich, da in einer Person widersprüchliche Haltungen und Erwartungen vereinigt werden. So überlagern sich die Haltungen und Erwartungen, die an Geschlechterrollen gekoppelt sind, und die sich normalerweise widersprechen würden: Von einer jungen, unverheirateten Frau wird üblicherweise ein anderes Verhalten erwartet als von einer älteren, verheirateten Frau, von einer Geliebten/Freundin etwas anderes als von der eigenen Mutter. Im Film ist Gertrude/Ophelia Mutter, Ehefrau, Geliebte, Schwester und Tochter in einer Person. Der Zusammenfall der beiden Frauenfiguren in einer einzelnen Gestalt hat weitreichende Konsequenzen für die Figurenkonstellationen und individuellen Personenrelationen: Wenn Ophelia zugleich Gertrude ist, ist Claudius gewissermaßen auch mit Ophelia liiert, und wenn Hamlet romantische Empfindungen Ophelia gegenüber hegt, dann bringt er indirekt dieselben Gefühle für seine Mutter auf, wodurch, ähnlich wie bei Olivier, ein inzestuöses Verhältnis angedeutet wird. Diese kommt auf anderer Ebene auch dadurch zustande, dass Hamlet zugleich auch Laertes ist, so dass in dieser Hinsicht eine Parallele zu bzw. Gemeinsamkeit mit der Richardson-Verfilmung besteht.

In Coronados *Hamlet* geht somit jede gesellschaftliche und logische Ordnung verloren, alle festen Strukturen lösen sich auf. Das Bild der Gesellschaft an sich wird gründlich dekonstruiert, und so wird dem Zuschauer vor Augen geführt, dass alle gesellschaftlichen Normen lediglich menschliche Konstrukte sind. Dies bezieht sich

---

lich in der künstlerischen Gestaltung des Films widerspiegelt, der somit seinerseits den Werten des Establishment jäh zuwiderläuft.

auch auf den veränderten Filmausgang, bei dem Gertrude überlebt. In der Dramenvorlage erscheint Gertrudes Tod als unvermeidlich sowie als Konsequenz aus ihrem eigenen (Fehl)Verhalten, das sie beging, als sie sich auf Claudius einließ. Es existiert hier also auch kein ordnendes Prinzip, keine höhere Gerechtigkeit, die Gertrude ihrer gerechten Strafe zuführt und damit wieder eindeutige, klare Verhältnisse schafft.

So wie Coronado mit seiner Adaptation *Hamlet* zu einer losen Aneinanderreihung von Szenen aus der Dramenvorlage reduziert, wird auch Gertrudes Charakter auf den Aspekt der Triebhaftigkeit beschränkt.[155] Mit visuellen Mitteln soll der Eindruck ihrer Triebhaftigkeit erweckt werden, indem Gertrude stets in rotes Licht getaucht ist, das eine Verbindung zu einer Prostituierten herstellt. Dieser Eindruck scheint gleich zu Beginn ihres Auftretens dadurch bestätigt zu werden, dass sie während ihres Gesprächs mit Hamlet nur mit einem Laken bedeckt auf einem Bett liegt und dabei im Rahmen ihrer Replik eine sexuell anzügliche Geste bei den Worten "[...] all that lives must die,/Passing through nature to eternity" (I. ii. 72-73) macht, die auf den Geschlechtsakt anspielt.

Diese Geste sowie ihr anschließendes Gelächter, in das Claudius einstimmt, gibt dem Zuschauer zu verstehen, dass in der Beziehung des Königspaares Sexualität eine dominante Rolle spielt. Dieser Eindruck entsteht auch durch das Fehlen vieler anderer Szenen, die einen engeren emotionalen Kontakt des Königspaares andeuten – so z.B. Gertrudes aufopferungsvolles Eingreifen bei Laertes' Rückkehr (IV. v. 116) oder Claudius' Abhängigkeit von ihr, die im Laufe seines Gesprächs mit Laertes (IV. viii. 11-16) deutlich wird. Gertrudes/Ophelias Triebhaftigkeit wird aber auch dadurch geschickt in Szene gesetzt, dass die Darstellerin dieser Figuren vergleichsweise jung ist. Helen Mirren war zum Zeitpunkt des Filmdrehs 32 Jahre alt, also nur zwei Jahre älter als die beiden Hamlet-Darsteller, und konnte somit unmöglich Gertrude als Mutter eines erwachsenen Mannes realistisch verkörpern. Diese Inkonsistenz fügt sich aber in das unkonventionelle Gesamtkonzept des Films ein, da sie ohnehin zugleich auch die Geliebte Hamlets mimt und überdies das gesamte *setting* sowie die Personenkonstellationen vollkommen surreal sind.

Als Ophelia unterscheidet sich Helen Mirren in Aussehen und Verhalten deutlich von ihrer Verkörperung Gertrudes. Man sieht sie in dieser Rolle zuerst in der *nunnery scene*, in der sie ein langes weißes Kleid trägt. Auch die Frisur ist eine andere, sie hat die Haare nun offen statt skurril abstehend, sie sind braun (statt von rotem Licht durchsetzt), halblang und lockig. Durch eine hellere Ausleuchtung und anderes Makeup wirkt ihr Gesicht rundlicher und insgesamt kindlicher – beinahe wie das einer Porzellanpuppe. Ebenso hölzern gibt sie sich: Sie verhält sich weder lasziv

[155] Zur Unkonventionalität von Coronados Filmadaptation des Stücks bemerkt Pulleine: "Coronado offers a mosaic of excerpts from *Hamlet*, rendered in a heightened style that is at once theatrical – the action is staged, virtually without props, in illuminated areas of dark space; the actors wear exaggerated make-up and stylised costumes – and cinematic (frequent use is made of close-ups and zoom shots)." Pulleine, 25.

noch naiv-schamhaft wie in anderen Verfilmungen, sondern macht vielmehr einen apathischen Eindruck, der vor allem dadurch zustande kommt, dass sie sich weder bewegt noch besondere emotionale Regungen zeigt; zudem spricht sie schleppend, als sei sie benommen oder stünde unter dem Einfluss von Drogen.[156]

Drogenkonsum und eine hieraus resultierende Teilnahmslosigkeit – zugleich Konsequenz und Folge einer *no future*-Einstellung – gelten als typische Merkmale der zu jener Zeit populären Punk-Subkultur: Wie eine Anhängerin dieser Jugendkultur trägt Ophelia mit einem Mieder vergleichsweise unkonventionelle Kleidung, die Anleihen aus der Sadomasochismus- und Bondageszene nimmt. Ersteres lässt sich als zeitgenössische Interpretation von Ophelias Wahnsinn sowie als Hinweis auf ihren Tod auffassen, die im Rahmen dieses Filmes beide nur marginal angedeutet werden: So spiegelt sich die Teilnahmslosigkeit Ophelias in der Gleichgültigkeit des Films, näher auf ihr Schicksal einzugehen. Dies lässt sich nicht zuletzt auf das Fehlen der *mad scene* zurückführen, die durch eine Traumsequenz ersetzt wird und aus einer Überblendung zwischen wogenden Wellen und einer Nahaufnahme von Ophelias Gesicht bzw. Mund besteht. Dazu erklingt das "Saint Valentine's Day"-Lied (IV. v. 48-55). In dieser Szene wirkt sie nicht anders als zuvor, so dass nicht einmal deutlich wird, ob sie überhaupt wahnsinnig geworden ist.[157]

Betrachtet man die Darstellung Ophelias unabhängig von zeitgenössischen Einflüssen bzw. von einem rein werkimmanenten Standpunkt aus, findet sich kein ersichtlicher Grund, warum sie den Verstand verlieren sollte, da alle jene Szenen im Film fehlen, die sich in der Dramenhandlung negativ auf Ophelias psychisches Wohlbefinden auswirken: Hamlet tötet Polonius nicht, und dieser verbietet seiner Tochter nicht Hamlet zu sehen. Ebensowenig wird klar, dass Hamlet und Ophelia ein Paar sind oder zumindest ein romantisches Interesse füreinander hegen, denn alle Textstellen, die dies andeuten – nicht zuletzt also die Gespräche zwischen Polonius bzw. Laertes und Ophelia – fehlen im Film.

So deutlich die Trennung der beiden Frauenfiguren in Verhalten und Aussehen vorgenommen wird – im Laufe des Films gibt es zwei Szenen, in denen die Charaktere Gertrudes und Ophelias praktisch zusammenfallen und in denen keine klare Trennung vorgenommen werden kann: Einmal in der *play scene* und ein zweites Mal in der *closet* bzw. *graveyard scene*. In der *play scene* erscheint die Frauenfigur in der Aufmachung Gertrudes mit einem in Grün gehaltenen Ensemble, bestehend aus einem langen Rock und einem bauchfreien Oberteil. Dies ist die einzige Szene, in der beide Frauenfiguren zusammen in einer Szene auftreten. Daher richtet Hamlet seine Frage "Lady, shall I lie in your/lap?" (III. ii. 110-111) quasi zugleich an seine Mut-

[156] So reagiert sie auch nicht entsetzt oder verletzt, als Hamlet 2 ihr bei den Worten "God/hath given you one face and you make yourselves another" (III. i. 144-145) die Schminke im Gesicht verreibt oder ihr bei den Worten "[...] and make your wantonness/your ignorance" (III. i. 147-148) das Kleid vom Leib reißt.

[157] Diese fehlende Veränderung ließe sich eventuell dahingehend deuten, dass der Film bereits im alltäglichen Leben eine Art Wahnsinn erkennt.

ter. Auf diese Weise wird, wie bereits erwähnt, auch eine gewisse inzestuöse Nuance zwischen Hamlet und seiner Mutter suggeriert.

In der *play scene* fallen die Gestalten Gertrudes und Ophelias also quasi zusammen – je nach Situation verkörpert Mirren abwechselnd Ophelia und Gertrude. Welche Figur sie gerade darstellt, lässt sich nur anhand der Figurenrepliken ermitteln, da sie in dieser Szene dieselbe Kleidung für beide Rollen trägt. In der *closet scene* und in der *graveyard scene* treten die beiden Frauenfiguren zwar nicht gleichzeitig auf, doch sind auch in diesen beiden Szenen Gertrude und Ophelia in gleicher Aufmachung zu sehen: Mirren ist jeweils in einer hellblauen Haube und einem gleichfarbigen Gewand zu sehen, die sie in ihrer Rolle als Gertrude wie eine Operationspatientin erscheinen lassen – insbesondere in Kombination mit der kahlen Platte, die stellvertretend für ein Bett bzw. das Grab steht. In der *closet scene* erweckt dies den Eindruck, als würden die beiden Hamlets sie bei ihrer Konfrontation mit ihrem Verhalten gleichsam »sezieren«. In der *graveyard scene* erscheint der Körper Ophelias durch dieselbe Aufmachung wie die antriebslose Insassin einer (Nerven-)Klinik, die nun vollkommen bar aller äußeren Reize ist (keine Schminke, offene Haare oder Mieder mehr). Da alle sekundären Geschlechtsmerkmale verhüllt werden, ist sie nun kein Sexualobjekt mehr sondern wirkt eher wie ein geschlechtsloses Geschöpf.

6.5.3. Der doppelte Hamlet

Wie bereits im Rahmen der Analyse der Frauenfiguren angedeutet wurde, gibt es in dieser Adaptation massive Neuerungen im Bereich der Männergestalten. Diese erscheinen vor allem deshalb als innovativ konzipiert, weil sie durch die filmspezifische Darstellungsweise nicht mehr die Rolle des handelnden Subjekts und Kamerafokus einnehmen, sondern – wie die Frauen – nun ebenfalls zu Objekten reduziert werden. So kommt durch die Fokussierung der Kamera auf den männlichen Körper statt dem üblichen *male gaze* nun ein *homosexual gaze* zum Tragen, indem der als männlich gedachte Zuschauer mit der Darstellung (entblößter) männlicher Gestalten konfrontiert wird, die meist auch nicht den gesellschaftlichen Vorstellungen von Männlichkeit entsprechen. Auf diese Weise werden Sehgewohnheiten dekonstruiert und Geschlechterrollenerwartungen als künstlich geschaffene Konstrukte, d.h. also nicht als naturgegeben, entlarvt. So zeigt sich, dass nicht nur die Identitäten einzelner Gestalten wie Hamlet oder die beiden Frauenfiguren fragile Konstrukte sind, sondern auch das Geschlechterrollenverhalten im Allgemeinen.

Zu Beginn des Films wird mit dem Geist noch ein männlicher Körper gezeigt, der zwar nackt ist und daher gewissermaßen als Objekt erscheint, dafür allerdings konventionell männlich, d.h. aggressiv-maskulin, auftritt. In diesem Zusammenhang gilt es aber eine weitere Bedeutungsdimension zu beachten: Der (sichtbare) Penis fungiert als Symbol für das Patriarchat; verstärkt wird dieser Gedankenkomplex noch

dadurch, dass der Sohn aussieht wie der Vater, und dadurch auf visuellem Wege die Vorstellung von der Fortführung der Erblinie unterstützt wird. Genauso tritt der Darsteller des Geistes auch und vor allem als Hamlets *alter ego* in Erscheinung, der die brutale Seite des ansonsten eher sanftmütigen Dänenprinzen verkörpert.[158] Er ist es beispielsweise, der Hamlet 1 einen Dolch gibt, um den Racheauftrag zu erfüllen, oder ihn überwältigt, um Ophelia in der *nunnery scene* verbal anzugreifen; Hamlet 2 verkörpert also aggressive Neigungen und entspricht dadurch ebenfalls dem Lebensgefühl der Punk-Subkultur. Während jedoch bei Ophelia die Resignation überwiegt, steht beim Mann erneut die Aggressivität im Vordergrund.

Dies ist aber auch der einzige Bezug auf konventionelle Geschlechterrollenmuster im Film; sie werden dadurch nicht notwendigerweise bestätigt – dafür ist der Film zu unkonventionell gestaltet – sondern lediglich thematisiert. Im Übrigen nutzt der Film jede sich bietende Gelegenheit, um mit Rollenerwartungen zu brechen. Dies lässt sich vor allem anhand der *play scene* veranschaulichen: So gestaltet sich die Aufführung des Theaterstücks als Travestieshow, in der Männer als Frauen verkleidet auf der Bühne agieren. Die Worte der *player queen* über Treue erscheinen in diesem Kontext vollkommen unglaubwürdig und beinahe ins Lächerliche überzogen, weil dem Zuschauer stets bewusst ist, dass es sich beim Sprecher nicht um eine Frau handelt, sondern um einen Mann, der eine Rolle spielt. Dabei betont er durch Gestik, hohe Stimme, künstlichen Busen, Strapse, usw. üblicherweise dem weiblichen Geschlecht zugeordnete Merkmale, wodurch deutlich wird, dass diese lediglich künstlich bzw. aufgesetzt sind und keiner dem weiblichen Geschlecht innewohnenden Natur entsprechen.

Abgesehen von den Schauspielern macht vor allem die Figur des Polonius durch die übermäßige Verwendung weiblicher Kulturtechniken wie Schminke und Hochsteckfrisur die starke Fixierung auf nonkonformistische Männerbilder am deutlichsten, denn er ist in diesem Film ganz eindeutig ein Transvestit. Neben der restlichen Schminke trägt er auffälligen Lippenstift und spricht mit einer hohen Stimme. Seinem Äußeren nach ähnelt er mehr einer ältlichen Gouvernante als einem hohen Staatsbeamten; intrigante Verschwörungsstrategien mit Claudius und andere politische Themen werden im Zusammenhang mit seiner Person ebensowenig thematisiert wie überhaupt im gesamten Film.[159] Zudem wird in der Figur des Polonius der *homosexual gaze* metafilmisch thematisiert, indem er mehrfach durch ein Monokel blickt, das in Detailaufnahme zu sehen ist und quasi einen unkonventionellen Blick auf das Filmgeschehen andeutet.

---

[158] Hamlet 1 agiert im Laufe des Films im Grunde überhaupt nicht – weder ermordet er Polonius, Claudius oder Laertes, noch liefert er sich – wenn auch nur in einer Figurenreplik angedeutet – mit den Piraten einen Kampf. Im Film handelt er somit letztlich gar nicht, wodurch er den konventionellen Vorstellungen von Maskulinität vollständig zuwiderläuft.

[159] Ein Artikel zum Film im *Münchner Merkur* weist darauf hin, dass Quentin Crisp, der Darsteller des Polonius, ein »Autor und Englands bestbekannter Homosexueller« (»Doppelter Hamlet aus England«, *Münchner Merkur* 3. Sept. 1978.) jener Zeit war.

Ebenso wie in den anderen, konventionellen Verfilmungen erscheint Claudius sowohl hinsichtlich seines Aussehens als auch hinsichtlich seines Verhaltens auch hier als das genaue Gegenteil von Hamlet. Im Gegensatz zum schlanken und glattrasierten Hamlet ist Claudius beleibt, kahl und trägt einen Oberlippenbart. Als Substitut für die *prayer scene*, in der Claudius im Drama seinen Schuldgefühlen Ausdruck verleiht, sieht man hier den König dabei, wie er sich als Buße für seine Tat selbst mit Peitsche und Nägeln foltert. Somit erscheint er als Flagellant bzw. Masochist, dem es Lust bereitet sich selbst Schmerzen zuzufügen – zumindest lassen seine Stöhnlaute darauf schließen. Sein Überleben am Ende des Films, ebenso wie das von Polonius, bewirkt im Gegensatz zum Drama oder den anderen Verfilmungen, in denen der König und seine Schergen schließlich zu Tode kommen, dass das System keinerlei Veränderungen erfährt – und damit am Ende des Films dieselben dekadenten Verhältnisse am Königshof herrschen wie zu Beginn. Hamlets voraussichtlicher Tod übt also keinen Effekt auf die Gesellschaft aus, das Stück läuft somit quasi ins Leere. Es verliert dadurch gewissermaßen seine Bedeutung, wodurch die Handlung ein letztes und entscheidendes Mal dekonstruiert wird.

Die zeitgenössische Kritik reagierte recht zwiespältig auf Coronados *Hamlet*-Adaptation. Derek Malcolm, Rezensent des *Guardian*, hob beispielsweise den experimentellen Charakter des Films hervor und fand Coronados avantgardistischen Filmstil durchaus lobenswert, da er sich vom zeitgenössischen englischen Film abhob, der in Umsetzung und Inhalt eher konservativ geprägt war.[160] Außerdem erkannte er den Mut des Regisseurs an einen so bekannten Klassiker der Weltliteratur mit expliziten homoerotischen Konnotationen zu versehen.[161] Es gab jedoch auch einen gegenteiligen Standpunkt, der den Film als zu artifiziell und künstlerisch zu bemüht befand.[162] Aufgrund seines experimentellen Charakters, der nur die Aufmerksamkeit einer kleinen Zielgruppe auf sich zog, nahm der Großteil der durchschnittlichen Kinozuschauer den Film, wenn überhaupt, nur marginal zur Kenntnis.

In den 1980er Jahren war das Interesse an Shakespeare-Verfilmungen für den Kinosektor vergleichweise gering. Dieses Jahrzehnt gilt als Hochphase der leichten

[160] Siehe dazu Derek Malcolm, Rez. von *Hamlet*, Regie Celestino Coronado, *Guardian* 2. Feb. 1978: "[...] the film has an extraordinary visceral appeal that's complemented by some excellent music from Carlos Miranda. It also boasts a strong cast headed by Helen Mirren, looking quite something as both Gertrude and Ophelia, Anthony and David Meyer (twins, incidentally) as the opposing natures of Hamlet, Barry Stanton as Claudius, Quentin Crisp as Polonius and Vladek Sheybal as Lucianus. [...] In fact, the film works surprisingly well in a number of ways, slicing the text intelligently to make it into an effective if rather one-note metaphor about selfdoubt versus the positive, the creative process versus fear.

[161] Zu diesem Aspekt bemerkt Malcolm Folgendes: "I must concede that the 'gaycamp sensibility' of which some speak deprecatingly is not wholly in its favour. But it's a brave effort anyway [...]." *Ibid.*

[162] Patrick Gibbs, Rez. von *Hamlet*, Regie Celestino Coronado, *Daily Telegraph* 3. Feb. 1978: "Not too much need be taken seriously of his [Coronado's] visibly schizophrenic Hamlet, though it's great fun to hear one actor ask a rhetorical question and then hear the answer coming from the other. It all appears to be a bad dream, not surprisingly when both Hamlet and Gertrude sleep on stone beds. Perhaps they are dead and this is a morgue."

Kino-Unterhaltung und der kommerziell erfolgreichen Blockbuster mit Fortsetzungen, wie z.B. *Star Wars: The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), *Star Wars: Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), *Raiders of the Lost Arc* (Steven Spielberg, 1981), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Steven Spielberg, 1984), *Rambo: First Blood* (Ted Kotcheff, 1982), *Rambo: First Blood Part 2* (George P. Cosmatos, 1985) und *Rambo 3* (Peter MacDonald, 1988).[163] Vor allem die Titelfigur der letztgenannten Filmreihe lässt sich als Symbolfigur des Konservatismus und der militärischen Aufrüstung auffassen, die beide die Weltpolitik jener Jahre wesentlich mitbestimmten.

Aufgrund der Dominanz des Actionfilms in den 1980ern und dem entsprechenden Publikumsinteresse für solche Streifen entstanden zu jener Zeit nicht viele Kinofilme, die Shakespeares Dramen als Vorlagen nutzten. Adaptationen seiner Stücke wurden überwiegend fürs Fernsehen produziert, so z.B. im Rahmen der BBC Shakespeare-Serie, für die von 1978 bis 1985 Fernsehspiele von allen 37 Stücken des englischen Dichters hergestellt wurden.[164] Es sollte noch einige weitere Jahre dauern bis sich ein Regisseur erneut einer Kinoproduktion des *Hamlet* annahm. Bei diesem Projekt handelte es sich wieder um eine kleine Independent-Produktion, die ebenfalls auf kein *Mainstream*-Publikum abzielte, sondern fernab von Hollywood nach unkonventionellen, ideologiekritischen Filminhalten suchte.

6.6. *Hamlet Goes Business* (Aki Kaurismäki; Finnland, 1987)

6.6.1. Rückkehr zum *film noir*

Hamlet Goes Business ist ein Frühwerk des finnischen Regisseurs Aki Kaurismäki und stammt aus dem Jahre 1987.[165] Im Rahmen einer Analyse von *Hamlet*-

[163] Auf die Popularität von Actionfilmen in den 1980ern und 1990ern verweist auch James Monaco: »Das mit Abstand führende Genre in den achtziger und neunziger Jahren war der Action-Adventure-Film, der sich so bequem für Fortsetzungen anbietet, weil es ihm kaum um Charakterzeichnung und Charakterentwicklung geht, und der den rasanten Fortschritt von Hollywoods durchcomputerisierter Special-effects-Industrie vor Augen führt.« J. Monaco, 382.

[164] Für nähere Informationen dazu siehe dazu Michael Brooke, "The BBC Television Shakespeare (1978-1985)", *Screenonline*, 2003, British Film Institute, 8. Apr. 2005 <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/459382>.

[165] Aki Kaurismäki und sein Bruder Mika zählen zu den bekanntesten finnischen Regisseuren der Gegenwart, ihre Filme besitzen internationalen Kultstatus. Hierzu Lachmann: »Was wäre der finnische Film heute international ohne die Brüder Aki und Mika Kaurismäki? Ihre Werke genießen geradezu den Status von Kultfilmen. Orson Welles antwortete einmal auf die Frage, von wem er am meisten gelernt habe: 'Von den großen Meistern Hollywoods, und damit meine ich John Ford, John Ford und John Ford'. Ein skandinavischer Filmkritiker zitierte Welles, um auszudrücken, welche neueren nordischen Filme er immer wieder sehen wollte: 'Die besten, und damit meine ich Aki Kaurismäki, Aki Kaurismäki und Aki Kaurismäki.' Ein Kaurismäki-Film findet seinen Weg auch in die deutschen Kinos. Wenn es die Brüder Kaurismäki nicht gegeben hätte, wäre der finnische Film für eine breite Öffentlichkeit eine unbekannte Größe geblieben, eine Kinematografie mit unaussprechlichen Namen.« Michael Lachmann und Hauke Lange-Fuchs, *Film in Skandinavien: Dänemark - Finnland - Island - Norwegen - Schweden* (Berlin: Henschel, 1993) 61.

Verfilmungen ist dieser Streifen deshalb so interessant, weil er sich nicht nur an der Dramenvorlage, sondern auch in starkem Maße an bereits bestehenden Filmfassungen des *Hamlet* orientiert, d.h. also einerseits werktreu ist, andererseits aber einen völlig neuen Ansatz verfolgt, der – ähnlich wie Celestino Coronados Adaptation des Shakespeare-Stücks – dekonstruktive Qualitäten aufweist, die es im Laufe der nachfolgenden Betrachtung näher zu untersuchen gilt.[166]

Vergleicht man diesen Film mit anderen Adaptationen des *Hamlet*, so weist er die größten Gemeinsamkeiten mit den Verfilmungen von Ulmer, Käutner und Kurosawa auf. Zum einen pflegt Kaurismäki wie diese Vorgänger einen dem *film noir* entlehnten Darstellungsstil und verwendet entsprechende filmische Mittel wie Schwarzweißfilm und Schatteneffekte, um die Handlung ins Bild zu setzen.[167] Doch nicht nur in formaler Hinsicht existieren Parallelen, auch auf inhaltlicher Ebene bestehen einige Gemeinsamkeiten: So wird die Handlung von *Hamlet Goes Business*, ebenso wie in *Strange Illusion*, *Der Rest ist Schweigen* und *The Bad Sleep Well*, den zeitlichen und räumlichen Umständen angepasst, denen der Regisseur und sein Publikum entstammt, d.h. die Handlung findet im Finnland der ausgehenden 1980er Jahre statt. Diese historische Zuordnung lässt sich vor allem an der Kleidung und den zahlreichen technischen Geräten wie Telefonen und Computern erkennen, die im Laufe des Films zu sehen sind.

Die in die Filmhandlung involvierten Gestalten sind bei Kaurismäki – ähnlich wie bei Kurosawa zuvor – Vorgesetzte bzw. Angestellte eines Industriekonzerns. Dies zeigt, dass Mitte bis Ende des 20. Jahrhunderts die Industrie (bzw. der Handel) als das Pendant zum im Shakespeare-Drama dargestellten Hochadel gilt und eine politisch wie wirtschaftlich maßgebliche Größe in der Gesellschaft ist.[168] Für die Wahl des zeitgenössischen *setting* spielt jedoch auch das Argument eine Rolle, dass die Ausgangsposition der Dramenhandlung – die Frage nach der Erbfolge – heute nur noch in Firmen und anderen privaten Institutionen von herausragender Bedeutung ist, in der Politik westlicher Industrienationen aber nicht, da durch die demokrati-

---

166 Mit Coronados *Hamlet*-Version teilt *Hamlet Goes Business* den Umstand, dass sich die Shakespeare-Forschung bislang kaum mit ihm auseinandergesetzt hat. In Anthologien wird er höchstens beiläufig erwähnt, wobei natürlich keine Analyse des Films, geschweige denn der dargestellten Frauenfiguren oder Geschlechterbeziehungen, stattfindet. Dieses mangelnde Interesse lässt sich unter Umständen darauf zurückführen, dass ihm kulturelle Signifikanz abesprochen wird, da es sich bei diesem Film um eine kleine Produktion ohne bekannte Darsteller handelt und er nur auf Finnisch mit (englischen) Untertiteln erhältlich ist. Bei den enthaltenen Figurenrepliken handelt es sich darüber hinaus um zeitgenössische Sprachäußerungen, die keine Affinität zu Shakespeares gehobenen Dramenversen aufweisen.

167 Auf die Verbindung zum *film noir* verweist Richard Burt, "The Love That Dare Not Speak Shakespeare's Name: New Shakesqueer Cinema", *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, Hrsg. Lynda Boose und Richard Burt (London: Routledge, 1997) 241.

168 An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die wirtschaftliche Macht der im Film dargestellten Firma nicht nur eine zeitgemäße Aufbereitung der politischen Macht des Hochadels in der Dramenvorlage ist. Darüber hinaus spiegelt die Fokussierung des Films auf die Welt der Finanzen auch den kulturellen Einfluss Shakespeares auf die westliche Kultur wider, die sich in der Produktion materieller Güter (Bücher, Filme, CDs, usw.) äußert. Auf diese Weise wird die enge Verbindung zwischen Kultur und Wirtschaft deutlich.

sche Staatsform Nachfolger durch Abstimmung an die Macht kommen und nicht per Geburt.

Trotz dieser scheinbar gravierenden Änderungen, die eine Anpassung an die Lebensrealität des 20. Jahrhunderts darstellen, hält sich Kaurismäki bei der Gestaltung der Handlung – anders als Ulmer und Kurosawa mit ihren sehr freien Bearbeitungen – in weiten Teilen vergleichsweise eng an die Shakespeare-Vorlage. Es gelingt Kaurismäki trotz seines allgemeinen Grundsatzes nur Filme zu drehen, die nicht länger als neunzig Minuten sind, alle zentralen Szenen des Stücks – wenn auch in gekürzter Form – einzubringen.[169] Wie bei den meisten Verfilmungen sind dabei viele Szenen umgestellt bzw. kommen in einer anderen Reihenfolge vor als im Stück.[170] Hinsichtlich der auftretenden Figuren gibt es allerdings kaum Änderungen zu verzeichnen, und auch ihre Namen bleiben weitgehend erhalten: Die Namen von Hamlet, Rosencrantz und Guildenstern bleiben gleich, Claudius heißt Klaus und Laertes wird zu Lauri. Bei den Frauenfiguren ändert sich, wie sich den Untertiteln entnehmen lässt, nur die Schreibweise, nicht aber die Aussprache ihrer Namen.[171]

Hamlet Goes Business unterscheidet sich sowohl vom Drama als auch von den anderen *noir*-inspirierten Adaptationen durch den radikal anderen Ansatz bzw. Blickwinkel, von dem aus die Handlung erzählt wird. Der Fokus liegt zwar noch immer klar auf der Figur des Hamlet; waren jedoch fast alle vorigen Filme ernsthafte Auseinandersetzungen mit *Hamlet*, so handelt es sich hier um eine Travestie des Shakespeare-Stücks, die ihren komischen Effekt dadurch erzielt, dass sie den Inhalt der Tragödie im Wesentlichen beibehält, ihre äußere Form jedoch maßgeblich verändert.[172] Neben dem gezielten Einsatz ironischer Elemente gibt Kaurismäki durch die Darstellung eines bodenständigen sozialen Milieus zudem den kulturellen Anspruch der Lächerlichkeit preis, mit dem Shakespeare häufig in Verbindung gebracht wird.

---

169 Für diese Information siehe "Biography for Aki Kaurismäki", *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 23. Juli 2005 <http://www.imdb.com/name/nm0442454/bio>. In *Hamlet Goes Business* findet der Großteil der im Drama vorkommenden Szenen eine filmische Entsprechung: Von den ersten drei Akten fließen alle Szenen ein, vom vierten Akt hingegen kommen lediglich die dritte, fünfte und siebte Szene im Film vor. Aus dem fünften Akt sind einzelne Ausschnitte der zweiten Szene zu sehen.

170 Die Abreise des Laertes-Pendants Lauri findet beispielsweise nicht zu Beginn des Film statt, sondern in der Mitte. Auch ereignet sich die *nunnery scene* nach Polonius' Tod, und die Ankunft von Rosencrantz und Guildenstern erfolgt noch vor Erscheinen des Geistes.

171 So wird aus Shakespeares Gertrude Gertrud und aus Ophelia Ofelia.

172 Als einzige Ausnahme gilt in diesem Zusammenhang Ernst Lubitschs *To Be or Not To Be*, wobei der Film allerdings die Handlung nicht direkt wiedergibt, sondern sich eher metatextuell auf selbige bezieht. *Cf.* Howard in Jackson, 302: "By 1987, irony ruled." Folgende Beispiele für Ironie lassen sich in *Hamlet Goes Business* anführen: a) Handelt es sich im Drama um das dänische Königshaus, sind die Akteure des Films Firmenangehörige, die in die Produktion von Gummienten involviert sind – ein wenig erhabener und unwichtiger Industriezweig, dem im Film allerdings eine große Rolle zukommt. b) In der filmischen Entsprechung der *duel scene* hält sich keiner der Beteiligten an irgendwelche Regeln oder höfische Etikette. Der Kampf ist vielmehr kurz und unfair, indem Lauri mit einem Küchenmesser bewaffnet Hamlet aus dem Hinterhalt angreift, dieser jedoch geistesgegenwärtig zu einem alten Radio greift, ihn auf den Kopf seines Widersachers schleudert und einschaltet. Diese Szene mutet grotesk an, weil hier komische und grausige Elemente miteinander verbunden werden.

Dementsprechend betrachtet der Regisseur, laut Burt, selbst seinen *Hamlet Goes Business* keineswegs als Kunstfilm.[173]

Vor allem an der Figur Hamlets wird die Ironie des Films deutlich, der mit dieser Hauptfigur alle traditionellen Vorstellungen vom Dänenprinzen dekonstruiert.[174] Hamlet besitzt keine edle Gesinnung und wird weder als Melancholiker, Intellektueller oder Rächer dargestellt, sondern vielmehr als triebgesteuerter, wenig intelligenter und ungehobelter Spross aus reichem Hause.[175] Die Dekonstruktion Hamlets findet ihren Höhepunkt jedoch in der Tatsache, dass er sich am Ende des Films als machtgieriger Mörder des eigenen Vaters entpuppt.[176] Ebenso wie Hamlet in diesem Film als gefühlloser Grobian erscheint und damit den traditionellen Vorstellungen eines vergeistigten und sensiblen Dänenprinzen zuwiderläuft, widerspricht auch seine starke Persönlichkeit im Film allen gängigen Annahmen: Er handelt stets zielstrebig und zeigt nur selten Zeichen von Schwäche oder Selbstzweifel, was sich auch darin zeigt, dass er keine Monologe oder ähnliche Ausdrucksformen von Reflexion oder Skepsis äußert.[177] Der Eindruck von Hamlets Durchsetzungsvermögen wird auch dadurch erzeugt, dass eine Horatio-Figur fehlt, die im Drama die Rolle des engsten Vertrauten Hamlets und damit eine stützende Funktion übernimmt.[178] Auch das Fehlen Fortinbras' lässt sich im Zusammenhang mit Hamlets Stärke deuten: Hamlet ersetzt ihn in diesem Film teilweise, da er selbst fordernd ist und Anspruch auf den Besitz der Firma stellt.

Die beiden Eigenschaften Gefühllosigkeit und unbedingter Durchsetzungswille beeinflussen Hamlets Verhalten und prägen dementsprechend seinen Umgang mit den Frauenfiguren. Hierdurch entsteht ein Spannungsverhältnis zur Vorlage, in der andere Bedingungen herrschen: Hamlet bringt dort seine Antipathie gegenüber den

---

[173] Siehe dazu Burt Boose/Burt (1997), 241. Dass es sich bei Kaurismäkis Filmen sehr wohl um Kunstfilme handelt, bringt James Monaco in *Film verstehen* zum Ausdruck. Dies hängt mit der Perspektive des Betrachters zusammen, der jeweils andere Schwerpunkte ins Auge fassen kann. Angesichts des stark individuellen Inszenierungsstils Kaurismäkis, der von gängiger Hollywood-Praxis abweicht, lässt er sich durchaus in die Kategorie der Kunstfilm-Regisseure einordnen. Siehe dazu J. Monaco, 404.

[174] Im Rahmen dieser Filmanalyse erfolgt keine separate Darstellung der Männerfiguren am Ende des Kapitels, da nachfolgend die Gestalt des Hamlet bereits ausführlich untersucht wird. Ein zusätzlicher Abschnitt zu den anderen Männerfiguren erwiese sich in diesem Zusammenhang als zu umfangreich.

[175] Es findet sich eine Reihe von Belegen für Hamlets Beschränktheit und Grausamkeit: So verlegt er Lauris Büro in die Toilette, als dieser sich beschwert und ohrfeigt ihn, als dieser ihn davor warnt Ofelia zu missbrauchen. Auch der Geist hält nichts von seinem eigenen Sohn und bezeichnet ihn unter anderem als *fool*.

[176] Die Auflösung des Mordes erfolgt am Schluss durch Hamlet selbst, der durch ein Geständnis seinem Chauffeur gegenüber sein Gewissen erleichtern will. Als Motiv für seine Tat lässt sich die Vorherrschaft über die Firma erkennen, die auch Klaus angestrebt und durch eine kontinuierliche Vergiftung seines Bruders zu erreichen versucht hat. Über einen längeren Zeitraum hinweg hat dieser seinem Bruder geringe Giftdosen zugeführt, um seine Gesundheit zu schwächen. Hamlet war dies bekannt, und so ersetzte er Klaus' niedrig dosiertes Gift durch ein stärkeres Mittel, um den Tod seines ungeliebten Vater zu beschleunigen.

[177] Siehe dazu Burt in Boose/Burt (1997), 245: "In *Hamlet Goes Business*, for example, Kaurismaki makes Hamlet much stronger than he is in Shakespeare's play (all of the soliloquies are cut) and focuses on a heterosexual romance between the chauffeur and the maid, who kill Hamlet and happily walk off with a bunch of cash at the film's close."

[178] Allerdings nimmt der Chauffeur Simo zum Teil die Rolle seines engsten Vertrauten ein.

Handlangern Claudius' auf wesentlich subtilere Weise zum Ausdruck, etwa indem er Polonius in Akt III, Szene ii dahingehend manipuliert einer vorbeiziehenden Wolke die Gestalt bestimmter Tiere zuzuschreiben (III. ii. 367 f). Auch treibt er seine Scherze mit Osric, den er zu Beginn von Akt V, Szene ii dazu bringt seinen Hut nach Belieben auf- bzw. abzusetzen, wodurch sich jener als opportunistischer, profilloser Höfling erweist.[179]

Durch die siginifikante Veränderung von Hamlets Charakter verschieben sich unweigerlich einige Sinnzusammenhänge, die auch das Verhalten der Frauenfiguren betreffen. Einige Handlungsweisen, welche die Frauenfiguren in der Dramenvorlage aufweisen, werden daher den gewandelten Umständen angepasst. Da der gesamte Ansatz des Films dekonstruktiv ist, besteht die Vermutung, dass auch die Frauenfiguren unkonventionell gezeichnet sind. In welcher Hinsicht, sollen die folgenden Analysen der Frauenfiguren zeigen. Dabei wird eine dritte Frauengestalt einbezogen, die ähnlich wie in *Johnny Hamlet* im Laufe der Handlung in Erscheinung tritt: die Haushälterin Helena.

6.6.2. Die Wandlung der Königin zur häuslichen Privatperson

Die zuvor bereits analysierten *film noir*-inspirierten *Hamlet*-Adaptationen haben gezeigt, dass Hamlets Mutter meist als *femme fatale* dargestellt wird, die mit bestimmten charakterlichen und visuellen Eigenschaften ausgestattet danach trachtet, ihre sexuellen wie materiellen Bedürfnisse zu befriedigen.[180] Betrachtet man *Hamlet Goes Business* als *film noir*, so gibt es einige Brüche in der Darstellung Gertruds, die eine Charakterisierung erschweren und stereotype Vorstellungen von ihr als einer *femme fatale* verhindern: Zwar finden sich einige *noir*-typische Merkmale, wie z.B. ihr außereheliches Verhältnis zu Klaus am Anfang des Films, welches andeutet, dass sie eigene Bedürfnisse um jeden Preis befriedigen will. Auch ihre dunkelblonden Locken oder der Tabakkonsum, der in der *noir*-Terminologie ein Phallussymbol darstellt, entsprechen den gängigen Vorstellungen einer *femme fatale*, wie sie im klassischen *film noir* vorkommt.

Es lassen sich aber auch Anzeichen dafür anführen, dass Gertrud andererseits eine *nurturing woman* ist, d.h. also eine fürsorgliche Ehefrau und Mutter: So ist sie stets dezent gekleidet und trägt weder Leder noch Pelz, die ihre Triebhaftigkeit un-

[179] Ähnlich wie bei Polonius suggeriert Hamlet auch in dieser Szene durch geschickte Wortwahl gewisse Zustände, die sein Gesprächspartner widerspruchslos bestätigt. Siehe dazu V. ii. 94-100.

[180] Dies ist nicht nur in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung der Fall, sondern auch in *Strange Illusion*. In beiden Filmen weist die Frauenfigur ein ausgeprägtes Sexualverhalten auf, das bei Olivier durch das überdimensionale Ehebett angedeutet wird, bei Ulmer hingegen durch die ständigen Verabredungen der Mutter der männlichen Hauptfigur mit ihrem neuen Lebenspartner und ihr Vorhaben, diesen zu heiraten. Auch in den Verfilmungen, die nicht vom *film noir* inspiriert sind, trifft dies zu, wie die *Hamlet*-Verfilmungen Castellaris, Richardsons und Coronados gezeigt haben.

termalen würden. Auch ihr weitghend selbstloses Verhalten weist auf eine *nurturing woman* hin: So bringt sie zu Beginn des Films ihrem ersten Gatten beispielsweise ein Glas Wasser, sorgt sich um ihren Sohn oder strickt vor dem Fernseher.[181] So gesehen entspricht Gertrud den traditionellen Rollenerwartungen einer liebevollen Ehefrau und Mutter, die in scharfem Kontrast zur lasziven, durchtriebenen und luxusorientierten *femme fatale* steht, wie sie im *film noir* nicht selten in Erscheinung tritt.

Genau wie der Film in Bezug auf Gertrud typische *noir*-Elemente mit absolut *noir*-untypischen Eigenschaften mischt und so das Genre gewissermaßen dekonstruiert, so dekonstruiert er das herkömmliche Gertrude-Bild auch dadurch, dass er ihre Darstellung aus Bestandteilen des Dramas und diesem völlig widersprechenden Elementen zusammensetzt: Einerseits hält sich Kaurismäki in mancherlei Hinsicht eng an die Vorlage, indem beispielsweise einige Repliken eine recht exakte finnische Übersetzung des Dramentextes sind oder aber z.B. die Thematik von Sein und Schein aufgegriffen und auf veränderte Weise wiedergegeben wird.[182] So äußert sich Hamlets ablehnende Haltung bezüglich der Eheschließung seiner Mutter im Film etwa darin, dass er aufgebracht reagiert und seiner Mutter den Mund verbieten will, um das Andenken des Vaters nicht zu beschmutzen. Dass es sich hierbei um eine geheuchelte Äußerung handelt, erfährt man erst am Ende des Films, als er den Mord gesteht.[183] Auf den ersten Blick scheint Klaus und Gertrud auch eine große Leidenschaft zu verbinden, da sich beide im Rahmen ihres ersten gemeinsamen Auftritts eindringlich küssen, doch bestehen hinsichtlich seines Verhaltens kaum Unterschiede zwischen ihm und seinem verstorbenen Bruder. Es stellt sich nämlich im Laufe eines Gesprächs mit Polonius heraus, dass Klaus keine liebevollen Gefühle für seine Frau hegt.[184]

Andererseits verschiebt sich die Perspektive, von der aus der Zuschauer die Handlung betrachtet: Der Leser der Dramenvorlage wird bei der Figurencharakterisierung Gertrudes vor allem von den Repliken Hamlets beeinflusst, die seine subjektive Per-

---

[181] In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass das Wasser ohne ihr Wissen vergiftet ist. Sie ist also diejenige, die – wenngleich unwissentlich – den Tod ihres Gatten herbeiführt.

[182] So wandelt sich die im Drama vorkommende Figurenreplik "Hamlet, thou hast thy father much offended" (III. iv. 8) in *Hamlet Goes Business* zu der (aus den Untertiteln ersichtlichen) Äußerung "You've offended Klaus very much." Auch in der *nunnery scene* des Films gibt es mehrere Dialogpassagen, die den Repliken im Drama sehr ähnlich sind. So entspricht Lauris Mahnung "If Hamlet tries to get you to bed ... remember how much you have to lose ... if you listen to him, and open your heart ... or your legs to that pushy gigolo" Laertes' Figurenreplik in I. iii. 29-32.

[183] Erst dann ergeben auch einige von Hamlets im Laufe der Filmhandlung ausgeführten Aktionen Sinn: Als Hamlet seinen Vater beispielsweise im Arbeitszimmer besucht und den bereits Verstorbenen scheinbar für schlafend hält, zieht er den Vorhang zu, hebt das zu Boden gefallene Glas auf und wischt es mit einem Tuch sauber. Nimmt der Zuschauer bei erstmaliger Betrachtung an, dass es sich hierbei um eine Geste der Fürsorglichkeit handelt, so wird am Ende des Films klar, dass er das Glas nur abgewischt hat, um mögliche Giftspuren zu entfernen.

[184] In der Filmszene, die Akt II, Szene ii entspricht, bemerkt Klaus: "Hamlet has never loved anyone except himself/– In that he's like me." In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Film erheblich vom Drama, in dem Claudius Laertes berichtet, dass er seiner Frau emotional tief verbunden ist: "She is so conjunctive to my life and soul/That, as the star moves not but in his sphere,/I could not but by her." IV. vii. 14-16.

spektive wiedergeben. Diese fällt negativ aus, wie Äußerungen wie "O God, a beast that wants discourse of reason/Would have mourned longer" (I. ii. 151 f) und "pernicious woman" (I. v. 105) zeigen, und trägt in erheblichem Maße dazu bei das Bild Gertrudes als einer negativ konnotierten, triebhaften Frauenfigur zu formen.[185] In *Hamlet Goes Business* lernt das Publikum aber auch Gertruds Perspektive kennen, wodurch eine Relativierung der üblichen androzentrischen Sichtweise erfolgt. Die Einbeziehung von Gertruds Perspektive wird vor allem in ihrem Gespräch mit Hamlet zu Beginn des Films sichtbar, in dem sie ihre Ehe mit ihrem verstorbenem Mann als von Lieblosigkeit und Desinteresse geprägt beschreibt.[186]

Doch nicht nur ihre Ehe(n) sind von Desinteresse geprägt, selbst ihr Umgang mit dem eigenen Sohn ist distanziert und entbehrt eines liebevollen Anklangs. Hat Hamlet im Drama noch den moralischen Anspruch sie zu einer besseren Lebensführung zu bekehren, dominieren hier – entsprechend der veränderten Persönlichkeitsstruktur der Titelfigur – eindeutig seine finanziellen Interessen.[187] Diese stehen für ihn im Mittelpunkt und werden vor allem dann deutlich, als er seiner Mutter nach ihrer Ankündigung der Hochzeit mit Klaus die Enterbung androht. Insgesamt sind also alle Beziehungen Gertruds zu Männern durch Gefühlskälte charakterisiert, für die letztlich die gesellschaftlichen Bedingungen mitverantwortlich sind – eine gefühlskalte und auf Profit ausgerichtete Gesellschaft, in der keine Liebe mehr existiert.[188] Die Teilnahmslosigkeit und Kälte spiegelt sich auch in der Verwendung von Schwarzweißfilm wider, welcher das triste Leben und die trostlose Atmosphäre des dargestellten sozialen Umfelds wiedergibt.

Auf die Gefühlskälte, mit der man ihr begegnet, reagiert Gertrud mit Distanziertheit und Trägheit. So geht sie mit Hamlet geradezu gelassen um, als dieser sie in der *closet scene* mit einer Pistole bedroht und Polonius schließlich mit selbiger erschießt. Im Drama beklagt die Königin den Tod des Beraters ("O me, what hast thou done?" III. iv. 24, "O what a rash and bloody deed is this" III. iv. 26), hier jedoch scheint sie ihn kaum zur Kenntnis zu nehmen. Ihre Apathie äußert sich in einem allgemeineren Kontext auch in Gertruds Rückzug in den privaten Bereich. Mit Ausnahme der Beerdigungs- und Hochzeitsszene sowie dem Theaterbesuch hält sie sich ausschließ-

---

185 Eine Sichtweise, die beispielsweise auch Gade/Schall in ihrer Verfilmung übernehmen, und die von Gertrudes erstem Erscheinen an kultiviert wird.

186 So bemerkt sie zu ihrer ersten Ehe:"I loved your father as much as could be expected of a good wife ... when it comes to a tyrant ... who never returned love/A tyrant who displayed no more passion ... than he would to a set of winter tyres."

187 Vor allem in der *closet scene* des Dramas zeigt sich Hamlets moralische Denkweise in Äußerungen wie "Confess yourself to heaven,/Repent what's past, avoid what is to come [...]" (III. iv. 151 f) oder "Assume a virtue if you have it not." III. iv. 162. Im Film beschränkt sich seine moralische Zielsetzung auf eine knappe Bemerkung, in der er sie dazu auffordert nicht länger das Bett mit Klaus zu teilen: "And, mother, from now on you'll lock your door to Klaus/Be firm, just for once."

188 Dies trifft zum Beispiel auch auf Kaurismäkis Film *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik* (1989) zu. *Cf.* Lachmann/Lange-Fuchs, 76.

lich zuhause auf und ist entweder beim Dinieren oder beim Stricken zu sehen. Eine seelische Vereinsamung deutet sich dadurch an, dass sie außer zu ihrer Familie nur noch Umgang mit dem Personal hat, nicht aber mit einem größeren Bekannten- und Freundeskreis. Anders als in der Dramenvorlage übernimmt sie kaum öffentliche oder repräsentative Aufgaben und ist daher auch nicht in die Firmenpolitik – und damit in Klaus' und Polonius' Intrigen – involviert.[189] Somit erscheint sie in geringerem Maße als im Drama als Mitläuferin eines korrupten Systems.

Ihr Tod fügt sich nahtlos in das Gesamtkonzept Gertruds ein: Im Gegensatz zum Drama, in dem sie in der öffentlichen Duellszene vor dem versammelten Hofstaat tot zusammenbricht, findet ihr Tod hier im Stillen, unbemerkt von anderen statt. Auch der Hergang ist ein anderer und travestiert ihren Tod, so wie er im Stück dargestellt ist. Sie stirbt wie in der Shakespeare-Vorlage dadurch, dass sie Gift zu sich nimmt, das eigentlich für Hamlet bestimmt ist. Dies erfolgt jedoch in einer abgewandelten Variante: Hier fügt Klaus das für Hamlet intendierte Gift nicht dem Wein zu, sondern injiziert die tödlichen Substanz in den Schlegel eines zubereiteten Brathuhns. Eben dieses Hühnerbeins bedient sich Gertrud, als sie das Tablett mit dem Geflügel zufällig auf einem Tisch im Flur entdeckt, das die Haushälterin Helena dort abgestellt hat, um die Toilette aufzusuchen.

Analog zur Geistererscheinung von Hamlets Vater, tritt auch Gertrude nach ihrem Tod in einer Einstellung als körperlose Gestalt auf, die im Beisein ihres ersten Mannes Hamlet beobachtet, der in ihrem Schlafzimmer vor ihrem aufgebahrten Körper kniet und trauert. Dabei sieht man, wie als Inbegriff einer harmonischen Beziehung Gertrud beim Anblick ihres Sohnes nach der Hand ihres Mannes greift. Indem sie in dieser letzten Szene an der Seite ihres ersten Mannes zu sehen ist, dominiert abschließend der Eindruck von ihr als einer letztendlich treuen Ehefrau, die sich an traditionelle Rollenmuster hält.

6.6.3. Ofelia als sprödes Mauerblümchen

Wie bei Gertrud spielen auch im Rahmen der Darstellung Ofelias die Weiblichkeitsstereotype des *film noir* eine zentrale Rolle, welche Aki Kaurismäki gezielt zum Einsatz kommen lässt, um das psychologische Profil bzw. die Handlungsmotivation der jungen Frau zu gestalten. In *noir*-inspirierten *Hamlet*-Verfilmungen, wie auch in den meisten anderen Adaptationen des Shakespeare-Stücks, erscheint Ophelia üblicherweise aufgrund ihres kindlich-naiven Gehorsams und ihres meist als unschuldig-verspielt gedeuteten Wahnsinns als Kontrastfigur zur *femme fatale* Gertrude. Auch in diesem Film finden sich einige Hinweise, die für diese herkömmliche Figurenkon-

[189] Im Gegensatz zum Drama, in dem Gertrude Rosencrantz und Guildenstern in Akt II, Szene ii am dänischen Hof Willkommen heißt, hat sie im Film nichts mit den beiden Handlangern ihres Mannes zu tun. Diese treffen sich mit Klaus in seinem Büro und wickeln ihre Aufträge ausschließlich mit ihm ab.

zeption sprechen: Auf den ersten Blick fällt das Fehlen der für eine *femme fatale* so typischen aggressiven Sexualität auf, da Ofelia ein enthaltsames Leben führt.

So besteht sie konsequent darauf ihre Jungfräulichkeit für die Ehe zu bewahren und Hamlets Drängen diesbezüglich nicht nachzugeben.[190] Als weiterer Beleg für ihr unschuldiges Wesen lässt sich zum einen ihr Schlafzimmer heranziehen, das Kaurismäki – ähnlich wie Kosinzew – zeigt, und in dem es Bilder von Ballerinas gibt, die eine gewisse mädchenhaft-romantische Verspieltheit Ofelias erkennen lassen.[191] Zum anderen lassen sich auch die Geschenke als entsprechender Hinweis anführen, deren Rückgabe sie in der *nunnery scene* von Hamlet fordert: Statt Schmuck oder anderer Wertsachen, wie in den anderen Verfilmungen, handelt es sich hierbei unter anderem um Luftschlangen sowie eine Gummiente. Letztere spielt jedoch auch auf die geschäftsexpansiven Bemühungen von Klaus und Polonius an sowie auf die firmenpolitischen Verstrickungen, in die offenbar auch Ofelia involviert ist, und die ebenfalls in Zusammenhang mit ihrer Enthaltsamkeit stehen. Und dies führt direkt zum nächsten Aspekt ihrer Persönlichkeit: Ein Bruch mit der mädchenhaften Weiblichkeitskonzeption sowie die Hinwendung zur *femme fatale* kommt dadurch zustande, dass diese Ophelia-Gestalt offenbar ein vergleichsweise berechnendes Wesen besitzt.[192]

Auf diesen Charakterzug weist Polonius in einem Gespräch mit Klaus hin, als er die Anmerkung macht, sein Sohn Lauri sei im Gegensatz zu Ofelia viel zu sanftmütig und daher für die harte Geschäftswelt ungeeignet.[193] Konkret äußert sich Ofelias berechnendes Wesen darin, dass sie mit den Plänen Klaus' und Polonius' konform geht, welche die Firma in eine neue Branche führen wollen, sowie darin, dass sie ihre eigenen Pläne mit Hamlet hat und eine Beziehung zu ihm vor allem deshalb eingeht, um wirtschaftliche Vorteile zu erreichen. In diesem Zusammenhang erscheint ihre Keuschheit nicht als moralisches Verhalten, sondern im Gegenteil als Strategie, um das Interesse Hamlets aufrecht zu erhalten: Würde sie ihm uneingeschränkten sexuellen Kontakt gewähren, bestünde für ihn kein Anlass mehr ihre Beziehung zu vertiefen und ihr einen legalen Status zu verleihen. Wie aus einem Gespräch zwischen Ofelia und Polonius ersichtlich wird, streben beide danach Hamlet zur Ehe zu bewegen, die ihnen wiederum mehr Macht und Einfluss einbrächte.[194]

---

[190] Dies wird in der ersten gemeinsamen Szene von Hamlet und Ofelia deutlich, als man sie auf einem Bett liegend und sich küssend sieht. Als Hamlet allzu aufdringlich wird, stößt Ofelia ihn von sich und weist ihn darauf hin, dass sie sich ihre Jungfräulichkeit für die Ehe bewahren will.

[191] Die Privaträume Ophelias werden, ähnlich wie bei Olivier und Kosinzew, in dem Kontext der Erzählung Ophelias aus II. i. gezeigt: Man sieht, wie Hamlet sie dort besucht.

[192] Im Film wird somit die Ausgangssituation der *nunnery scene* verkehrt: Anders als im Drama gibt Ofelia Hamlet seine Geschenke nicht zurück, sondern fordert vielmehr die einst von ihr gegebenen Präsente wieder ein.

[193] Im Drama ist eher das Gegenteil der Fall, da Polonius seinem Sohn, wie aus dem Gespräch mit Reynaldo in II. i. ersichtlich wird, alle möglichen Laster wie "drinking, fencing, swearing,/Quarrelling, drabbing" (II. i. 25 f) zutraut.

[194] Folgende Worte des Polonius unterstreichen seine und auch Ofelias Absichten: "Nothing's sure until the priest says Amen/Happily, we're Catholic. Divorce would cost him a pretty penny." Bereits in Ofelias erster Szene wird das Thema Heirat angesprochen, auf das Ofelia mit einem wissenden Lächeln reagiert.

Der Umstand, dass Ofelia unmittelbar in die beruflichen Angelegenheiten ihres Vaters involviert ist und mit ihren Fähigkeiten bzw. Reizen Einfluss auf die Firmenpolitik nimmt, weist nicht nur auf das durchtriebene Wesen einer typischen *femme fatale* hin, sondern zeigt auch, quasi in einem größeren Kontext, die wachsende Beteiligung des weiblichen Geschlechts Mitte der 1980er an der Welt der Großfinanzen – wenn auch die Rolle der Frau die eines Handlangers und nicht die eines Organisators ist.[195] Hier präsentiert sich also eine zeitgeschichtlich bedingte Neuerung in der Aufbereitung des *Hamlet*-Stoffes, die sich von den früheren (Noir)-Verfilmungen unterscheidet, welche Ophelia ausschließlich als jugendliche Privatperson darstellten.[196]

Der Eindruck von Ofelia als einer *femme fatale*, die sie vor allem aufgrund ihrer Rolle als Geschäftsfrau ist, wird auch auf visuellem Weg untermalt: Nicht nur, dass sie den ganzen Film hindurch lange blonde Haare hat. So raucht Ofelia in einer Szene, in der sie mit Polonius Pläne in Bezug auf Hamlet schmiedet, eine Zigarre, die Polonius ihr reicht. Neben einem abgeklärten, geschäftlichen Eindruck besitzt diese Geste auch eine sexuelle Konnotation: Der Vater reicht ihr quasi den Phallus, wodurch nicht ihr Bruder sondern sie als designierter Nachfolger seiner Erblinie wirkt. In derselben Szene trägt Ofelias mit einer dunklen Flanellhose und gestreiften Bluse auch maskuline Kleidung, die sie äußerlich wie ein Geschäftsmann wirken lassen.

Die Darstellung Ofelias in *Hamlet Goes Business* erweist sich insofern als eine Kombination aus Elementen der Dramenvorlage und des *film noir*, als sie einerseits gehorsam und keusch ist, andererseits aber auch berechnend und auf den eigenen Vorteil bedacht – ein Aspekt, der im Drama nur schwer in ihre Handlungen und Repliken hineininterpretiert werden kann. Betrachtet man Polonius' Verhalten in Bezug auf Ofelias Beziehung zu Hamlet, fällt ebenfalls eine weitere Abweichung zum Drama auf: Dort ist Polonius derjenige, der eine Verbindung zwischen Hamlet und seiner Tochter nicht anstrebt, sondern streng untersagt. Zwar steht Polonius im Film Hamlet durchaus ablehnend gegenüber, doch wünscht er allein aus finanziellem Kalkül eine Verbindung mit Ofelia, die wie ihr Vater und der Rest der Firma keine hohe Meinung von Hamlet hat.[197]

---

[195] In älteren Verfilmungen wie *Strange Illusion* oder *The Bad Sleep Well* nehmen Frauen lediglich die Funktion von Hilfskräften ein und sind keine karriereorientierten Geschäftsfrauen. So gibt es in *Strange Illusion* keinerlei Hinweise darauf, ob bzw. welcher beruflichen Tätigkeit die drei zentralen Frauenfiguren nachgehen. Als arbeitende Frauengestalt tritt lediglich eine Krankenschwester in Erscheinung, die ebenfalls als sanatoriumseigene Telefonvermittlung fungiert. Auch in der Kurosawa-Verfilmung sind arbeitende Frauen, wie z.B. die Haushälterin der Familie Iwabuchi, lediglich in Nebenrollen zu sehen.

[196] Bei oben genannten *noir*-Adaptationen des *Hamlet* sind die Ophelia-Figuren fast ausschließlich im häuslichen Bereich zu sehen.

[197] In einer Szene sagt sie, Hamlet zeige manchmal sogar menschliche Züge, wodurch sie zu verstehen gibt, dass er selbige in aller Regel nicht äußert. In anderen Szenen sprechen vor allem Klaus und Polonius von der Ignoranz Hamlets, die sich insbesondere darin zeigt, dass er während einer geschäftlichen Besprechung an einem separaten Tisch Bilder mit

Hinsichtlich der Beziehung Hamlets zu Ofelia unterscheidet sich der Film ebenfalls deutlich von der Vorlage: Gibt es im Drama Anzeichen dafür, dass sich Hamlet und Ophelia durchaus nahe stehen (sonst würden beide in der *nunnery scene* nicht so verletzt reagieren), ist in diesem Film nichts dergleichen zu verzeichnen. In Szenen wie der *nunnery scene* ist kaum eine emotionale Bindung zwischen Ofelia und Hamlet zu erkennen, was ein weiterer Ausdruck für die Gefühlskälte ist, die ihr beider soziales Umfeld prägt. So spricht Hamlet in dieser Szene offen aus, er liebe Ofelia nicht wirklich. An dieser wie auch an anderen Repliken wird deutlich, dass er kein echtes Interesse an ihrer Person hat sondern lediglich seine Triebe an ihr befriedigen will.[198] Die Gleichgültigkeit, die ihr von ihren Mitmenschen – mit Ausnahme Lauris – entgegen gebracht wird, lässt sich dann auch als zentraler Einflussfaktor für Ofelias psychische Entwicklung und ihren Tod ausmachen.[199]

Im Film erfährt Ofelia zwar nicht, dass Hamlet Polonius ermordet hat, doch wirkt sich sein Tod auch unabhängig davon stark auf ihren Gemütszustand aus.[200] Anders als im Drama äußert sich ihr Wahnsinn nicht im Singen von Liedern oder ähnlich expressiven Handlungen, sondern sie verfällt vielmehr in eine depressive Stimmung, in der sie kaum etwas von ihrem Gefühlsleben preisgibt.[201] Statt sich wie im Drama in die Natur zurückzuziehen, zieht sich Ofelia – ähnlich wie Gertrud – in ihren privaten Lebensbereich zurück.[202] Wie im Drama, in dem der Verdacht auf Selbstmord nicht vollständig ausgeräumt wird, ist auch im Film nicht eindeutig feststellbar, ob Ofelia Selbstmord begeht oder ob es sich bei ihrem Tod durch Ertrinken um einen Unfall

---

Wachsmalstiften malt, während die anderen Vorstandsmitglieder über die Zukunft der Firma beraten. So wirkt er wie ein Kind, das von den Erwachsenen separiert wird.

198 Dies wird auch in einer anderen Szene deutlich, die einen gemeinsamen Spaziergang des Paares durch die Straßen des abendlichen Helsinki zeigt. In dieser Situation versucht er Ofelia durch den Kauf einer Eistüte zum Geschlechtsverkehr zu motivieren. Die junge Frau reagiert beinahe gelangweilt darauf, wodurch suggeriert wird, dass dies vermutlich nicht der erste Versuch Hamlets dieser Art ist. Als seine Strategie nicht den gewünschten Erfolg zeitigt, lässt er sie stehen und begibt sich in eine Bar. Die Live-Musik, die dort gespielt wird stellt dabei einen Bezug zur Gedankenwelt Hamlets her: Der Refrain des Liedes, das der Sänger der *Rockabilly*-Band vorträgt, bezieht sich auf eine *rich little bitch* und reflektiert somit Hamlets despektierliche Haltung Ofelia gegenüber.

199 In einer Szene will Lauri Hamlet eindringlich davon abbringen seiner Schwester nachzustellen. Zudem richtet er, wie im Drama, vor seiner Abreise ins Ausland mahnende Worte an seine Schwester. Erscheinen diese in der Vorlage noch als patriarchalische Gebote, erhalten sie hier eine neue Bedeutung, zumal der Zuschauer die Gestalt Hamlets bereits kennen gelernt hat. Ähnlich wie bei Gertrud findet also auch hier ein Perspektivenwechsel statt, der die Dramen- bzw. Filmhandlung von einem anderen Standpunkt aus zeigt.

200 Dass Ophelia den Tod ihres Vaters in Bezug zu ihrem Liebsten setzt, wird im Stück in erster Linie an den Liedern ersichtlich, die sie in ihrem Wahnsinn singt. Hier aber wird der Mord an Polonius von Klaus verschleiert, um Hamlet ohne öffentliche Aufmerksamkeit durch Rosencrantz und Guildenstern aus dem Weg räumen zu lassen.

201 Im Gegensatz zum Drama singt Ofelia keine Lieder, die ihre Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringen. Der Bezug zum Drama ist diesbezüglich aber insofern vorhanden, als man aus dem *Off* ein Lied hört, das von der schmerzlichen Trennung von einer geliebten Person handelt. Der Songtext lässt sich dabei sowohl als Anspielung auf Polonius' Tod als auch auf Ofelias Beziehung zu Hamlet auffassen, die in dieser Szene dadurch akzentuiert wird, dass Ofelia nachdenklich ein Porträtfoto Hamlets betrachtet.

202 Auf diesen Aspekt verweist Howard in Jackson, 302: "Life is so hermetically shrunk and privatised now that Ophelia drowns herself in the bath and Hamlet [...], who keeps failing to seduce her, makes her brother work in a toilet."

handelt.[203] Gertruds Beschreibung zufolge (die ihrer Replik aus IV. vii. entspricht) handelt es sich um einen Unfall: "But you haven't heard the bad news. Little Ofelia is dead/Drowned in her bath, the poor thing. A terrible accident." Der Zuschauer sieht wie sie nach dem Tod ihres Vaters in eine mit Wasser gefüllte Badewanne fällt, nachdem sie einge große Anzahl Tabletten eingenommen hat. Ob die Überdosis an Medikamenten ihren Tod herbeiführen sollte, wird im weiteren Handlungsverlauf nicht näher erörtert und bleibt daher der Vorstellungskraft des Zuschauers überlassen.

Betrachtet man die Figur der Ofelia in dieser Adaptation, ergibt sich ein sehr komplexes Bild, in dem scheinbar widersprüchliche Merkmale fließend ineinander übergehen und so das zunehmend komplizierter werdende Leben der Frauen in den 1980ern widerspiegeln. Trotz ihres beruflichen Engagements, welches suggeriert Ofelia sei eine junge und unabhängige Frau, unterliegt sie letztlich doch traditionellen Rollenerwartungen, die sich vor allem deshalb hartnäckig halten, weil sie in einer männerdominierten Umgebung lebt. Diese wiederum ist nicht bereit sich von ihrer patriarchalischen Position zu distanzieren, da dies mit einem Machtverlust verbunden wäre. Ihre Bemühungen um eine autonome Lebensführung und Sexualität scheitern somit an der Realität.

6.6.4. Ein vitaler Gegenpol: das Dienstmädchen Helena

Schon auf den ersten Blick zeigen sich einige gravierende Unterschiede zwischen dieser und den anderen beiden Frauenfiguren. Im Gegensatz zu Ofelia und Gertrud ist sie keine Kombination der beiden *noir*-Weiblichkeitskonzepte *femme fatale* und *nurturing woman*, sondern weder das eine noch das andere: Einerseits sieht der Zuschauer, wie sie ihren Freund Simo leidenschaftlich küsst oder wie Hamlet begehrliche Blicke auf sie wirft – wodurch sie nicht als *nurturing woman* kategorisiert werden kann. Andererseits ist sie aber auch nicht als *femme fatale* einzustufen, da sie keinerlei intrigante oder egoistische Pläne schmiedet, sondern ehrbare und gesellschaftskonforme Absichten wie die Heirat mit dem Chauffeur Simo verfolgt.

Es treffen deshalb keine *noir*-Prinzipien auf sie zu, da Helena keine für die Handlung maßgebliche Frauenfigur, sondern in ihrer Rolle als Dienstmädchen eher ein Teil des *setting* ist, das keinen aktiven Einfluss auf das Geschehen ausübt. Zwar beeinflusst sie indirekt den Tod Gertruds, da sie diejenige ist, die das Brathuhn im Flur abstellt, doch geschieht dies unbeabsichtigt auf passive Weise.[204] Darüber hinaus wird bei der Darstellung Helenas noch eine Reihe anderer Weiblichkeitsstereotype

[203] Auch in diesem Punkt besteht eine Parallele zum Dramentext Shakespeares, in dem der Priester bei der Beeerdigung Ophelias eine entsprechende Äußerung macht. *Cf.* V. i. 220-224.

[204] Im Gegensatz dazu steht Simo, der als Mann aktiv den Tod Hamlets herbeiführt, indem er sein Getränk mit Gift versetzt, nachdem er in Erfahrung gebracht hat, dass Hamlet für den Tod des alten Firmenchefs verantwortlich ist.

eingehalten: Weil sie am Schluss überlebt und voraussichtlich eine Familie gründet, repräsentiert sie das zyklische Leben bzw. den natürlichen Kreislauf – während die anderen Frauenfiguren durch ihren Tod das Weibliche auf entgegengesetzte (da destruktive) Weise verkörpern.

Aufgrund der Tatsache, dass sie ähnlich alt sind und sich in einer vergleichbaren privaten Situation befinden, erscheint Helena als Kontrastfolie zu Ofelia, die aus wohlhabendem Hause stammt und daher für ihren Lebensunterhalt keine manuellen Arbeiten wie Putzen, Kochen oder Servieren verrichten muss.[205] Dieser Gegensatz macht sich auch im äußeren Erscheinungsbild bemerkbar: Helena ist nicht blond und zierlich wie Ofelia, sondern dunkelhaarig und von kräftigem Wuchs, wodurch suggeriert wird, dass sie kraftvoll, fortpflanzungsfähig und dem Leben gewachsen ist. Auf Handlungsebene zeigt sich dies daran, dass sie sich in einer scheinbar stabilen Partnerschaft mit Simo befindet und eine gemeinsame Zukunft mit ihm plant, während Hamlet sich in der *nunnery scene* mit dem Argument von Ofelia trennt, sie sei zu dünn – und damit im übertragenen Sinne weltfremd und zerbrechlich bzw. labil.

Insgesamt spiegelt Helenas Beziehung zu Simo die Freundschaft Ofelias zu Hamlet (aber auch die von Klaus und Gertrud) auf einer niedrigeren sozialen Ebene, wodurch Kaurismäki die in Shakespeare-Dramen häufig vorkommende Praxis aufgreift, die Haupthandlung durch eine Nebenhandlung zu ergänzen und so zu reflektieren.[206] Der augenscheinlichste Unterschied zwischen den Schichten wird in *Hamlet Goes Business* am Ende des Films erkennbar: Im Gegensatz zu den Paaren aus der Oberschicht überlebt die arbeitende Bevölkerung und startet in eine gemeinsame Zukunft. Indem sie sich des Hundes annehmen, welcher der ausgelöschten Familie Hamlets gehörte, gründen Helena und Simo schlussendlich quasi eine Familie. Dieser Ausgang erscheint als »schwarze Kapitalismuskritik,«[207] zumal das ausbeuterische und egoistische Verhalten der Firmenbosse bestraft wird und die Arbeiter für ihre Mühen, bzw. die Unterdrückung durch ihre Arbeitgeber, entlohnt werden.[208] Es gibt in der Beziehung Simos und Helenas aber noch einen weiteren fundamentalen Unterschied zur Oberschicht zu verzeichnen, der in direktem Zusammenhang hierzu steht: Ihre Beziehung basiert als einzige im Film auf gegenseitiger Zuneigung. So reicht Simo Helena seine Jacke, als diese friert, und will energisch eingreifen, als sie von

---

[205] Mit der vergleichbaren privaten Situation ist vor allem der Umstand gemeint, dass beide mit einem jungen Mann liiert sind und eine Heirat mit selbigem anstreben.

[206] Dies ist vor allem in Komödien wie *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream* oder *Twelfth Night* der Fall, in denen ebenfalls verschiedene Paarkonstellationen einander gegenübergestellt werden. In *The Merchant of Venice* beispielsweise werden die zentralen Figuren Portia und Bassanio dem sozial tiefergestellten Paar Nerissa und Gratiano gegenübergestellt, in *A Midsummer Night's Dream* spiegelt sich die Liebesbeziehung von Oberon und Titania in der Beziehung von Theseus und Hippolyta bzw. Lysander und Hermia wider. Am Ende von *Twelfth Night* heiraten auf gehobener sozialer Ebene Orsino und Viola bzw. Olivia und Sebastian, auf einer niedrigeren Maria und Sir Toby.

[207] Lachmann/Lange-Fuchs, 75.

[208] Zum Ende des Films siehe auch Howard in Jackson, 302.

Hamlet belästigt wird.[209] In ihrer Beziehung geht es weniger darum, eigene Vorteile durchzusetzen, sondern vielmehr um gegenseitige Unterstützung und Fürsorge – eine Einstellung, die sie am Schluss als Nutznießer des Egoismus anderer hervorgehen lässt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Kaurismäki in *Hamlet Goes Business* kein positives Licht auf die bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen wirft. Der Film zeigt – ähnlich wie *The Bad Sleep Well* – dass die Finanzkraft von Großkonzernen mit politischem Einfluss verquickt ist, wodurch sich die Marktwirtschaft als intrigenreicher Sumpf herausstellt, dessen Akteure weder Rücksicht auf sich selbst und ihre eigene Familie noch auf die unterprivilegierte Arbeiterschicht nehmen; diese aber erscheint – im Gegensatz zum filmischen Schaffen Richardsons etwa – meist nicht minder skrupellos als ihre Arbeitgeber.[210] Somit zeichnet Kaurismäki das Bild einer Gesellschaft, in der es weder Freund- noch Feindbilder gibt, und in der ein grundsätzlicher Mangel an positiven Identifikationsfiguren herrscht. Entsprechend dieser Gesellschaftsentwicklung und dem parallel dazu verlaufenden emanzipatorischen Fortschritt erfahren die Frauenfiguren eine differenziertere Präsentation – sie sind noch nicht völlig emanzipiert, aber auch nicht mehr bereit sich den Anforderungen des Patriarchats unterzuordnen. Somit ist gerade in diesem Film eine gewisse Stärkung des weiblichen Geschlechts zu verzeichnen.

Hinsichtlich des *male gaze* lässt sich sagen, dass dieser nicht allzu augenfällig wird, zumal alle drei Frauenfiguren durch entsprechende Kameraführung und Aufmachung nicht zu Sexobjekten stilisiert werden. Zwar spielt die gesamte Handlung hindurch Sexualität eine große Rolle, doch wird sie nicht bzw. nur ansatzweise dargestellt – und dies zumeist mit einem komischen Unterton, wie vor allem im Rahmen der Beziehung Hamlets zu Ofelia deutlich wird. Der Eindruck von Sinnlichkeit wird auch dadurch reduziert, dass der Film in Schwarzweiß aufgenommen ist, was einen Eindruck von Nüchternheit erzeugt und ihm einen gewissen Dokumentarfilmcharakter verleiht. Der Umstand, dass Kaurismäki homosexuell ist, spielt im Hinblick auf diese Darstellungsweise ebenfalls eine Rolle.[211] Zwar werden keinerlei homosexuelle Belange thematisiert, es würde aber zumindest seine vergleichsweise unsexistische Darstellungsweise erklären, wie sie z.B. bei Olivier oder Richardson nicht zu verzeichnen ist.

---

[209] Dies wird in mehreren Szenen deutlich, so etwa als Simo Hamlet von seiner Liebe zu Helena berichtet. Ihre gegenseitige Zuneigung ist auch daran erkennbar, dass sich das Paar mehrfach küsst – und Helena dabei keine Anzeichen der Ablehnung erkennen lässt, wie dies bei Ofelia der Fall ist.

[210] So zögert Simo keinen Moment bei der Vergiftung Hamlets: Als sich ihm die Gelegenheit dazu bietet, nutzt er sie umgehend und ohne ein Anzeichen von Skrupel.

[211] Auf die sexuelle Orientierung des Regisseurs geht auch Burt ein und bemerkt dazu Folgendes: “Can an exhaustive survey of gay Shakespeare films, a chronicle of the Shakespeare celluloid closet, be undertaken? Would that undertaking be worthwhile given that some gay directors like George Cukor, Gus Van Sant, Aki Kaurismaki, and Derek Jarman have directed Shakespeare films which either blur sexual identities or leave out overtly gay contents altogether?” Burt in Boose/Burt (1997), 245.

Im Jahrzehnt, das Kaurismäkis Film folgte, brach eine regelrechte Flut von Shakespeare- und *Hamlet*-Verfilmungen über den internationalen Kinomarkt herein. Es entstanden in knapper Aufeinanderfolge zahlreiche Adaptationen, welche die gesamte Bandbreite an Möglichkeiten widerspiegeln, den *Hamlet*-Stoff umzusetzen – so ließ man die Handlung in verschiedenen Jahrhunderten spielen, verwendete sowohl frühneuenglischen Blankvers als auch zeitgenössische Alltagssprache oder hielt sich unterschiedlich genau an die Handlungsvorgaben, die in der Vorlage (bzw. den verschiedenen Vorlagen) gemacht werden. Gemeinsam ist jedoch fast allen Filmen, dass sie in Hollywood entstanden, das in den 1990er Jahren Shakespeare für sich wiederentdeckte und mit den verschiedenen Umsetzungsarten eine große Bandbreite an Zielgruppen ansprach.

7. Diversität im Zeitalter der Globalisierung

7.1. Die Welt wächst zusammen

Die 1990er Jahre zeichnen sich im Gegensatz zu den von Konservatismus und Reaktionismus geprägten 1980ern durch massive weltpolitische Umwälzungen aus. So kommen 1989 in Polen, Ungarn, der DDR, Tschechoslowakien, Bulgarien und Rumänien sozialistische Staatsführungen zu Fall, die durch demokratisch gewählte Regierungen abgelöst werden.[1] Der Kalte Krieg wird auf dem KSZE-Gipfel in Paris im November 1990 offiziell für beendet erklärt, und nur wenige Monate später, im Juli 1991, endet auch der Warschauer Pakt.[2] Im Dezember desselben Jahres beschließt das russische Parlament die Auflösung der UdSSR, die im Januar 1992 zur Gemeinschaft unabhängiger Staaten wird.[3] Parallel dazu bricht auch in Westeuropa ein neues Zeitalter an: Der am 7. Februar 1992 abgeschlossene Vertrag von Maastricht führt zur Gründung der Europäischen Union, die durch das Schengener Abkommen vom 26. März 1995 zur Aufhebung der Grenzkontrollen in 13 europäischen Staaten weiter vorangebracht wird.[4] Darüber hinaus entsteht 1999 mit dem EURO eine einheitliche Währung in elf Mitgliedsländern der EU.[5]

Doch nicht nur die politischen und wirtschaftlichen Barrieren zwischen Ost und West werden in den 1990ern allmählich abgebaut, auch eine Lösung des Nahostkonflikts scheint zwischenzeitlich in greifbarer Nähe zu sein. 1993 unterzeichnen der israelische Regierungschef Yitzhak Rabin und PLO-Führer Yassir Arafat in Washington einen Beschluss, der die palästinensische Autonomie gewährleisten soll.[6] Für

[1] Siehe dazu »Umwälzungen in Osteuropa«, »Demokratisierung und freie Wahlen in Osteuropa« und »Der Fall der Mauer«, *Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert,* Bd. 4, CD-ROM (Königswinter: Tandem, o. J.).

[2] Für nähere Angaben hierzu siehe die Beiträge »Ende des Kalten Krieges« und »Auflösung des Warschauer Pakts«, *ibid.*

[3] *Cf.* »Die Sowjetunion löst sich auf« und »UdSSR existiert nicht mehr«, *ibid.* Die Reformtendenzen, die Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er die politische Landschaft Osteuropas erheblich verändern, erfassen weltweit aber nicht alle sozialistischen Staaten. Demonstrationen gegen die Staatsführung, die 1989 am Platz des Himmlischen Friedens in Peking stattfinden, schlägt die chinesische Volksbefreiungsarmee blutig nieder. Auch in Kuba und Nordkorea halten die Machthaber an ihrer ideologischen Ausrichtung fest und unterbinden jede Form der Demokratisierung. Siehe dazu »Massaker in Peking« und »Über 3.000 Tote bei gewaltsamer Räumung«, *ibid.*

[4] Siehe dazu »Der Vertrag von Maastricht«, »Der Vertrag von Maastricht tritt in Kraft« und »Das Schengener Abkommen tritt in Kraft«, *ibid.*

[5] Zur europäischen Währungsreform siehe »Der Euro kommt« und »Delors-Plan«, *ibid.*

[6] Zu dieser politischen Entwicklung siehe »Autonomie für Palästinenser« und »Neue Regierung leitet Friedensprozeß ein«, *ibid.*

diesen Durchbruch erhalten sie gemeinsam mit dem israelischen Außenminister Shimon Peres 1994 den Friedensnobelpreis.[7] Die Ermordung Rabins 1995 durch einen israelischen Nationalisten sowie zahlreiche, weltweit ausgeführte Terroranschläge führen in den darauffolgenden Jahren jedoch zu einer Stagnation des Friedensprozesses.[8] Anhaltende Änderungen gibt es hingegen in Südafrika zu verzeichnen, als 1994 die Apartheid abgeschafft und Nelson Mandela zum Präsidenten des Landes gewählt wird.[9]

Trotz der vielen Annäherungen, die sich auf weltpolitischer Ebene verzeichnen lassen, finden in den 1990ern aber auch zahlreiche militärische Auseinandersetzungen statt. Der zentrale kriegerische Konflikt 1991 ist der so genannte Zweite Golfkrieg, in dem die USA und ihre Alliierten gegen den Irak vorgehen, nachdem irakische Truppen 1990 Kuweit besetzt hatten.[10] Im selben Jahr setzt auch der Zusammenbruch Jugoslawiens ein, der sich über das gesamte Jahrzehnt hinweg vollzieht und auch der Auslöser des Kosovo-Krieges ist, der 1999 offziell beigelegt wird.[11]

Parallel zu den Umstrukturierungen auf politischer Ebene sind in den 1990er Jahren auch massive gesellschaftliche Veränderungen zu verzeichnen. Nachdem durch die politischen Umwälzungen viele Kritikpunkte der Jugend (allen voran die Aufrüstung) beseitigt sind, gibt es für selbige immer weniger eindeutig ausmachbare Reibungspunkte und damit Anlass zum Protest. Im Gegensatz zu den 1980ern, als die Jugend noch großes Engagement für politische und soziale Belange zeigte, herrscht in den 1990ern daher eine allgemeine Tendenz zum Eskapismus.[12] Jugendliche und junge Erwachsene dieses Jahrzehnts werden in diesem Zusammenhang als Generation X bezeichnet – ein Begriff, der zum Ausdruck bringt, dass sie sich einer eindeutigen Zuordnung zu bestimmten Idealen und Zielsetzungen widersetzen und zunehmend eine Verweigerungshaltung einnehmen.

Diese äußert sich auf vielfältige Weise: Viele Jugendliche verstehen sich als Mitglieder einer Spaßgesellschaft und weisen eine zutiefst hedonistische Lebenshaltung auf. Sie findet ihren zeitgemäßen Ausdruck vor allem im Musikstil des Techno und den *Rave*-Partys, in denen extrovertiert Selbstinszenierung betrieben wird.[13] Andere

---

[7] Siehe dazu »Nobelpreis für den Frieden im Nahen Osten«, *ibid.*

[8] Zu der Ermordung Rabins und anderen Attentaten siehe die Beiträge »Ministerpräsident Yitzhak Rabin ermordet« und »Attentate bedrohen den Friedensprozeß«, *ibid.*

[9] *Cf.* »Ende der Apartheid«, *ibid.*

[10] Beim Ersten Golfkrieg handelt es sich um den Krieg zwischen Irak und Iran in den Jahren 1980-1988. Zu den beiden Golfkriegen siehe »Golfkrieg zwischen Irak und Iran« und »Codename 'Desert Storm'«, *ibid.*

[11] Zum bewaffneten Konflikt, der in den 1990ern in der Balkanregion ausgetragen wurde, siehe »Jugoslawien zerfällt«, »Bomben auf Belgrad« und »KFOR rückt in das Kosovo ein«, *ibid.*

[12] Zu diesem Aspekt siehe Shell Deutschland, 45: »Die Spaßgesellschaft hält Einzug: ein radikaler Stimmungswechsel, bei dem vieles verloren geht, was die 80er Jahre prägte. Darunter auch die hohe Engagementbereitschaft. Zwar ernten die ›Neuen Sozialen Bewegungen‹ noch immer Sympathie bei den Jungen. Wenn deren Aktivisten zu ihren Demos schreiten, sind die 90er-Jahre-Jugendlichen aber bestenfalls noch im Geiste dabei.«

[13] Zum Techno siehe *ibid.,* 18: »Techno war die größte Jugendszene der 90er Jahre und sie brachte das Lebensgefühl dieses Jahrzehnts auf den Punkt. Da man sowieso nichts ändern konnte, hatte man sich für den Rückzug aus der Wirk-

lehnen hingegen jede Konsumorientierung und Kommerzialisierung ab und ziehen sich von der Außenwelt zurück. Die Introversion äußert sich nicht selten in einem ungepflegten Äußeren und den melancholischen Songtexten des *Grunge*-Rock, der inhaltlich und formal der Punkmusik der 1970er ähnelt.[14] Jugendliche, die in sich gekehrt Konsum und Karrierestreben den Rücken kehren, werden auch als *slackers* bezeichnet – ein Begriff, der sich vom englischen Adjektiv *slack* ableitet und etwa so viel wie »locker, bequem, träge, nachlässig«[15] bedeutet.[16] Doch abgesehen von diesen zwei grundsätzlichen Tendenzen gibt es eine überwältigende Zahl an Subkulturen, die in den 1990ern nebeneinander existieren, und aus denen Teenager und junge Erwachsene eklektisch einzelne Stilelemente entnehmen.[17]

7.1.1. Freies Spiel mit den Geschlechterrollen

Die Verweigerungshaltung der Jugendlichen umfasst im Laufe der 1990er Jahre zunehmend auch ihr Rollenverhalten. Eine Identifikation mit den *baby boomers* der 1980er fällt vielen Heranwachsenden immer schwerer und so betrachten sie sich vielmehr als *baby busters*, die (noch) nicht bereit sind, Verantwortung für eine feste Partnerschaft oder gar für eine Mutter- oder Vaterrolle zu übernehmen.[18] Das Ausleben eines freizügigen Sexualverhaltens ist in den 1990ern aber nicht mehr mit einer solchen Unbedarftheit verbunden wie z.B. noch in den 1960ern und 1970ern, da sich seit Mitte der 1980er Jahre die tödliche Immunschwächekrankheit AIDS weltweit immer stärker ausbreitet.[19] Da diese vor allem über ungeschützten Geschlechtsverkehr übertragen wird, wirft sie nicht nur einen dunklen Schatten auf die Spaßgesellschaft, sondern wird allmählich auch zu einem zentralen Thema der gesundheitlichen wie sexuellen Aufklärung.

Das Geschlechterrollenverhalten der 1990er zeichnet sich durch eine ähnliche Pluralität aus, wie sie sich im Hinblick auf die jugendlichen Subkulturen ausmachen

---

lichkeit entschieden. Da man sich nicht in der Lage sah, die Probleme der Welt zu meistern, hatte man beschlossen, erst gar nicht in die Tiefe zu gehen.«

[14] Nähere Informationen zum Phänomen des *Grunge*, seine Mode und Musik finden sich in Klaus Janke und Stefan Niehues, *Echt abgedreht: Die Jugend der 90er Jahre* 3. Aufl. (München: Beck, 1995) 65 und 117 f.

[15] Für diese Übersetzung siehe Peter Terrell, et. al., *Pons Großwörterbuch für Experten und Universität: Deutsch-Englisch, Englisch-Deutsch*, 4. Aufl. (Stuttgart: Klett, 1999) 1810.

[16] Für eine Definition des Begriffs *slacker* siehe Christoph Bieber, et. al., »Generation X – Jugendforschung für eine immer schneller werdende Kultur«, *Z – Zeitschrift für Kultur- und Geisteswissenschaften* 12 (1996): 5: »Ein Slacker ist der typische jugendliche ultimative Looser [*sic*], der gelangweilt herumhängt und sich allenfalls für die kleinen Annehmlichkeiten der Konsumgesellschaft interessiert. [...] Überqualifiziert und unterbeschäftigt verharren sie zwecks Selbstfindung in einer Verweigerungshaltung gegenüber gesellschaftlichen Normen und ökonomischen Zwängen.«

[17] Siehe dazu Shell Deutschland, 89: »Das Bekenntnis für einen bestimmten Freizeitstil muss für sie nicht unbedingt mit der Ablehnung eines anderen Stils verbunden sein. Viele Jugendliche spielen jetzt richtig mit den Stilen. Sie sind in mehreren Jugendszenen gleichzeitig unterwegs. Starre Ideologien sind längst passé. Das Sampling-Prinzip erobert ihre Lebensphilosophien.«

[18] Für die Begriffe *baby boomer* und *baby buster* siehe Bieber, 4.

[19] Siehe dazu »Weltweit Angst vor AIDS«, *Die Millennium-Chronik,* Bd. 4.

lässt. Die Emanzipation der Frau nimmt in diesem Kontext keinen besonderen Stellenwert mehr ein, sondern wird – besonders von jungen Leuten, welche die Frauenbewegung der 1960er und 1970er nicht miterlebt hatten – häufig als Faktum angenommen. Da der Forderung nach der Gleichberechtigung der Geschlechter von Seiten des Staates und der Gesellschaft formal längst entsprochen worden war, findet daher eine zunehmende Verlagerung sexualpolitischer Anliegen statt. Es werden nun international Forderungen nach der Anerkennung homosexueller Partnerschaften als eheähnliche Beziehungen laut, denen in einigen europäischen Ländern zügig nachgegeben wird.[20] Nach der Demontage traditioneller Rollenerwartungen beginnen Männer und Frauen zunehmend damit verschiedene Geschlechterrollen auszuprobieren und diese quasi zu spielen.[21]

Ein prägnantes Beispiel für das Spiel mit Geschlechterrollen liefert die amerikanische Sängerin und Popikone Madonna: Einerseits kokettiert sie mit Versatzstücken und Symbolen weiblicher Sexualität, die in scharfem Kontrast zu ihrem Enthaltsamkeit suggerierenden Namen stehen und so eine ironische Wirkung erzielen. Zugleich aber führt sie durch die übertriebene Darstellung weiblicher Körperlichkeit deren Konstruktcharakter vor und spielt bewusst mit *Gender*-Stereotypen – indem sie z.B. im Rahmen ihrer Bühnenshows und Musikvideos einmal als männlicher Part eines *Butch & Femme*-Lesbenpaares erscheint und dann wieder als S/M Domina.[22]

Abgesehen vom bewussten Übertreten von Geschlechtergrenzen gilt als weiteres Phänomen des ausgehenden 20. Jahrhunderts die Veränderung des Körpers durch Schönheitsoperationen und Körperschmuck wie Tätowierungen und *Bodypiercings* – ein Trend, der in den 1970ern in der Punk-Bewegung erste Ansätze zeigte, aber erst in den 1990ern gesellschaftsfähig wurde.[23] Diese Tendenzen belegen, dass nicht

---

[20] So verlieh man in Dänemark (1989), Norwegen (1993), Schweden (1995), Island (1996) und den Niederlanden (1998) gleichgeschlechtlichen Partnerschaften einen offiziellen, eheähnlichen Status. In Deutschland trat das so genannte Lebenspartnerschaftsgesetz 2001 in Kraft. Siehe dazu Oliver Reimann, »Gay History – 1990-1999«, *GayStation*, 14. Juni 2003, 29. Apr. 2005 <http://www.gaystation.info/history/>.

[21] Eine theoretische Erörterung dieser Problematik liefert die amerikanische Gender-Forscherin Judith Butler in ihrer Abhandlung *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Für eine Darstellung des butlerschen Ansatzes siehe Osinsiki, 110 ff.

[22] Zu Madonnas Spiel mit den Geschlechterrollen siehe Monika Bloß, »Musikwissenschaft«, *Gender-Studien: Eine Einführung,* Hrsg. Christina von Braun und Inge Stephan (Stuttgart: Metzler, 2000) 320: »Wohl kaum ein/e Künstler/in hat das machtvolle Spiel mit Geschlecht und anderen Differenzen so konsequent perfektioniert wie Madonna. Sie löste zahlreiche und kontroverse akademische Debatten aus und avancierte zum ›populären Forschungsobjekt‹ in Medien- und Filmwissenschaften, *gender* und *cultural studies*. Die meisten Analysen zum Madonna-Phänomen beschäftigen sich mit ihren kulturellen De-/Konstruktionen von (Geschlechts-)Identität, Sexualität und Macht [...].«

[23] Zum *Piercing* als Modeerscheinung siehe Feige und Krause, 195 f: »Mit den *Hippies*, später den *Bikern* kamen Piercings, allen voran der *Ohrring*, als Provokation zu Beliebtheit. Mitte der 70er Jahre demonstrierten dann die *Punks* mit Piercings durch Ohren, Nase und Lippen ihre Gruppenzugehörigkeit. [...] Die Kommerzialisierung dieser Jugendkultur war – wie bei jeder anderen – nicht aufzuhalten und so trafen Piercings nach dem Punk, der in besonderem Maße die Modeszene hinsichtlich extremer Körperdarstellung beeinflusste, und S/M- und Fetischszene im Clubleben der 90er aufeinander. [...] Piercing umfasst, wie das Tätowieren, inzwischen keine einheitliche, sich abgrenzende Szene mehr, denn Ringe, Stecker und Sonstiges trägt fast jeder, man sieht's halt nur nicht immer unter Uniform, Jeans oder Armani-Anzug.«

nur Geschlechterrollen, sondern auch der Körper selbst keine feste Bezugsgröße mehr ist, sondern beliebig verändert werden kann, um den aktuellen Schönheitsidealen zu entsprechen.[24] Dadurch, dass im Hinblick auf Körperlichkeit und Geschlechterdarstellung plötzlich alles möglich ist, etablieren sich zwei grundsätzliche und voneinander abweichende weibliche Schönheitsideale: Einerseits existiert in den 1990ern ein betont feminines Ideal, das beispielsweise durch die Schauspielerin Pamela Anderson oder die Kunstfigur Lara Croft verkörpert wird. Andererseits gilt – entsprechend der Tendenz zum Spiel mit den Geschlechterrollen – aber auch eine knabenhaft-androgyne Figur wieder als attraktiv. Fotomodels und Filmstars wie Kate Moss oder Sharon Stone zeichnen sich durch eine solche schlanke Gestalt sowie einen hohen Wuchs aus.[25]

Vor allem ersteres Schönheitsideal lässt sich häufig ohne operativen Eingriff nicht realisieren. Dies führt dazu, dass Frauen den Eindruck gewinnen, sie entsprächen nicht der Norm und seien somit unvollkommen – und letztlich minderwertig. Dieses Gefühl wird einerseits durch die fast allumfassende Präsenz der kommerziellen Medien verstärkt, die ein bestimmtes Schönheitsideal propagieren; andererseits sehen sich Frauen auch mit immer stärker wachsenden Anforderungen nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern auch im privaten wie beruflichen Umfeld konfrontiert. Da alles möglich ist, wird auch alles erwartet und gefordert: So zeichnen vor allem die Massenmedien das Bild einer beruflich erfolgreichen, attraktiven Frau, die zugleich familienorientiert und fürsorglich ist. Ähnliche, zum Teil ebenfalls widersprüchliche und daher nur schwer umsetzbare Erwartungen werden auch an das männliche Geschlecht gestellt. In dieser Hinsicht sind sich also die Geschlechter durchaus ähnlicher geworden. Da jedoch der gesellschaftliche Druck bzw. Zwang zur Perfektion Frauen wie Männer gleichermaßen betrifft, stellt sich die Frage, ob diese Tendenz zur Gleichmachung der Geschlechterrollen tatsächlich zu einem größeren Maß an Selbstverwirklichung sowie der Gleichberechtigung von Mann und Frau beigetragen hat.

[24] Der Fall des Popsängers Michael Jackson, der in den vergangenen Jahren weniger durch seine Musik als durch Sexskandale und diverse Schönheitsoperationen von sich reden machte, zeigt, dass selbst die Hautfarbe nicht mehr als feste Größe betrachtet werden kann. Vom dunkelhäutigen Leadsänger der Jackson Five aus den 1970ern mutierte er in den 1990ern zu einer blassen, weder einer ethnischen Gruppe noch einem Geschlecht eindeutig zuzuordnenden Gestalt.

[25] Als möglicher Grund für diesen Trend lassen sich die ästhetischen Ideale bekannter Modeschöpfer wie z.B. Jean-Paul Gautier, Karl Lagerfeld, Gianni Versace und Wolfgang Joop ausmachen, die unter anderem bedingt durch ihre homosexuellen Neigungen das männliche Geschlecht und entsprechend proportionierte Körperformen für attraktiv halten.

7.1.2. Der unaufhaltsame Aufstieg des Hollywood-Actionstreifens

Der Actionfilm, der in den 1980ern zum dominanten Filmgenre aufstieg, entwickelte sich in den 1990ern weiter und brachte Blockbuster wie *Terminator 2* (James Cameron, 1991), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) oder *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) hervor. Am Computer generierte Kulissen und Spezialeffekte trugen dazu bei, spektakuläre Leinwandszenerien zu erschaffen und so das Kinoerlebnis für den Zuschauer mit neuen visuellen (und auditiven) Reizen anzureichern. Beide Elemente waren in früheren Jahrzehnten zwar ebenfalls schon entscheidend für das Interesse des Publikums an einem Kinofilm gewesen, doch stiegen sie nun zu zentralen Wettbewerbsfaktoren im Filmgeschäft auf. Mit ihnen nahm in den 1990ern der finanzielle Aufwand für die großen Produktionen um ein Vielfaches zu.[26]

Hinsichtlich des dargestellten Geschlechterrollenverhaltens überwiegen im Rahmen des Hollywood-Films der 1990er grundsätzlich traditionelle Vorstellungen.[27] So stehen in oben genannten Filmen in erster Linie männliche Filmgestalten im Vordergrund, die in Auftreten und Verhalten althergebrachten Rollenerwartungen entsprechen und sich dadurch als Vertreter eines konservativen patriarchalischen Weltbildes erweisen. Weibliche Figuren spielen in diesen Streifen eine eher untergeordnete Rolle, doch nahm in den 1990ern die Zahl der Filme zu, in denen Frauen in aufwändig inszenierten Hollywood-Spektakeln Hauptrollen übernehmen.[28] Filme wie *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), *Body of Evidence* (Uli Edel, 1993) oder *Disclosure* (Barry Levinson, 1994), in denen sexuell aktive Frauen als Bedrohung des Mannes erscheinen und regelrecht dämonisiert dargestellt werden, veranschaulichen die wachsenden Ängste des männlichen Geschlechts vor dem zunehmend selbstständiger werdenden weiblichen.

Im Vergleich zu den vorangegangenen Jahrzehnten entstand in den 1990ern eine große Anzahl von *Hamlet*-Adaptationen. In der Rückschau betrachtet setzte diese Zunahme an Shakespeare-Verfilmungen mit Kenneth Branaghs *Henry V*-Verfilmung

---

[26] Für eine Liste der teuersten Filme aller Zeiten siehe die entsprechende Liste in *Inside Kino,* 18. Apr. 2005 <http://www.insidekino.com/TOPoderFLOP/TOPBudget/AllTime.htm>. Sechs der zehn teuersten Filme, die jemals gedreht wurden (unter Berücksichtigung der Inflation), sind den Angaben dieser Quelle zufolge in den 1990ern hergestellt worden.

[27] Zur Sexualisierung weiblicher Darsteller in den 1990ern siehe J. Monaco, 277 f.

[28] So entstehen Filme wie *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), *Dangerous Minds* (John N. Smith, 1995) oder *G.I. Jane* (Ridley Scott, 1997), die sexuell aktive und/oder durchsetzungsfähige Frauen zeigen, welche sich in einer von Männern dominierten Welt behaupten. Dabei gelingt es laut Haskell den Filmen allerdings nur begrenzt, den Frauenfiguren dasselbe Maß an Selbstständigkeit, Mut und erotischer Ausstrahlungskraft zu verleihen wie in den 1930ern und 1940ern. Siehe dazu Haskell, 324 und J. Monaco, 273. Nähere Angaben zu den eben genannten, wie auch zu den anderen in diesem Kapitel erwähnten, Spielfilmen finden sich in den entsprechenden Online-Beiträgen der *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 22. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

im Jahre 1989 ein.[29] Burt sieht einen Zusammenhang zwischen dem damaligen Interesse an Shakespeare und den historischen Entwicklungen jener Zeit, nachdem bedingt durch den Niedergang des Eisernen Vorhangs Ende der 1980er eine Tendenz zur Globalisierung eingesetzt hatte.[30] In diesem Kontext scheint eine zentrale Ursache für die Popularität von Shakespeare-Verfilmungen in den 1990ern darin zu liegen, dass die Dramen des Renaissance-Dichters aufgrund ihrer Geschichtlichkeit keinen unmittelbaren Bezug zur aktuellen politischen Realität oder bestimmten Weltanschauungen erkennen ließen und durch eben diese Neutralität geeignete Filmvorlagen für den nunmehr um Osteuropa erweiterten internationalen Markt darstellten.[31]

Das gestiegene Interesse an Shakespeare-Verfilmungen lässt sich unter Berücksichtigung der zeitgeschichtlichen Situation einerseits als Versuch des Establishments deuten, der Jugend traditionelle Werte zu vermitteln, die angesichts der Stimmen- und Meinungsvielfalt der 1990er in Vergessenheit zu geraten drohten. Zugleich bietet die Verfilmung eines Shakespeare-Dramas aber auch die Gelegenheit, das Stück subversiv zu interpretieren und so eine entgegengesetzte Wirkung zu erzielen, welche vielmehr auf die Hinterfragung bestehender Werte abzielt. Eben diese Offenheit der Bedeutungszuschreibungen, die Shakespeare-Verfilmungen inhärent ist, lässt sich als symptomatisch für das ausgehende 20. Jahrhundert charakterisieren und erklärt die starke Anziehungskraft, die Shakespeare seinerzeit auf Regisseure und Kinozuschauer gleichermaßen ausübte.

Die Shakespeare-Adaptationen der 1990er zeigen immer häufiger einen Bezug auf vorausgegangene Verfilmungen, d.h. Filmemacher schöpften in diesem Jahrzehnt immer freizügiger aus einem stetig wachsenden medialen Textpool. Die Herstellung metatextueller Bezüge erscheint dabei als Strategie, um die eigenen (ästhetischen) Vorstellungen differenziert und zeitgemäß zu verwirklichen. Dabei weisen die Shakespeare-Verfilmungen eine zumeist zielgruppengerecht Aufbereitung auf, indem Versatzstücke aus der Pop- und Jugendkultur in ihre inhaltliche und formale Gestaltung einbezogen werden.[32] Im Hinblick auf die filmische Umsetzung von

---

[29] Siehe dazu Russell Jackson, "Introduction: Shakespeare, films and the marketplace", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 4 und Samuel Crowl, "Flamboyant realist: Kenneth Branagh," *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 222.

[30] Auf diesen Zusammenhang verweist Richard Burt, *Unspeakable ShaXXXpeares* (New York: St. Martin's, 1998) xiii: "Though the nineties proliferation of mass media Shakespeare is wildly overdetermined, it is no accident that it coincides with the end of the Cold War, beginning with Branagh's *Henry V* in 1989, the same year the Berlin Wall fell. Since that film, made with an all-British cast, Shakespeare film production has become increasingly multi-national, as many recent examples continue to make clear."

[31] Hierzu bemerkt Samuel Crowl, *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era* (Athens: Ohio UP, 2003) 154: "As the end of the World War II led to the explosion of cultural festivals across continental Europe and England, often featuring – as in Avignon and Verona – productions of Shakespeare, so the end of the cold war has contributed to the commercial film's embrace of Shakespeare as material for an international audience."

[32] Dies wird vor allem in Baz Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo + Juliet* sowie in *Ten Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999), einer Adaptation von *The Taming of the Shrew*, deutlich, in denen z.B. jugendliche Darsteller die Rollen der Hauptfiguren übernehmen und Popsongs als Hintergrundmusik zu hören sind.

Shakespeare-Stücken ist in den 1990ern insgesamt die Tendenz zu verzeichnen, den englischen Dichter nicht mehr als kulturelle Ikone zu begreifen, dem es mit werktreuen oder künstlerisch besonders ambitionierten Verfilmungen seiner Stücke zu huldigen bzw. den es zu dekonstruieren gilt. Wie alle nachfolgend besprochenen *Hamlet*-Adaptationen auf die eine oder andere Weise zeigen, bemühte man sich in den 1990ern vielmehr darum das Shakespeare-Drama dem konventionellen Unterhaltungsfilm anzugleichen, der zu jener Zeit die Filmbranche dominierte und dementsprechend gute (kommerzielle) Ergebnisse versprach.

7.2. *Hamlet* (Franco Zeffirelli; Frankreich, Großbritannien und USA, 1990)

7.2.1. Die Renaissance-Tragödie als Actionfilm

Zeffirellis *Hamlet* kam nur ein Jahr nach Branaghs *Henry V*, d.h. also zu Beginn der neuen Welle von Shakespeare-Verfilmungen, in die Kinos. Hinsichtlich seiner Machart unterscheidet sich die Adaptation des italienischen Regisseurs deutlich von den Verfilmungen der 1970er und 1980er. Eine zentrale Differenz besteht zunächst im verwendeten Budget: Im Gegensatz zu Richardsons, Coronados und auch Kaurismäkis Adaptation des *Hamlet* ist Zeffirellis Umsetzung eine Großproduktion, die unter Mitwirkung zahlreicher namhafter Filmschaffender entstand und von Vornherein für eine breite Zuschauermasse konzipiert war.[33]

Bei Zeffirellis *Hamlet* handelt es sich demnach nicht um ein avantgardistisches Filmexperiment, sondern vielmehr um eine Literaturverfilmung, die sich auf althergebrachte Darstellungsweisen besinnt und der Tradition des klassischen Hollywood-Erzählkinos verpflichtet ist.[34] So verlegt Zeffirelli etwa die Filmhandlung in ein historisches *setting*. Im Gegensatz zu Olivier und Kosinzew lässt er seinen *Hamlet* aber nicht in der Renaissance spielen, sondern – ähnlich wie Gade/Schall in ihrer Verfilmung von 1920 – in einem stilisierten frühmittelalterlichen Umfeld.[35] Auf diese

[33] Zu den Darstellern werden im Laufe dieses Abschnitts noch nähere Informationen geliefert. In diesem Zusammenhang ist vor allem Ennio Morricone zu erwähnen, der in diesem *Hamlet* für die musikalische Untermalung verantwortlich zeichnet. Morricone blickt auf eine jahrzehntelange Erfahrung als Filmmusiker zurück und hat sich durch die Komposition des legendären Soundtracks zum Italo-Western *Once Upon a Time in the West* (Sergio Leone, 1968) einen Platz in der Filmgeschichte gesichert. *Cf.* Michael Skovmand, "Mel's Melodramatic Melancholy: Zeffirelli's *Hamlet*", *Screen Shakespeare*, Hrsg. Michael Skovmand (Aarhus: Aarhus UP, 1994) 127. Zu Zeffirellis Konzept, *Hamlet* als Unterhaltungsfilm zu gestalten, siehe Brode, 136.

[34] Zu Zeffirellis konservativer Haltung, die er auch Shakespeare und seinen Stücken gegenüber aufweist, siehe Deborah Cartmell, "Franco Zeffirelli and Shakespeare", *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Hrsg. Russell Jackson (Cambridge: CUP, 2000) 216.

[35] Zur Stilisierung der dargestellten Epoche sei angemerkt, dass insbesondere die Kostüme der Filmfiguren verdeutlichen, dass Zeffirelli kein authentisches Bild des Mittelalters zeichnet. Seine anderen beiden Shakespeare-

Weise trägt er zugleich auch der *Historia Danica* Saxos als Vorlage des Shakespeare-Stücks Rechnung. Eine Verlegung in eine neuere Epoche lehnt Zeffirelli ab, da dieser Eingriff seiner Meinung nach das Stück zu sehr verzerren würde, und eine Inkohärenz zwischen der archaischen Sprache der elisabethanischen Ära und dem veränderten historischen Umfeld entstünde.[36] Diese Auffassung ergänzt das bereits durch das historische *setting* zum Ausdruck kommende Bild eines Regisseurs, der um Realismus bemüht ist.

Im Rahmen der Filmgestaltung bedient sich der Regisseur verschiedener Genres, die dem Publikum bekannt sind und daher quasi zu seinem kulturellen Wortschatz gehören.[37] Um dem Publikum die Dramenhandlung aus dem frühen 17. Jahrhundert verständlicher zu machen, verwendet Zeffirelli bei der Gestaltung seines *Hamlet* eine Reihe von Versatzstücken vor allem zweier Filmgenres. So ergibt sich einerseits durch ausladende Landschaftsaufnahmen eine Verbindung zum Westernfilm.[38] Auch die Ankunft Rosencrantz' und Guildensterns findet in der Nähe einer Hütte statt, die an ein mexikanisches Gasthaus aus einem Western erinnert.[39] Die Einbeziehung des Westerngenres eignet sich im Rahmen einer *Hamlet*-Verfilmung nicht zuletzt deshalb, weil in beiden Fällen das Rachemotiv eine zentrale Rolle spielt.[40]

Darüber hinaus nimmt Zeffirellis *Hamlet* in seiner Gestaltung auch Anleihen aus dem Actionfilm der 1980er und 1990er Jahre.[41] Dies zeigt sich in mehrfacher Hinsicht: Einerseits verwendet der Regisseur sehr viele Schnitte, d.h. die einzelnen Ein-

---

Verfilmungen, *The Taming of the Shrew* (1964) und *Romeo and Juliet* (1968), spielen jedoch eindeutig in der Renaissance. Zu diesen Adaptationen Zeffirellis siehe Cartmell in Jackson, 213.

[36] Für eine Darstellung dieser Auffassung, die er bereits im Rahmen seiner *Romeo and Juliet*-Verfilmung vertrat, siehe Franco Zeffirelli, "Filming Shakespeare", *Staging Shakespeare: Seminars on Production Problems,* Hrsg. Glenn Loney (New York: Garland, 1990) 258: "Secondly, should it [*Romeo and Juliet*] be costumed or contemporary? No, costumes. Because contemporary has already been done, and it just wouldn't work." *Cf.* Robert Hapgood, "Popularizing Shakespeare: The artistry of Franco Zeffirelli", *Shakespeare: The Movie,* Hrsg. Lynda E. Boose und Richard Burt (London: Routledge, 1997) 84.

[37] Hierzu bemerkt Howlett: "[...] the director reaches out to his viewers [...] and creates a cinematic space that is both expressive of the hero's continuity with the viewer and accessible to the non-Shakespearean." Kathy M. Howlett, *Framing Shakespeare on Film* (Athens: Ohio UP, 2000) 23.

[38] Zum Einfluss des Westerngenres auf Zeffirellis *Hamlet*-Adaptation siehe *ibid.,* 29: "By introducing within the topic frame of Shakespeare's *Hamlet* familiar patterns from popular American mythology of the hero's relationship to the physical world, the film conveys an impression of Hamlet's moral clarity as reflected in the clarity of his masculine form against the barren landscape. The viewer modifies the mental constructs he understands as *Hamlet* by using his knowledge of Western filmmaking conventions to construct a new mental representation of Hamlet's story time and space."

[39] Zu dieser Filmszene siehe *ibid.,* 31: "True to the narrative patterning of the Western film, when Hamlet and his companions leave the pasture's open spaces, they ride their galloping horses to a lonely, rustic structure looking every bit like exuberant cowboys galloping into a desolate Mexican outpost."

[40] Siehe dazu *ibid.,* 21: "Turning away from theatrical models to cinematic ones, Zeffirelli concentrates on those aspects of the revenge drama that are shared by the film Western, as conflicts over morality, justice, family authority, and the value as it relates to the construction of masculinity."

[41] Auf diese Parallele verweist Keyishian in Jackson, 77: "*Hamlet* also contains material for a Hollywood action movie, a natural format for a star like Mel Gibson because it provides the occasion for enjoyable violence." *Cf.* Taylor, "The Films of *Hamlet*", 192.

stellungen sind wesentlich kürzer als in den *Hamlet*-Verfilmungen früherer Jahrzehnte.[42] Auf diese Weise wirkt die Handlung dynamischer, als wenn dieselben Personen oder Objekte über eine längere Zeitspanne im Bild blieben.[43] Andererseits wird der Text radikal gekürzt und umgestellt, wodurch die Handlung weniger wort- sondern mehr handlungsbezogen wirkt.[44] Die Streichungen werden nicht zuletzt deshalb vorgenommen, um die vergleichsweise kurze Laufzeit des Films von zirka zwei Stunden zu ermöglichen.[45] Aus demselben Grund orientiert sich Zeffirelli an der Quarto-1-Version des Stücks, die eine straffere Handlungsführung aufweist als die später veröffentlichte und umfangreichere Folio-Ausgabe.[46]

Ein zentraler Grund, weshalb der Film den Eindruck eines Actionfilms erweckt, liegt in der Besetzung der Hauptrolle mit dem amerikanischen Schauspieler Mel Gibson, der sich Ende der 1970er Jahre als Darsteller in Actionfilmen einen Namen gemacht hatte. Zum Zeitpunkt der Produktion des *Hamlet* waren seine bekanntesten Filme die *Mad Max*-Trilogie sowie die *Lethal Weapon*-Reihe.[47] Den eigenen Angaben Zeffirellis zufolge reifte erst nach Betrachtung von *Lethal Weapon* in ihm der Entschluss, die Rolle des Hamlet an Gibson zu vergeben.[48] Aufgrund von Gibsons Image als Actiondarsteller interessierte sich verstärkt auch eine jugendliche Zielgruppe für Zeffirellis *Hamlet*, die unter anderen Umständen vermutlich nur wenig Interesse an einer Shakespeare-Verfilmung gezeigt hätte.[49] Trotz dieser dominanten männlichen Hauptfigur gelingt es Zeffirelli jedoch auch die Frauenfiguren hervorzuheben, ihnen zu einer zeitgemäßen Darstellung zu verhelfen und sich in ihrer Präsentation in einigen Punkten von seinen Vorgängern abzusetzen.

---

[42] Zur durchschnittlichen Einstellungslänge siehe Guntner in Jackson, 121 f: "Unlike Olivier and Kozintsev, Zeffirelli's camera remains relatively stable but his shots are shorter than any other director's (an average of less than six seconds)." *Cf.* Taylor, "The Films of *Hamlet*", 192.

[43] Siehe dazu Brode, 136: "Zeffirelli's visual approach is full of action. The camera is constantly on the move, darting, slipping, and finally rushing madly through the film's Elsinore. Camera and character are at one."

[44] Auf die Kürzung der Dramenvorlage verweist Neil Norman, "Mad Max on the ramparts", *Evening Standard* 18. Apr. 1991, 26. *Cf.* Rothwell, 140 und Cartmell in Jackson, 212.

[45] Zeffirelli war vertraglich dazu verpflichtet, keinen Film in Überlänge herzustellen. *Cf.* Michael P. Jensen, "Mel Gibson on *Hamlet*", *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 1, Rothwell, 140 und Hapgood, *Hamlet,* Shakespeare in Production, 68.

[46] Zu Zeffirellis Verwendung des Quarto 1 siehe Kathleen Campbell, "Zeffirelli's *Hamlet* – Q1 in Performance". *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 7.

[47] Auch danach spielte Gibson in zahlreichen weiteren Actionfilmen wie z.B. *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000) oder *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2002) die Hauptrolle.

[48] Franco Zeffirelli erläutert seine Entscheidung, Gibson in der Rolle des Hamlet zu besetzen, mit folgenden Worten: "For the audience I want to attract I see I must have one of the most popular actors in films. Then I see Mel Gibson in *Lethal Weapon I*. I had seen him in *Gallipoli* and *Mad Max* but in this simple police story I see another dimension of him. Here is a man who wants to kill himself but can't bring himself to do it. He has stature. I was impressed by him. I begin to think here is my Hamlet." Michael Owen, "Making a Man Out of Hamlet", Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Evening Standard* [London] 9. Feb. 1990: 22. *Cf.* Hapgood, "Popularizing Shakespeare", 83.

[49] Für diesen Aspekt siehe Guntner in Jackson, 122 und Taylor, 193.

7.2.2. Eine neue *femme fatale*

Hinsichtlich der Darstellung Gertrudes zeigt sich in dieser Verfilmung besonders anschaulich, wie intertextuelle Bezüge einen prägenden Einfluss auf die Rezeption einer Frauenfigur ausüben können. Die Rolle der Königin und Mutter Hamlets besetzt Zeffirelli mit Glenn Close, die in früheren Filmen bereits als *femme fatale* zu sehen war und daher von Anfang an beim Zuschauer die Vermutung aufkommen lässt, dass sie auch in *Hamlet* eine solche verkörpert.[50] Der Zuschauer nimmt somit eine gewisse Erwartungshaltung ein, die sich von Anfang an zu bestätigen scheint. Der Film beginnt mit der Bestattungszeremonie, die anlässlich des Todes König Hamlets abgehalten wird. Bereits während der feierlichen Beisetzung bekunden Gertrude und Claudius ein gewisses Interesse füreinander und werfen sich einen langen Blick zu, als Gertrude sich weinend an den Sarg ihres verstorbenen Mannes klammert.[51] Die darauffolgende Filmszene stellt Claudius' Ansprache aus Akt I, Szene ii dar, in der nun eine lächelnde Gertrude im Bild zu sehen ist. Dieser drastische Wechsel von Grab- und Hochzeitsrede prägt die Charakterisierung der Königin, die somit als unbeständig und triebhaft erscheint.

Dieser Eindruck zeigt sich vor allem in ihren Beziehungen zu Claudius und Hamlet, die sich durch einen ständige Austausch von Körperkontakten auszeichnen. So küsst und umarmt Gertrude in der ersten Filmhälfte ihren Mann überschwänglich – z.B. als sie ihm im Schloss begegnet oder er draußen auf sie wartet.[52] Auf diese Weise setzt Zeffirelli Textrepliken wie "As if increase of appetite had grown/By what it fed on" (I. ii. 144-145) oder "a pair of reechy kisses" (III. iv. 186) in Filmbilder um. Eine Entfremdung des Königspaares setzt jedoch – ähnlich wie in der Olivier-Verfilmung – mit der Peripetie ein, d.h. nach der *closet scene*, und wird durch gezielte Kameraeinstellungen sowie eine veränderte Kostümierung Gertrudes angedeutet.[53]

---

[50] Dies trifft z.B. auf die Filme *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears, 1988) und *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987) zu. Im Film *Reversal of Fortune* (Barbet Schroeder, 1990) spielt sie die dänische Aristokratin Sunny von Bülow, die mit ihrem neurotischen Verhalten ihren Ehemann zu kontrollieren versucht. Auch in der Verfilmung des Disney-Zeichentrickfilms *101 Dalmatians* (Stephen Herek, 1996) spielt sie eine Schurkin mit dem bezeichnenden Namen Cruella De Vil. Zur Besetzung der Rolle Gertrudes durch Glenn Close siehe Cartmell in Jackson, 220: "Close brings to her Gertrude shades of the seductress and homewrecker of *Dangerous Liaisons* and *Fatal Attraction*."

[51] Hier setzt Zeffirelli eine im Dramentext vorkommende Replik Hamlets in Filmbilder um. Diese Praktik setzt er mehrfach ein, wie im weiteren Verlauf der Filmanalyse noch zu sehen sein wird. Siehe dazu Edward Quinn, "Zeffirelli's *Hamlet*". *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 2: "The film opens not on the battlements of the castle, but at the funeral of King Hamlet, with a close-up of Gertrude 'like Niobe all tears.' It's one of several instances where a line in the play is rendered visually rather than verbally, and this one makes it clear who the visual star of this film is."

[52] Für eine Aufzählung von Situationen, in denen Gertrude körperliche Zuneigung mit Claudius und Hamlet austauscht, siehe John P. McCombe, "Toward an Objective Correlative: The Problem of Desire in Franco Zeffirelli's *Hamlet*", *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997): 129.

[53] Auf den Sinneswandel Gertrudes nach der *closet scene* verweist auch Campbell, 7: "[...] Gertrude's behavior in her farewell to Hamlet (separated from the rest of the closet scene) and in later scenes makes clear her alliance with her son and increasing estrangement from her husband."

So entfernt sich die Königin z.B. weinend von Claudius, nachdem sie Zeugin von Ophelias Wahnsinn geworden ist oder greift nicht schützend ein, als Laertes nach seiner Rückkehr aus Frankreich Claudius bedroht. Das bezeichnendste Indiz für Gertrudes Distanzierung von ihrem Ehemann ist jedoch der Austausch ihres Claudius-Medaillons gegen ein Kreuz, das sie nach der *closet scene* trägt. Dieser Wechsel lässt sich dahingehend auffassen, dass sie Hamlets Weisungen verinnerlicht hat und nach seiner Kritik an ihrem Lebenswandel Enthaltsamkeit übt. Askese und Schamhaftigkeit spiegeln sich auch in ihrer Beschreibung von Ophelias Tod wider, in der jegliche sexuellen Anspielungen (IV. vii. 169-170) fehlen, was ihrem Auftreten (auch in Kombination mit ihrem schmucklosen schwarzen Kleid) Ernsthaftigkeit und Würde verleiht.

Im Gegensatz zu ihrer zunehmenden Distanzierung zu Claudius bleibt ihre enge Beziehung zu Hamlet bis zum Ende des Films erhalten. Nicht nur mit ihrem Gatten sondern auch mit ihrem Sohn verbindet sie ein intimes und sinnliches Verhältnis, das – ähnlich wie in der *Hamlet*-Adaptation Oliviers – eine inzestuöse Komponente besitzt. Diese bringt die übersteigerte Sexualität Gertrudes zum Ausdruck, die insbesondere durch ihre Jugendlichkeit vermittelt wird.[54] Allerdings stellt Zeffirelli den Inzest (und auch die Sexualität im Allgemeinen) wesentlich expliziter dar als sein Vorgänger.[55] So küsst Gertrude Hamlet in der Zeffirelli-Verfilmung insgesamt vier Mal, während sie ihn darum bittet nicht nach Wittenberg zurückzukehren (I. ii. 118 f), wohinegen bei Olivier die Königin ihren Sohn in dieser Situation lediglich einmal küsst. Auch die *closet scene* gestaltet Zeffirelli drastischer, indem er zeigt, wie der Dänenprinz seine Mutter beinahe vergewaltigt.[56]

Bereits zu Beginn der Szene zeichnet sich diese Tendenz ab, als Hamlet sein Schwert gegen sie richtet, das in diesem Kontext als Phallussymbol interpretiert werden kann.[57] Kurze Zeit später schleudert er sie aufs Bett, stürzt sich auf sei-

[54] In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zur *Hamlet*-Verfilmung Oliviers, wenngleich Zeffirelli keine Gertrude-Darstellerin zum Einsatz kommen lässt, die jünger als sein Hamlet ist. Objektiv betrachtet ist auch Close, wie Herlie einst, für die Rolle der Mutter Hamlets zu jung, da sie zum Zeitpunkt des Filmdrehs 43 Jahre alt war und somit nur neun Jahre älter als Gibson. Ein Vergleich mit dem Gros der anderen *Hamlet*-Verfilmungen zeigt jedoch, dass ein solcher Altersunterschied keine Seltenheit ist und gewissermaßen als Darstellungskonvention aufgefasst werden kann. *Cf.* George Perry, "Victorious Vision of a Classic Tale Retold: George Perry on Franco Zeffirelli's action-packed new version of *Hamlet*", Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Sunday Times* 21. Apr. 1991, Sek. 5: 2: "Glenn Close, as Gertrude, seems too young to be his mother, and their bedroom confrontation in which he vents his rage is ambiguous, sexually violent and charged with Oedipal jealousy, all the more disturbing in that they seem close enough in age to be lovers, rather than mother and son." *Cf.* Guntner in Jackson, 122.

[55] Für das Inzestthema in Zeffirellis *Hamlet* siehe Brode, 137 und Charles Marowitz, "Mad Max palpably a hit at Elsinore, Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Times* 20. Dez. 1990: 17.

[56] Eine Beschreibung dieser Handlung liefert Anthony Lane, "This too too solid film," *Independent on Sunday* 21. Apr. 1991, 18: "Hamlet and Gertrude bicker and roll around together, the whole thing verging nastily on rape, their love proclaimed with the corpse of Polonius oozing nearby." *Cf.* William van Watson, "Shakespeare, Zeffirelli, and the Homosexual Gaze", *Shakespeare and Gender: A History,* Hrsg. Deborah Barker und Ivo Kamps (London: Verso, 1995) 255.

[57] Das Schwert als Phallussymbol erscheint bereits in der ersten Beerdigungsszene, als Claudius sein Schwert hebt und damit in ihre Richtung zeigt. Diese Geste lässt sich dahingehend deuten, dass er nach dem Tod seines Bruders

ne Mutter und führt dabei koitale Bewegungen aus, die von Gertrudes lustvollem Stöhnen begleitet werden.[58] Auf diese Weise vollzieht Hamlet quasi symbolisch den Geschlechtsakt mit seiner Mutter.[59] In diesem Zusammenhang lässt sich der erneute Auftritt des Geistes so deuten, dass dieser nur erscheint, um den inzestuösen Geschlechtsakt zu verhindern.[60]

Auch Gertrudes Tod in der Duellszene weist Parallelen mit dem Geschlechtsakt auf und entbehrt so dem mütterlichen Akt der Aufopferung, der in der Olivier-Verfilmung ihre Darstellung am Schluss geprägt hat. Bei Zeffirelli gibt die Königin im Todeskampf immer lauter werdende Stöhnlaute von sich, die mit zuckenden Körperbewegungen einhergehen und die Assoziation mit einem sexuellen Höhepunkt erzeugen.[61] Insbesondere ihr Sterben zeigt auf anschauliche Weise wie Gertrude die zwei grundlegenden weiblichen Prinzipien Sexualität/Reproduktion und Vergänglichkeit in ihrer Person vereint. Dass Gertrude nicht nur mit Sexualität, sondern auch mit dem Tod in enge Verbindung gebracht wird, zeigt sich bereits früh im Film während der Beerdigung ihres ersten Mannes.[62] Dabei trägt ihr äußeres Erscheinungsbild in diesem Kontext ebenfalls dazu bei, sie mit dem Tod zu assoziieren, da ihre langen blonden Zöpfe sie wie eine Walküre aussehen lassen.[63] Diese sind in der germanischen Mythologie Halbgöttinnen bzw. junge Kriegerinnen, die tote Krieger vom Schlachtfeld geleiten und ins jenseitige Walhall führen.[64] Auch Gertrude begleitet in der ersten Filmszene den Körper ihres verstorbenen Mannes zu seiner letzten Ruhe-

seinerseits (sexuelle) Besitzansprüche an sie stellt. Anzumerken ist dabei, dass auch der aufgebahrte Leichnam König Hamlets mit einem Schwert versehen ist. Zum Schwert als Symbol patriarchalischer Macht, als das es im Laufe des Films mehrfach erscheint, siehe van Watson, 253 f und Brode, 137.

[58] Zur Reaktion Gertrudes auf Hamlets aggressives Verhalten siehe James Simmons Jr., "'In the Rank Sweat of an Enseamed Bed': Sexual Aberration and the Paradigmatic Screen *Hamlet*s", *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997): 116.

[59] Philip Weller wendet ein, dass der Ödipuskomplex sich bei einem Betroffenen nicht auf eine solche Weise äußern würde. *Cf.* Philip Weller, "Freud's Footprints in Films of *Hamlet*", *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997): 124.

[60] Diese Auffassung vertritt Simmons, der hierzu Folgendes bemerkt: "As viewers, we feel that if the Ghost did not appear at this point, full-fledged intercourse would follow." Simmons, 116.

[61] Siehe dazu Cartmell in Jackson, 215: "Her death is equally sexually climactic; she realises her mistake in her allegiance to Claudius after she has drunk the poison and she dies, after sexually suggestive jerking movements, with Hamlet positioned on top of her, his face covered with sweat."

[62] Zur Verbindung der Motive Sexualität und Tod in der Figur Gertrudes siehe Howlett, 42: "Images of female sexuality and death merge in Zeffirelli's film in a pattern that lends Gertrude's representation coherence and meaning." Zeffirelli geht ähnlich vor wie Kosinzew, der seinen *Hamlet* nicht wie im Drama mit der Geistererscheinung beginnen lässt, sondern mit der Bestattung des Königs. Seinem psychoanalytischen Ansatz entsprechend zeichnet Zeffirelli jedoch mehr das Bild einer kleinen Beerdigungszeremonie im engen Familienkreis als ein öffentliches Staatsbegräbnis.

[63] Auf den Umstand, dass Gertrudes äußeres Erscheinungsbild durch die langen Zöpfe einen nordischen Charakter erhält, weist Norman in seiner Filmrezension hin: "Mel Gibson has ice blue eyes [...] which set off his dyed dirty blond hair quite fetchingly and Glenn Close as Gertrude sports a brace of plaits with which you could moore a barge. But otherwise, Scandinavia is most evident in the decor and furnishings, sort of Renaissance Ikea, with a wealth of texture – rough-hewn stones, painted arrases, thick jerkins, leather, furs, studs, beaten metal and wood." Norman, 26.

[64] Für eine Definition und Beschreibung dieser Mythengestalten siehe Comte, 217.

stätte und entspricht somit nicht nur hinsichtlich ihres äußeres Erscheinungsbildes, sondern auch hinsichtlich ihres Verhaltens, einer Walküre.[65]

Diese erste Szene gibt, außer einer ersten Figurencharakterisierung, auch Aufschluss über ihr Verhältnis zum verstorbenen König Hamlet: Es wird gezeigt wie sie unter Tränen von dem aufgebahrten Körper ihres Mannes Abschied nimmt, indem sie eine blütenförmige Haarspange als Grabbeigabe in den Sarg legt; der Zierrat ist aus Metall und lässt sich daher als Zeichen ihrer Liebe deuten, die gemeinsam mit ihrem Gatten zu Grabe getragen wird. Im Hinblick auf die nachfolgende Szene erscheint diese Geste – wie ihr Schluchzen – jedoch zugleich als Ausdruck ihrer emotionalen Instabilität und Leidenschaftlichkeit, da das Metall kalt ist und nur das Abbild einer Pflanze, dass sich daher auch als Zeichen fehlender Wärme bzw. fehlenden Mitgefühls interpretieren lässt.

Ihre Geste, die Metallblume zu begraben, lässt sich daher auch so deuten, dass sie mit ihrem ersten Mann die »eherne« Beziehung und Gefühlskälte zu Grabe trägt, die ihr Leben bis dahin bestimmt haben. Da es keine Rückblenden oder ähnliches gibt, lässt sich nicht ermitteln, wie harmonisch die Ehe Gertrudes mit König Hamlet tatsächlich verlaufen ist. Der Film zeigt jedoch wie schwach, alt und gebrechlich der Geist des Königs ist, der somit kaum den Eindruck eines geeigneten Partners für die temperamentvolle Gertrude macht.[66]

Im Laufe des Films gibt es zahlreiche Situationen, in denen sich Gertrudes ausgelassenes, bisweilen kindlich anmutendes Wesen bemerkbar macht: So wird sie z.B. mehrfach mit ihren Hofdamen lachend und rennend gezeigt.[67] Sie erscheint somit hier, im Gegensatz zu den *Hamlet*-Verfilmungen Oliviers und Richardsons, nicht als dekadente und abgeklärte Aristokratin, die mit ihrem aufreizenden Gebaren bewusst alle Blicke auf sich zieht.[68] Vielmehr wirkt sie wie eine Frau, die – zumindest über einen Großteil des Films hinweg – die Verhaltensweisen eines jungen Mädchens an den Tag legt und hierdurch Natürlichkeit, Vitalität und Lebensfreude ausstrahlt.[69]

---

[65] Im Gegensatz zu Oliviers, Castellaris oder Richardsons *Hamlet*-Verfilmungen erfolgt ihr erster Auftritt also nicht im Rahmen einer ausgelassenen Feierlichkeit, die das weibliche Geschlecht von Anfang an mit Lust und Körperlichkeit in Verbindung bringt.

[66] Hamlets Beschreibung seines gottähnlichen Vaters in der *closet scene* (“See what a grace was seated on this brow/[...]/A combination and a form indeed/ Where every god did seem to set his seal/To give the world assurance of a man” III. iv. 55-62) erweist sich somit als subjektiv verzerrt.

[67] Auf diesen Aspekt verweist Weller, 122: “Zeffirelli also has her run a great deal. She runs to greet Claudius; she rushes out of the room after Hamlet has agreed to stay in Denmark; she runs down a long flight of stairs to say farewell to Hamlet when he is about to leave for England. All this running, which may be borrowed from Zeffirelli’s own *Romeo and Juliet*, shows Gertrude as girlish, impulsive, and extremely attractive.”

[68] Es sei an dieser Stelle jedoch angemerkt, dass Gertrude in diesem Film dennoch die Kostüme häufig wechselt. In fast jeder Szene, in der sie zu sehen ist, trägt sie ein anderes Kleid. *Cf.* Cartmell in Jackson, 220 f: “Close, looking like the Snow Queen, wears three different dresses in the space of Act I Scene 2.”

[69] Zur Jugendlichkeit Gertrudes siehe E. Quinn, 2: “[...] Close’s Gertrude is a revelation. Skipping like a schoolgirl early in the film (the Juliet touch), she develops after the closet scene into a pained and conscience-striken figure.”

Diese Interpretation Gertrudes trägt dem Zeitgeist der 1990er Rechnung, der von einer zunehmenden Idealisierung der Jugend bzw. Jugendlichkeit geprägt ist. Aufgrund ihrer Aktivität entspricht sie der damals in Hollywood aufkommenden Tendenz zur aktiven weiblichen Leinwandgestalt.[70] Eine allmähliche Internalisierung des Gleichberechtigungsgedankens zeigt sich auch daran, dass Gertrude in diesem Film stärker im Mittelpunkt steht als in jeder anderen *Hamlet*-Adaptation zuvor.[71] Da sie vergleichsweise häufig – auch in Nahaufnahme – im Bild zu sehen ist, erscheint sie fast als gleichberechtigter Part neben der Titelfigur.[72] Als ein prägnantes Indiz für die Aufwertung ihrer Rolle kann zudem der Umstand gewertet werden, dass Gertrude zwei Repliken erhält, die im Drama ursprünglich nicht sie äußert sondern Claudius – ihr also Textpassagen einer Männerfigur zugewiesen werden.[73] Eine solche Änderung zugunsten Gertrudes hat es in den anderen *Hamlet*-Verfilmungen zuvor nicht gegeben; sie veranschaulicht deutlich wie vergleichsweise selbstverständlich es im ausgehenden 20. Jahrhundert bereits war die Frau als dem Mann ebenbürtig zu betrachten.

7.2.3. Ophelias Wahnsinn als Ausdruck jugendlichen Protests

In den meisten der zuvor besprochenen Verfilmungen ist Ophelia als Gegenentwurf zu Gertrude konzipiert. Auch bei Zeffirelli ist dies im Wesentlichen der Fall, wie sich zunächst in ihrem äußeren Erscheinungsbild zeigt: Im Gegensatz zur Königin ist Ophelia klein und zierlich und trägt den gesamten Handlungsverlauf hindurch – mit Ausnahme des Festessens, das Hamlet während seiner Nachtwache (Akt I, Szene iv) beobachtet – keine körperbetonten und farbenfrohen Kleider. Sie zieht vielmehr ein helles, lose fallendes Gewand mit Schürze vor, das die Konturen ihrer Silhouette verwischt und sie dadurch nicht so sehr als (Sexual-)Objekt erscheinen lässt wie Gertrude mit ihren taillierten Kostümen. Die Haube, die Ophelia am Anfang des Films zu ihren brünetten und zu Zöpfen geflochtenen Haaren trägt, unterstützt den

[70] Als Beispiele für Filme, in denen weibliche Helden im Mittelpunkt stehen lassen sich neben den im einleitenden Teil erwähnten Streifen auch *Alien 3* (David Fincher, 1992), *Alien: Resurrection* (Jean-Pierre Jeunet, 1997) und *Speed* (Jan de Bont, 1994) heranziehen.

[71] Auf die starke Betonung der Frauenfiguren in diesem Film verweist Cartmell in Jackson, 215: "What is unusual about this *Hamlet* is the prominence of the women; and it is almost as if Zeffirelli has produced a feminist version of the play (or at least one in which the women are allowed an equal part) in order to appeal to a more 'politically correct' audience."

[72] Zur Betonung Gertrudes in Zeffirellis Verfilmung siehe Guntner in Jackson, 122: "Gibson as Hamlet is less frequently seen than any other screen Hamlets. Instead, Zeffirelli focusses his camera often on Glenn Close as a sexually attractive and active Gertrude involved with three different men." *Cf.* Howlett, 41, E. Quinn, 2, Cartmell, *Interpreting Shakespeare on Screen*, 34 und Weller, 122.

[73] So spricht in dieser Verfilmung Gertrude – und nicht Claudius – die Worte "This gentle and unforc'd accord of Hamlet/Sits smiling to my heart" (I. ii. 123 f) sowie später auch "I pray thee, good Horatio, wait upon him" (V. i. 288).

Eindruck ihrer Kindlichkeit, da sie hierdurch – vor allem in Kombination mit ihren großen, dunklen Augen – wie ein staunendes Kind aussieht.[74] In dieser Verfilmung ist Ophelia als zirka vierzehn Jahre altes Mädchen angelegt, das sich mitten in der Pubertät befindet.[75]

Tatsächlich erweckt nicht nur ihr Aussehen sondern auch ihr Verhalten von Anfang an den Eindruck, als sei sie eine junge Frau, deren Gefühlsleben aufgewühlt ist und deren Sexualität allmählich erwacht. Dieser Eindruck entsteht bereits in ihrer ersten Szene (Akt III, Szene i), als Laertes sich von ihr verabschiedet. Als sich die Geschwister zum Abschied umarmen, sieht man in Nahaufnahme Ophelia, wie sie verklärt nach oben blickt. Dieser Gesichtsausdruck deutet auf subtile Weise an, dass sie diese schlichte Umarmung als sinnliche, wenn nicht gar sexuelle Erfahrung wahrnimmt.[76] Im Gegensatz zu Zeffirellis Darstellung der ödipalen Mutter-Sohn-Beziehung zwischen Hamlet und Gertrude – oder auch Richardsons Verfilmung des Shakespeare-Stücks, in der Ophelia und Laertes sexuelles Interesse füreinander bekunden – entbehrt der Kontakt hier allerdings jeglicher inzestuöser Nuancen. Diese Geste dient vielmehr dazu, die aufkeimende Weiblichkeit Ophelias zu veranschaulichen.

Die erwachende Sexualität Ophelias zeigt sich auch in einer weiteren Szene, von der im Dramentext nur die Rede ist und die Zeffirelli (wie vor ihm bereits Olivier und Kosinzew) in Filmbilder umsetzt: So stellt er Ophelias Rede aus Akt II, Szene i, dar und zeigt sie beim Nähen. Man sieht wie sie beim Einfädeln von Nadel und Faden das "Saint-Valentine's Day"-Lied singt, das sie in der Dramenvorlage erst im Wahnsinn vorträgt. Bei Zeffirelli jedoch stimmt sie das Lied bereits hier – und dies sogar mehrfach – an.[77] Auf diese Weise wird suggeriert, dass schon zu diesem Zeitpunkt ihre Gedanken bisweilen um Sexualität kreisen. Doch nicht nur in körperlich-sexueller Hinsicht wird sie als pubertierendes Mädchen gezeichnet, auch charakterlich macht sie eine Wandlung durch, indem sie sich gegen Autoritätspersonen – verkörpert durch Laertes und Polonius – auflehnt.

Bonham-Carters Ophelia erscheint dabei als aufsässige junge Rebellin, deren aufrührerisches Wesen sich von ihrem ersten Erscheinen an, dem Gespräch mit Laertes,

---

[74] Zu Ophelia bemerkt Brode: "Important, too, is that Helena Bonham-Carter's none-too-bright girl-child is completely innocent [...]" Brode, 137. *Cf.* Norman, 26 und Chillington Rutter in Jackson, 253. Zum Kontrast zwischen Ophelia und Gertrude siehe van Watson, 254.

[75] Zum Alter Ophelias, wie sie im Film dargestellt wird, siehe Hapgood, "Popularizing Shakespeare", 91. Helena Bonham-Carter war zum Zeitpunkt des Filmdrehs laut *International Movie Database* 24 Jahre alt.

[76] Siehe dazu Jensen, 1: "In this production Ophelia is fourteen years old and just beginning to awaken sexually. Gibson said that in the scene where she hugs her brother (1.3), Bonham-Carter 'does something with her eye' that tells the viewer she is experiencing her first sexual moment."

[77] Hierauf verweist Russell Jackson, "Hamlet's Worlds: Thoughts on Kenneth Branagh's *Hamlet* and the 'Competition"', *Shakespeare. Text – Theatre – Film,* Hrsg. Therese Fischer-Seidel und Friedrich K. Unterweg (Düsseldorf: Droste, 2001) 158: "Ophelia is seen sewing with her women (and singing snatches of the songs that recur in her madness) [...]."

zeigt.[78] Ihre Unterredung findet dabei in einem bezeichnenden *setting* statt, das einen Einblick in das Rollenverständnis der dargestellten Gesellschaftsordnung gewährt: Die Geschwister unterhalten sich in einem Arbeitsraum, in dem sich noch viele andere junge Frauen befinden, die gemeinsam singen und Handarbeiten verrichten.[79] In diesem Raum werden jungen Frauen also Fähigkeiten vermittelt, die sie in ihrem weiteren Leben als Ehefrauen, Hofdamen und Zofen benötigen werden. Ophelia wird also erstmals in einem weiblichen Umfeld gezeigt, das auf gesellschaftliche Anpassung und die Erfüllung von Rollenerwartungen hin ausgerichtet ist.

Ihr Verhalten in dieser Szene lässt jedoch darauf schließen, dass ihr Unterordnung Schwierigkeiten bereitet. So holt sie tief Luft, um gegen Laertes' Einwände zu protestieren, und unterdrückt nur mit Mühe ein Widerwort. Auch als wenig später im Gespräch mit Polonius ihr Verhältnis zu Hamlet angeschnitten wird erkennt man ihren Widerstand daran, dass sie ihren Vater anhält und mit ihm zu argumentieren versucht. Als dieser sie scharf zurechtweist, spricht sie die Worte "I shall obey, my lord" (I. iii. 136) in einem trotzigen Tonfall, der deutlich macht, dass sie nur widerwillig gehorcht und seine Forderung dem Dänenprinzen fernzubleiben nicht verinnerlicht hat.[80]

Ophelias Verhältnis zu ihrem Vater wird in dieser Verfilmung insgesamt als nicht sonderlich harmonisch oder fürsorglich dargestellt. Die von Zeffirelli vorgenommenen Änderungen im Handlungsverlauf unterstützen diesen Eindruck. Indem Zeffirelli Ophelias Replik streicht, die mit den Worten "O my lord, my lord, I have been so affrighted" (II. i. 75) beginnt und in der sie sich hilfesuchend an ihren Vater wendet, wird eine weniger enge Vater-Tochter-Beziehung suggeriert als beispielsweise bei Olivier (wenngleich diese Textpassage auch in der Verfilmung von 1948 nicht vorkommt). Auch das Ende der *nunnery scene* verdeutlicht ihr distanziertes Verhältnis, da Polonius – im Gegensatz zur Dramenvorlage oder auch der Verfilmung Oliviers – nach Hamlets Wutausbruch nicht an seine Tochter herantritt und ihr Trost zuspricht, sondern sich sofort Claudius und seinen weiteren Plänen zuwendet.

Diese Szenen machen jedoch auch deutlich, dass am Königshof eine allgemeine Atmosphäre der gegenseitigen Bespitzelung vorherrscht, die Ophelias und Hamlets

---

[78] Andrews beschreibt sie in seiner Rezension mit den Eigenschaften "brusque" und "rebellious." Nigel Andrews, "Frontal attack on Hamlet", Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Financial Times* 18. Apr. 1991, 21.

[79] Im Kontrast dazu werden zentrale Männerfiguren wie z.B. Claudius, Laertes, Polonius und Hamlet mehrfach in einer Bibliothek gezeigt. Hierdurch zeigt sich die Aufteilung der Tätigkeitsbereiche nach Geschlechtern: Die Männer bilden sich intellektuell, während die Frauen sich in der Ausübung praktischer Handfertigkeiten üben.

[80] Eine Charakterisierung Ophelias in dieser Szene liefert Cartmell in Jackson, 215: "Ophelia [...] defies her father through her rebellious looks and, unlike her predecessor, Jean Simmons [...] survives the nunnery scene; although hurt she is not destroyed by Hamlet's violent rejection." Siehe auch dies., *Interpreting Shakespeare on Screen*, 34 f: "Ophelia, played by Helena Bonham-Carter, conveys the impression of a woman who thinks for herself. She manages to oppose the prescriptions of her father through her defiant looks and also interacts with Hamlet in the nunnery scene in a manner which challenges what the men expect of her."

Verhalten anderen Menschen gegenüber entscheidend prägt.[81] So wird in der Filmszene, die I. iii. entspricht gezeigt, dass Hamlet das im Innenhof des Schlosses stattfindende Gespräch zwischen Polonius und Ophelia von den Zinnen aus verfolgt. In der filmischen Ausgestaltung von Ophelias Replik aus II. i. wird ebenfalls dargestellt wie Polonius die Begegnung seiner Tochter mit dem Dänenprinzen heimlich beobachtet. Auch in der *nunnery scene* herrscht eine wechselseitige Bespitzelung vor: Polonius und Claudius belauschen zwar das Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia, doch weiß Hamlet von der Bespitzelung (da er zuvor Polonius' Schatten gesehen hat) und versteckt sich nach Verlassen der Haupthalle so, dass er das abschließende Gespräch zwischen den beiden Männern belauschen kann und so von ihren Plänen ihn nach England zu entsenden vorab informiert ist.

Diese dramaturgische Änderung Zeffirellis lässt zugleich Ophelias Beziehung zu Hamlet in einem neuen Licht erscheinen.[82] Da Hamlet das Gespräch zwischen Ophelia und Polonius belauscht, kennt er die Ursache für ihre plötzliche Distanzierung und weiß, dass diese nicht aus freien Stücken heraus erfolgt und von mangelnder Zuneigung herrührt, sondern dadurch bedingt ist, dass ihr Vater Druck auf sie ausübt. Hierdurch verschiebt sich auch die Bedeutung seiner verbalen Angriffe gegen Ophelia in den nachfolgenden Szenen. Seine zornigen Äußerungen in der *nunnery scene* lassen sich demnach vor allem als ein für Claudius und Polonius inszeniertes Täuschungsmanöver interpretieren. Aber auch seine Enttäuschung über Ophelias Zusammenarbeit mit dem korrupten Staatssystem kommt hierin zum Ausdruck. Der Umstand, dass Hamlets "To be or not to be"-Monolog (wie in der Olivier-Verfilmung) im Anschluss an diese Szene erfolgt unterstützt diese Annahme, da hierdurch der Eindruck entsteht als sei Ophelias Mittäterschaft der Auslöser für Hamlets melancholische Gedanken.[83]

Ein tiefes Gefühl der Enttäuschung über Ophelias Verhalten zeigt sich auch in der *play scene*. Diese enthält zwei der insgesamt vier Aufforderungen Hamlets, Ophelia möge in ein Kloster bzw. ein Bordell gehen.[84] Durch die Nachstellung seiner Repliken entsteht ebenfalls ein neuer Bedeutungszusammenhang: In dieser Szene werden sie – anders als in der *nunnery scene* – nämlich nicht belauscht, d.h. dass Hamlets

---

[81] Zu diesem Gesichtspunkt siehe Rothwell, 139 f: "Gibson's prince lives in the universe of Foucault's panopticon, a society about spying, about surveillance. [...] The eyes of the entire court are more often than not fixed on Hamlet, just as he in turn watches everyone else, something that Gibson was intensely aware of."

[82] Für die gegenseitige Bespitzelung gibt es keine Hinweise im Dramentext.

[83] Zur Umstellung dieser Textpassage siehe Skovmand, 118: "Already Zeffirelli's shift of the 'To be or not to be' soliloquy from before to after the Nunnery scene (a frequent transposition, most famously in the 1949 Olivier *Hamlet*) implicitly interprets the soliloquy as being motivated by the frustrations stemming from Hamlet's exchange with Ophelia." *Cf.* E. Quinn, 2 und Brode, 137.

[84] Zur Doppeldeutigkeit des Begriffs siehe Jenkins, *Hamlet,* The Arden Shakespeare, 282 und 493 ff. Zu dieser Szene siehe Skovmand, 118: "Leaving the nunnery injunction ('Get thee to a nunnery ...') out of the Nunnery scene and shifting it to the play within the play, gives it a more logical context, placing this rather definitive statement in what is effectively the last scene with Ophelia and Hamlet together, their only later 'encounter' being at Ophelia's funeral."

Äußerungen in dieser Situation uneingeschränkt an Ophelia gerichtet und dementsprechend aufrichtig gemeint sind. Sie lassen sich zugleich auch als Ausdruck seiner Wut über Gertrudes Sexualverhalten deuten, die er in dieser Szene auf das gesamte weibliche Geschlecht überträgt.

Im Rahmen der hier besprochenen Szenen praktiziert Zeffirelli jedoch nicht nur eine Umstellung von Textpassagen, sondern streicht auch einige Stellen – nicht zuletzt handelt es sich hierbei um eine Anzahl kurzer Ausrufe oder Bemerkungen Ophelias. Die vielleicht prägnanteste Änderung dürfte sein, dass er (wie bereits Olivier zuvor) Ophelias abschließende Bemerkung "O, what a noble mind is here o'erthrown! [...]" am Ende der *nunnery scene* streicht (III. i. 152-163). Diese und andere Kürzungen des Textes tragen dazu bei den Eindruck zu erwecken, Ophelia unterdrücke ihre Gefühle so lange bis sie schließlich im Wahnsinn unkontrolliert ausbrechen. Von ihren wahren Gefühlen hinter der ruhigen Fassade zeugt in beiden Szenen lediglich eine Träne, die sich am Auge Ophelias abzeichnet und quasi ihre Repliken ersetzt.

In Zeffirellis Darstellung von Ophelias Wahnsinn lassen sich Anleihen sowohl aus dem Dramentext als auch aus früheren Verfilmungen erkennen, wobei jedoch auch ein vollkommen neuer Ansatz festzustellen ist. Zeffirelli orientiert sich insofern an der Dramenvorlage wie auch an der Olivier-Verfilmung, als er Ophelias Wahnsinn ganz unvermittelt in die Handlung einführt.[85] So überträgt Zeffirelli die Zuchtlosigkeit von Ophelias Gedanken, die sie in ihren Liedern äußert, auf ihr Erscheinungsbild, indem sie verwahrlost und ungepflegt auftritt: Ihre Schürze ist zerrissen, das Kleid am Saum durchnässt und die Ärmelabschlüsse sind nicht wie zuvor ordentlich verschnürt. Zudem trägt sie ihre Haare offen und keine Schuhe mehr, sondern wandelt scheinbar ungerührt barfuss auf dem kalten und nassen Steinboden umher.[86] Statt frischer Blumen und Kräuter, die bei Olivier oder Richardson zu sehen waren und eine positive, lebensbejahende Einstellung widerspiegeln, reicht sie – ähnlich wie in der Kosinzew-Verfilmung, in der Ophelia vertrocknete Zweige verteilt – den bei Hofe Anwesenden kleine Knochen, die sich mit (emotionaler) Kälte und Tod in Verbindung bringen lassen.[87] Auch ihr Tod wird vergleichweise schlicht dargestellt, da sie lediglich von Weitem auf einem Fluss treibend gezeigt wird.[88] So entbehrt ihr

[85] Brode liefert in seiner Filmanalyse eine von der freudschen Psychoanalyse beeinflusste Deutung dafür, weshalb Ophelia den Verstand verliert. Hierzu bemerkt er: "Other interpretations are ambiguous as to Ophelia's motivation for degenerating into madness; here the reason is obvious. She has seen the man she loves reject her for his own mother; this is more horrific than her simple, sweet mind can bear." Brode, 137. Wie allerdings bereits zuvor ersichtlich wurde, ist sie nicht so naiv wie Brode annimmt, denn vor allem ihr renitentes Verhalten legt nahe, dass sie durchaus zu einem kritischen Hinterfragen und unabhängigen Bestrebungen in der Lage ist.

[86] Zu Ophelias äußerem Erscheinungsbild nachdem sie dem Wahnsinn verfallen ist siehe Howlett, 45.

[87] Für Ophelias Darreichung von Knochen statt Blumen und Kräutern siehe *ibid.,* 44.

[88] Eine Beschreibung von Ophelias Tod findet sich *ibid.,* 45: "The camera records Ophelia's death from a distance, its significance projected upon the landscape that envelops her form. [...] The viewer barely determines that it is Ophelia in the water before the camera moves away from the body and Gertrude completes her recital of events."

Ableben jeder romantischen Verklärung, wie sie beispielsweise Millais' Bilddarstellung oder Oliviers filmische Umsetzung erkennen lassen.[89]

Mit dem romantischen Bild von Ophelia bricht nicht nur ihr Aussehen, sondern auch ihr sexuell explizites Verhalten. Dieses wird zum einen mit Hilfe ihrer zum Teil mehrfach vorgetragenen anzüglichen Lieder realisiert, zum anderen auch durch ein entsprechendes Verhalten. So greift sie beispielsweise nach Einsetzen ihres Wahnsinns nach dem Gürtel einer Wache und behandelt diesen als Phallus-Ersatz, an dem sie masturbierende Handbewegungen ausführt, die der Soldat peinlich berührt und völlig verunsichert auf seinem Posten verharrend erduldet.[90] Diese Szene zeigt nicht nur die bislang unterdrückten sexuellen Triebe Ophelias, sondern auch die männliche Angst vor einer sexuell fordernden Frau. Überdies veranschaulicht diese Einstellung noch etwas anderes: Ophelia als Frau blickt den Mann eindringlich an und verkehrt dadurch die Geschlechterrollen ins Gegenteil, da sie durch ihre Betrachtung des männlichen Körpers den aktiven Part übernimmt.[91] In dieser Geste schwingt eindeutig ein Zugeständnis an den Zeitgeist des ausgehenden 20. Jahrhunderts mit, in dem es für Frauen immer selbstverständlicher wurde, in sexueller Hinsicht Eigeninitiative zu zeigen.

Betrachtet man zusammenfassend die filmische Gesamtdarstellung Ophelias, so fällt auf, dass ihre Gestalt in dieser Adaptation wesentlich aufsässiger und anzüglicher erscheint als in den früheren filmischen Umsetzungen. Mit Blick auf ihr pubertierendes Verhalten vor Einsetzen ihres Wahnsinns kann dieser daher als Ausdruck einer ausgeprägten jugendlichen Rebellion gegen die rigide Gesellschaft gedeutet werden. Diese zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Ophelia keinen Respekt mehr vor Autoritäten zeigt, also weder vor dem Soldaten noch vor dem Thron der Königin, auf welchen sie sich im Wahnsinn zusammengekauert setzt. Das ungepflegte Auftreten und unflätige Verhalten Ophelias lässt sich im Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Rahmen auch als Anspielung auf den *Grunge*-Trend deuten, der vor allem Anfang bis Mitte der 1990er die Popkultur und damit auch die Jugend stark beeinflusste.[92] In der Zeffirelli-Verfilmung lassen sich in Ophelias Wahnsinn durchaus Elemente des *Grunge*-Lebensstils erkennen, so z.B. das ungepflegte äußere Auftreten sowie ihre

[89] Zu Zeffirellis Bruch mit der romatisierenden Todesdarstellung Millais' siehe Perry, 2 und Rothwell, 142: "[...] Helena Bonham-Carter scraps the Millais-like romanticism of Jean Simmons' golden-tressed Ophelia in the Olivier version to resituate the role squarely in the context of contemporary feminist militancy."

[90] Siehe dazu Chillington Rutter in Jackson, 253: "[...] Bonham-Carter is filthy, repulsive, lewd: her assault upon a boyish sentry who must stand to attention even as she masturbates his sword belt is a displaced, cruder version of Hamlet's assault on her."

[91] Für den Aspekt des weiblichen Blicks siehe Cartmell in Jackson, 216 und van Watson, 256 f. William van Watson hebt in seiner Analyse dieser Szene jedoch die homoerotische Komponente hervor, welche die sexualisierte Darstellung des Wächters mit sich bringt, der im Fokus der Kamera steht. Diese Deutung ist zwar zulässig, bezieht sich jedoch mehr auf die Zuschauerwahrnehmung des Filmgeschehens und weniger auf die auf Handlungsebene stattfindende Interaktion zwischen Ophelia und dem Wächter. Daher lässt sich diese Einstellung ungeachtet der sexuellen Orientierung des Regisseurs auch als Ausdruck einer aktiven weiblichen Sexualität verstehen.

[92] Für eine zeitliche Einordnung des *Grunge* siehe Janke/Niehues, 118 f.

aggressiven Songtexte, die von Tod ("He is dead and gone, lady [...]" IV.v. 29 ff) und Sex (das "Saint Valentine's Day"-Lied) handeln.[93] Auf diese Weise reflektiert sie wie Gertrude – nur von einem anderen Standpunkt aus – das Lebensgefühl Anfang der 1990er Jahre, das sich unter anderem auch durch die Ablehnung eines rein konsumorientierten Lebensstils auszeichnet.

7.2.4. Ödipus' Rückkehr

Nicht nur die Darstellung der Frauen-, sondern auch die der Männerfiguren ist von zeitgenössischen geschlechterrollenspezifischen Erwartungen und Verhaltensweisen beeinflusst. In den frühen 1990ern dominierte im Hollywoodfilm ein Männlichkeitbild, das sich durch ausgesprochene Maskulinität auszeichnete. Dieses trat vor allem im damals überaus populären Actionfilm in Erscheinung: Die männlichen Helden zeigen eine Aggressvität, die traditionellen Geschlechtervorstellungen entspricht, denen zufolge sich der Mann in Extremsituationen bewähren und – notfalls mit Gewalt – durchsetzen muss.[94] Ein solches Verhalten ist insofern notwendig als sich hierdurch eine männliche Identität bewahren lässt, die durch die zunehmende Emanzipation der Frau ins Wanken gerät.[95] Dieses Männerbild spiegelt sich bei Zeffirelli auch in der Konzeption Hamlets als maskuline Heldengestalt wider.[96] Gibsons Dänenprinz erscheint dabei aktiver und aggressiver als die meisten Hamlet-Darsteller vor ihm, da die männliche Geschlechtsidentität, bedingt durch die starken Frauenfiguren (insbesondere Gertrude), mehr denn je in Frage gestellt wird und er diese unter allen Umständen unter Beweis stellen muss, um sein patriarchalisches Weltbild aufrechtzuerhalten.[97]

In dieser Hinsicht ähnelt Gibsons Hamlet-Darstellung deutlich der Richard Burtons.[98] Wie sein Vorgänger trägt auch Gibson einen Großteil seiner Äußerungen in einem lauten Tonfall vor, die seiner Virilität Ausdruck verleiht. Der Eindruck ener-

[93] Zur geistigen Einstellung von *Grunge*-Musikern siehe *ibid.,* 117: »Man schrammte der Welt des schönen Scheins und des geilen Konsums ein paar Akkorde in die Gehörgänge und schrie ihr ins Gesicht: ›Ohne mich. Ich mach' was anderes.‹ Lautmalerischer Name und Programm waren eins: Grrraaanschsch, zu deutsch – Dreck.«

[94] Filme, die solche Helden aufweisen sind beispielsweise der bereits erwähnte Actionstreifen *Lethal Weapon* oder die Trilogie *Die Hard* (John McTiernan, 1988), *Die Hard 2* (Renny Harlin, 1990) und *Die Hard: With a Vengeance* (John McTiernan, 1995) mit Bruce Willis in der Hauptrolle.

[95] In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zum Westernfilm, wie Howlett bemerkt: "Hamlet's misogyny finds coherent expression within a Western context, not as perverse and obsessive musings but as the hero's active assertion of masculine identity under fire." Howlett, 42.

[96] Auf den Bezug zwischen dieser Figurenkonzeption und dem zeitgenössischen Actionfilmgenre verweist Rothwell, 139:"The fifth-act duel with broadswords instead of thin epées epitomizes Zeffirelli's conception of a macho Hamlet, equipped to survive in the world of Rambo and the Evil Empire."

[97] Zur Charakterisierung von Gibsons Hamlet siehe Hapgood, "Popularizing Shakespeare", 88: "Virile, dynamic, violent, wild, Gibson's Hamlet is not a more than usually thoughtful man."

[98] Auf die Männlichkeit, die Gibson in seiner Rolle als Hamlet darstellt, verweist Brode, 135: "In the person of Mel Gibson, Zeffirelli's Hamlet is anything but indecisive. Yet even an ultramasculine hero may be plagued by other intense inner problems."

gischen Durchgreifens kommt vor allem dadurch zustande, dass die Mehrzahl seiner Monologe gekürzt ist.[99] Statt lange Monologe zu führen und dadurch seine Nachdenklichkeit hervorzuheben, wird Hamlet in dieser Adaptation vielmehr als aktiv handelnde Gestalt gezeigt. So sieht man ihn seine Widersacher bespitzeln, ausreiten, Rosencrantz' Stuhl wegtreten, Polonius von der Leiter stoßen oder – nach seiner Begegnung mit dem Geist zutiefst aufgebracht – auf den Zinnen des Schlosses mit seinem Schwert Buchstaben in den blanken Stein ritzen.[100] Auch auf Ophelia und Gertrude reagiert er aufgebrachter als in den früheren Verfilmungen, wie bereits die Analyse der Frauenfiguren deutlich machte.

Das konservative Männlichkeitsbild, welches in dieser Verfilmung die Darstellung Hamlets prägt, findet sich auch in den Höflingen wieder. Im Gegensatz zur Olivier-Verfilmung, in der sie affektierte Verhaltensweisen aufweisen und Schmuck tragen, die auf visueller Ebene die Dekadenz der Regentschaft Claudius' symbolisieren, wirken bei Zeffirelli die Männer am Königshof in keiner Weise feminin. Sie sind von Anbeginn des Films an mit groben und schweren Materialien wie Leder, Fell und Metall angetan und erscheinen mit ihren Rüstungen und wuchtigen Waffen als kampferprobte Krieger. Selbst der sonst als geckenhafte Jüngling dargestellte Osric erscheint in dieser Verfilmung als ernsthafter, würdevoller Charakter und entspricht somit ebenfalls traditionellen Rollenerwartungen.[101] Von diesem homogenen Männerbild weicht nur Claudius ab, der sich sowohl in Verhalten als auch äußerem Erscheinungsbild von Hamlet und den einfachen Soldaten unterscheidet. Der König handelt (mit Ausnahme der *play scene*) in aller Regel gefasst, ist auf Harmonie bedacht und erscheint hierdurch – betrachtet man Aggressivität als zentrales Merkmal von Männlichkeit – in gewisser Weise feminin.[102]

Die »Weiblichkeit« seiner Person zeigt sich auch darin, dass er während der Aufführung von *The Murder of Gonzago* eine Äußerung macht, die im Dramentext

[99] Hierzu bemerkt Skovmand Folgendes: "[...] major examples of melodramatic simplification occur in the excision of the first half of the soliloquy 'O what a rogue and peasant slave am I' [...] – in the Zeffirelli version the soliloquy starts with the line 'Am I a coward?' [...]. This excision is a consequence of the excision of practically all of the long scene in which Hamlet meets the players, except for Hamlet's dialogue with Polonius about 'using the players according to their desert' [...] and the total elimination of Hamlet's instructions to the players [...]. This supports the interpretation of a far less intellectual Hamlet than ordinary." Skovmand, 119.

[100] Zu Hamlets Umgang mit Rosencrantz und Guildenstern in dieser Szene und seine Implikationen siehe Howlett, 31: "Hamlet's assertion of masculine difference in this scene assumes the forms of the Western film, in physically distinguishing the upright man from Claudius's creature who sprawls on the ground." Zur Intensität von Hamlets Gefühlen in dieser Verfilmung siehe Campbell, 7, Norman, 26 und Rothwell, 139.

[101] Bei dem Darsteller dieser Figur handelt es sich um John McEnery, der in Zeffirellis *Romeo and Juliet*-Adaptation (1968) bereits den Mercutio verkörpert hatte. Zur Darstellungs Osrics als würdevolle Gestalt siehe E. Quinn, 2, Rothwell, 142, van Watson, 257 und Skovmand, 120: "The Osric intermezzo traditionally provides comic relief not only through its banter, but also through the overly affected/homosexual acting of the part of Osric. Not so in Zeffirelli. He probably found the conventional gay-bashing of the scene offensive, but more importantly, comedy at this point would appear disruptive, just as he was setting a sombre mood, with a pensive Hamlet looking at a heavily symbolic setting sun, right after the cross-cut from Claudius and Laertes plotting about the use of poison."

[102] Zur Darstellung des Königs siehe Rothwell, 139: "The movie's most irresolute character is not Hamlet but Claudius (Alan Bates), who is often caught on camera in moments of hesitation."

Ophelia zugeschrieben wird (III. ii. 240). Somit lässt sich hinsichtlich seiner Figur eine gegenläufige Entwicklung zur Darstellung Gertrudes verzeichnen, die in diesem Film zwei Repliken äußert, die im Dramentext ihm zugeschrieben werden. Doch auch in visueller Hinsicht unterscheidet sich Claudius von Hamlet und den Höflingen, indem dieser keine dunkle, sondern farbenfrohe Kleidung trägt, und diese zudem in ihrem Schnitt Unterschiede aufweist: So trägt er statt Wams und Hose repräsentative Roben und Umhänge, die eher den eleganten Gewändern der Hofdamen ähneln als der funktionellen Kleidung und dem martialischen Auftreten der Soldaten und der anderen jungen Männer am dänischen Hof.[103]

Das Fehlen jeglicher homosexueller Nuancen in der inhaltlichen Aufbereitung dieser *Hamlet*-Verfilmung – etwa in der Beziehung Hamlets zu Horatio oder in der Darstellung Osrics – erscheint nur auf den ersten Blick als Ausdruck eines traditionellen heterosexuellen Weltbildes.[104] Denn grundsätzlich kann dieses Fehlen aber auch das genaue Gegenteil bedeuten – und zwar einen Ausdruck latenter Homosexualität.[105] Tatsächlich ist Zeffirelli homosexuell, empfindet jedoch aufgrund seiner römisch-katholischen Konfession gleichgeschlechtliche Liebe als lasterhaft und weist daher ein zwiespältiges Verhältnis zu seiner eigenen sexuellen Orientierung auf.[106] Demnach lässt sich Zeffirellis Vermeidung jedweder Andeutung intimer gleichgeschlechtlicher Kontakte in seiner Filmfassung des *Hamlet* auch dahingehend deuten, dass er bewusst seine eigene Homosexualität – die er selbst offenbar als amoralisch und unmännlich empfindet – zu kaschieren versucht, indem er seine Männergestalten besonders viril geraten lässt. Die aggressive Darstellung Hamlets kann aber gleichwohl auch als Ausdruck seiner Vorstellung von idealer Maskulinität (und zwar durchaus aus homosexueller Sicht) verstanden werden.[107]

---

[103] Außer Claudius trägt nur noch Polonius derartige Gewänder. Die Affinität zum weiblichen Geschlecht, die sich in seiner Kleidung andeutet, findet dabei in seiner Geschwätzigkeit eine Entsprechung, da selbige üblicherweise Frauen zugeschrieben wird.

[104] Auf Hamlets Beziehung zu Horatio geht van Watson ein, der hierzu anmerkt: "[...] Zeffirelli represses any potentially homoerotic tensions in the relationship between Hamlet and Horatio by undermining its intimacy. The two share none of the tight close-ups that characterized his treatment of Romeo's relationship with Mercutio. Zeffirelli's Hamlet and Horatio hardly ever touch, and often do not even look at one another while they converse." Van Watson 255 f. Auf formal-kameratechnischer Ebene gibt es jedoch eine Reihe von Beispielen für den *homosexual gaze* Zeffirellis, der den männlichen Körper oder Teile dessen hervorhebt. Beispiele hierfür finden sich *ibid.,* 253 ff.

[105] Zur sexuellen Orientierung des Regisseurs siehe Cartmell in Jackson, 216.

[106] Siehe hierzu van Watson, 241: "Zeffirelli's conservative religious views also explain his attitudes towards his homosexuality. [...] Zeffirelli, law-believing if not exactly law-abiding, exiles his homosexuality to the closet, and this is where it is usually found in his films."

[107] Zu Zeffirellis Konzeption des Dänenprinzen als maskuline Heldengestalt siehe Owen, "Making a man out of Hamlet", 22. Bei diesem Zeitungsartikel handelt es sich um ein Interview mit Franco Zeffirelli, der zu seiner Hamlet-Gestaltung Folgendes bemerkt: "First I know I must break with tradition. I never loved this self-masturbating, blond, impotent, supposedly romantic prince who is presented as the definitive Hamlet. Hell, the role has been so de-masculinised, it has been played by women." *Cf.* Brode, 135 und Howlett, 24.

Zeffirellis Verdienst ist es, mit dieser *Hamlet*-Verfilmung eine Version des Shakespeare-Stücks geliefert zu haben, die auf das allgemeine Kinopublikum abzielt und nicht auf eine kleine Gruppe Intellektueller.[108] Nach der Veröffentlichung des Films gab es vor allem aufgrund der vielen Kürzungen und der Wahl Mel Gibsons für die Titelrolle bisweilen kontroverse Diskussionen und Kritik, viele Zuschauer begeisterte jedoch die zeitgemäße, von Action geprägte Aufbereitung des Stücks.[109] Die nächste zu behandelnde Verfilmung sollte sich weiter als Zeffirelli in die Vergangenheit zurückbegeben und eine Fassung des *Hamlet* sein, die als Hauptquelle nicht das Shakespeare-Drama verwendet, sondern vielmehr die *Historia Danica* Saxos.

7.3. *The Prince of Jutland* (Gabriel Axel; Dänemark, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Niederlande, 1994)

7.3.1. Rückgriff auf die *Historia Danica*

The Prince of Jutland gerät im Rahmen einer Analyse von *Hamlet*-Verfilmungen alleine insofern zu einem interessanten Untersuchungsobjekt, als dieser Film innerhalb der Shakespeare-Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat.[110] In diesem Zusammenhang ergibt sich unweigerlich die Frage nach dem Grund für diesen Umstand. Es handelt sich zwar bei *The Prince of Jutland* um eine Adaptation, die

[108] Hierzu bemerkt Howlett: "Indeed, Zeffirelli's *Hamlet* has sustained a level of popular success that Olivier's *Hamlet* or even the more recent four-hour 'epic' *Hamlet* directed by Kenneth Branagh has failed to achieve." Howlett, 20. *Cf.* Brode, 136, Norman, 26, Perry, 2, Lynda Lee-Potter, "How Hamlet slayed the Max factor," Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Daily Mail* 16. Apr. 1991, 7 und Derek Malcolm, "From Mad Max to the mad prince," Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *The Guardian* 18. Apr. 1991, 25: "With *Hamlet* [...] he [Zeffirelli] has produced a version of Shakespeare that is very likely not to satisfy purists [...], but is attractive enough to look at and simple enough to follow for a wider audience than would usually be persuaded to pay good money to watch the bard."

[109] Für eine negative Beurteilung des Films siehe Brode, 138 und E. Quinn, 1 f. Letzterer kritisiert unter anderem Gibsons Hamlet-Darstellung und bemerkt dazu Folgendes: "Although the reading of the verse is technically adequate, Gibson doesn't bring you anywhere near the heart of the mystery. In his portrayal you are not even sure there is one." E. Quinn, 2. Eine positive Kritik der Schauspielkunst Gibsons liefert hingegen Geoffrey Wheatcroft, "Should the clown be allowed to play Hamlet?", Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli, *Evening Standard* 19. Apr. 1991, 7: "He [Mel Gibson] put it all on, and he seems to have won. As it happens, Mel Gibson is a genuinely gifted actor. He was wasted in *Mad Max*, but not in *Gallipoli*; he is no embarrassment in *Hamlet*."

[110] Es wurde nach ausführlicher Textrecherche lediglich ein Verweis auf diese Verfilmung gefunden, allerdings in einer Endnote, die zwar die Existenz des Films bestätigt, sonst jedoch keine weiteren Angaben zum Film enthält. *Cf.* Howard in Jackson, 312. Der allgemeinen Forschungstendenz folgend, *The Prince of Jutland* kaum zu berücksichtigen, soll diese Adaptation nachfolgend gleichfalls nicht in der Detailtiefe behandelt werden wie etwa die anderen *Hamlet*-Bearbeitungen zuvor. Dies geschieht jedoch nicht alleine mit Blick auf die praktisch nicht vorhandene Quellenlage, sondern nicht zuletzt hinsichtlich des cinematografischen Stellenwerts des Films. Ein kurzer Blick auf die Darstellung der Gesellschaft und Frauenfiguren bzw. Geschlechterrollenverhältnisse im Film soll daher ausreichen, um diese in ihren Grundzügen zu erfassen und Aufschluss darüber zu erhalten, wie dieser Film den Mitte der 1990er Jahre herrschenden Zeitgeist einfängt. Dabei soll ebenfalls der Frage nachgegangen werden, ob bzw. wie der bereits in Zeffirellis *Hamlet*-Verfilmung deutlich erkennbare Trend zur Publikumsorientierung aufgegriffen wird.

sehr frei mit dem *Hamlet*-Stoff umgeht und darüber hinaus die Originalverse Shakespeares nicht verwendet, doch trifft dies beispielsweise auch auf die Stummfilmversion von Gade/Schall, Lubitschs Komödie *To Be or Not To Be* oder Kurosawas *noir*-inspirierte Adaptation *The Bad Sleep Well* zu, die in diversen Einzelveröffentlichungen, Anthologien und Zeitschriftenbeiträgen zum Teil sehr eingehend besprochen werden.[111] Selbst *Johnny Hamlet* oder *Strange Illusion* als sehr freie Adaptationen des *Hamlet* werden im wissenschaftlichen Diskurs zumindest gelegentlich erwähnt.[112]

Ein möglicher Grund dafür, weshalb *The Prince of Jutland* in Fachkreisen (wie auch in der Öffentlichkeit) auf keine große Resonanz stieß, könnte in der konventionellen Aufbereitung der Literaturvorlage liegen. Hinsichtlich seiner Umsetzung (insbesondere in Bezug auf die Kameraführung und das *setting*) eröffnet der Film keine ungewohnten Perspektiven auf seine Vorlage. In diesem Punkt weicht der Film deutlich von Adaptationen wie z.B. den *Hamlet*-Verfilmungen Richardsons oder Coronados ab, die zwar die Dramenhandlung Shakespeares weitgehend übernehmen, dafür aber eine innovative dramaturgische Neugestaltung des Stücks vornehmen. Als weiterer Grund kann auch der im Vergleich zur Zeffirelli- und auch Branagh-Verfilmung geringe finanzielle Aufwand – und damit verbunden die unbekannte Besetzung vor und hinter der Kamera gelten.[113]

Da keine – zum damaligen Zeitpunkt – namhaften Schauspieler mitwirken, fehlte es dem Film zuvorderst an Attraktivität für das breite Publikum. An der Popularität eines Films an den Kinokassen bzw. dem allgemeinen Medieninteresse orientiert sich aber auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Shakespeare-Verfilmungen, da diese unter anderem auch die kulturelle Wirkmacht einer Adaptation berück-

---

[111] Eine Auflistung entsprechender Veröffentlichungen findet sich entweder in den einzelnen Kapiteln oder aber in der Bibliografie am Ende der Arbeit.

[112] Rosenthal erwähnt den Italo-Western *Johnny Hamlet*, den auch Howard in seinem Beitrag zu *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* anspricht. Sowohl Rothwell als auch Brode führen in ihren Veröffentlichungen *Strange Illusion* – wenn auch nur in einem Nebensatz – an. *Cf.* Daniel Rosenthal, *Shakespeare on Screen* (London: Hamlyn, 2000) 19, Rothwell, 220 und Brode, 147.

[113] Als prestigeträchtiges Großprojekt kann dieser Film nur bedingt gelten, da die finanziellen Mittel für die internationale Produktion hauptsächlich von öffentlichen Institutionen aufgebracht wurden. Insgesamt wurde der Film von folgenden Institutionen finanziert: Eurimages Fund of the Council of Europe, European Co-production Fund (UK), Danish Film Institute, Hamburg Film Fund und Canal +. Mit einem dergestalt limitierten Budget war ein Engagement namhafter Filmstars nicht möglich. Die Schauspieler, die in diesem Film zu sehen sind, wirkten erst in den darauffolgenden Jahren in renommierteren Leinwandproduktionen mit und stiegen so zu Filmstars auf. Amled-Darsteller Christian Bale trat so in dem Hollywood-Thriller *American Psycho* (Mary Harron, 2000), dem Science Fiction *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) und dem Actionstreifen *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005) auf, Gabriel Byrne übernahm beispielsweise eine Hauptrolle in der Literaturverfilmung *Fräulein Smillas Gespür für Schnee* (Bille August, 1997) oder mimte auch den Leibhaftigen im Arnold Schwarzenegger-Streifen *End of Days* (Peter Hyams, 1999). Kate Beckinsale, die in *Prince of Jutland* Ethel darstellt, spielte auch in Kenneth Branaghs Shakespeare-Verfilmung *Much Ado About Nothing* (Kenneth Branagh, 19993) die Rolle der Hero. In späteren Filmen wie z.B. in *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Underworld* (Len Wiseman, 2003) oder *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004) übernahm sie weitere weibliche Hauptrollen.

sichtigt.[114] In dieser Hinsicht unterscheidet sich *The Prince of Jutland* deutlich von Zeffirellis *Hamlet*, der nicht zuletzt aufgrund seiner aufwändigen Inszenierung eine starke Resonanz sowohl an den Kinokassen als auch in Fachkreisen vorzuweisen hatte. Dennoch verbindet *The Prince of Jutland* eine große Gemeinsamkeit mit der Zeffirelli-Verfilmung: die Historisierung des Filmstoffes, die ein Merkmal der *Hamlet*-Verfilmungen in der ersten Hälfte der 1990er zu sein scheint – während beispielsweise etwa in den 1960ern die Handlung des *Hamlet* überwiegend in einem zeitgenössischen Umfeld spielte.[115]

Aus welchen Gründen genau sich diese Tendenz ergeben hat, lässt sich nicht mit Gewissheit bestimmen. Als möglicher Faktor für diesen Wandel kommt allerdings der Umstand in Frage, dass Filme in den 1990ern mit einem wesentlich höheren finanziellen Aufwand produziert wurden als je zuvor und somit der Druck auf die Filmschaffenden wuchs, Kassenerfolge zu erzielen. Da nach wie vor aufwändige und eskapistische Leinwandspektakel (z.B. Actionfilme) Publikumsmagneten waren, scheint es naheliegend, dasselbe Prinzip auf *Hamlet* anzuwenden und die Handlung in einem möglichst authentischen, historischen Umfeld spielen zu lassen, das dem Zuschauerbedürfnis nach Unterhaltung besser entspricht als ein Abbild der eigenen Lebenswirklichkeit.

Indem Regisseur Gabriel Axel in *The Prince of Jutland* den *Hamlet*-Stoff ins Mittelalter verlegt, folgt er grundsätzlich derselben Tendenz wie Zeffirelli. Allerdings lässt er die Handlung sogar in einer noch früheren Epoche spielen, und zwar dem 6. Jahrhundert.[116] Dem kulturellen Umfeld entsprechend findet das Filmgeschehen nicht in dem luxuriösen und von höfischer Etikette geprägten Umfeld eines Prachtbaus statt, sondern vielmehr in einer ländlichen Umgebung. Das Königreich Jütland wird nicht als ein politisch wie kulturell hochentwickelter und von komplexer Diplomatie geprägter Staat dargestellt, sondern vielmehr als kleine Dorfgemeinschaft, in

[114] Da keinerlei Sekundärliteratur zu *The Prince of Jutland* vorhanden ist, ließ sich zu Beginn der Filmanalyse nicht genau bestimmen, ob es sich bei dieser Adaptation überhaupt um einen fürs Kino hergestellten Spielfilm handelt oder vielmehr um eine TV-Produktion. Letzteres scheint jedoch nicht der Fall zu sein, da in der International Movie Database kein entsprechender Vermerk hierzu vorhanden ist.

[115] Auch Branagh verfolgt einen historisierenden Ansatz, wie in der nächsten Filmanalyse zu sehen sein wird.

[116] Diese zeitliche Angabe findet sich auf der rückseitigen Hülle der VHS-Videokassette. Darauf wird die Filmhandlung mit folgenden Worten zusammengefasst: "The original tale on which Shakespeare based his immortal *Hamlet*, *The Prince of Jutland* set in 6th century Denmark is a story of corruption, intrigue and passion. King Herdal and his son are brutally murdered by the King's evil brother Fenge (Gabriel Byrne) who claims the crown and the grieving Queen (Helen Mirren). But the King's remaining son (Christian Bale) who witnessed the murders takes a bloody revenge for the slaying of his family." Inwiefern die in diesem Text vorhandene Zeitangabe jedoch als korrekt angesehen werden kann muss dahingestellt bleiben, denn sowohl hinsichtlich des Namens des Königs als auch der Spieldauer des Films werden auf der Hülle der Videokassette unzutreffende Angaben gemacht: Als Name des Königs wird dort Herdal angegeben, allerdings trägt der rechtmäßige Herrscher Jütlands im Film den Namen Hardvendel, der ebenfalls im Abspann des Films zu lesen ist und daher als korrekt gelten kann. Als Lauflänge des Films werden zudem 106 Minuten angegeben, jedoch hat eine eigene Messung ergeben, dass *The Prince of Jutland* (inklusive Abspann) tatsächlich drei Minuten kürzer ist. In der *International Movie Database* werden zwar nur 85 Minuten Spieldauer angegeben, doch kann diese um zirka 15 Minuten kürzere Laufzeit dadurch zustande kommen, dass der Film aufgrund der Gewalt- und Nacktszenen in den USA in geschnittener Fassung veröffentlich wurde.

welcher der König keine wesentlich höheren materiellen Privilegien besitzt als seine Untertanen.[117] Der Entwicklungsstand von Kleidung, Schmuck, Unterkünften und Waffen lassen sich dabei als sichtbare Hinweise für die Primitivität der dargestellten Gesellschaftsordnung heranziehen.

Die Schlichtheit der Epoche spiegelt sich auf Erzählebene in der Übersichtlichkeit der Handlungsstruktur wider, die wesentlich einfacher gestaltet ist als im Shakespeare-Drama. *The Prince of Jutland* lässt eine Reihe von Handlungselementen vermissen, die dem Stück seine Komplexität und damit auch seine Länge verleihen.[118] So fehlt gemäß der *Historia Danica* Saxos nicht nur der gesamte Fortinbras-Subplot, der im Shakespeare-Stück veranschaulicht welcher akuten politischen Bedrohung Dänemark ausgesetzt ist, sondern auch die Geistererscheinung und der anschließende Nachweis der Täterschaft Claudius' durch das *play within the play*.

Auch existiert im Film nicht die familiäre Verwicklung, die im Drama durch die Bindung zwischen Polonius, Ophelia und Laertes entsteht, da hier das Polonius-Äquivalent nicht mit der jungen Frau verwandt ist, die durch den Einsatz ihrer körperlichen Reize Amled/Hamlet der Vorspiegelung seines Wahnsinns überführen soll. Ferner gibt es kein Pendant zu Laertes, der eine Konfrontation mit dem Dänenprinzen sucht. Die wohl größte Abweichung vom Drama (und auch den anderen *Hamlet*-Verfilmungen) besteht jedoch darin, dass der Dänenprinz überlebt und am Schluss zum neuen König Jütlands gekrönt wird.[119] Die Primitivität der dargestellten historischen Epoche beeinflusst auch die Präsentation der Männer- und Frauenfiguren sowie die Gestaltung der Geschlechterrollenverhältnisse, die im Vergleich zum Drama, und auch den früheren *Hamlet*-Verfilmungen, einige gravierende Unterschiede aufweisen.

---

[117] Die Vorstellung einer vor allem auf Diplomatie beruhenden Politik entsteht im Shakespeare-Drama vor allem aufgrund der Nebenhandlung um Fortinbras, welche die Präsenz von Diplomaten wie Voltemand und Cornelius in I. ii. und II. i. sowie die englischen Gesandten in V. ii. mit sich bringt. Gemäß der primitiven kulturellen Entwicklungsstufe residiert der König nicht in einem Schloss, sondern wohnt wie das einfache Volk in einer schlichten Holzhütte. Zudem ist er wie dieses in ein grob gewebtes Hemd und eine schmucklose Hose gekleidet. Nur zu bestimmten Anlässen trägt er einen repräsentativen roten Umhang und die Königskrone. Im Gegensatz zu den meisten *Hamlet*-Verfilmungen (z.B. von Olivier, Kosinzew und Richardson) trägt Fenge/Claudius in dieser Adaptation weder Schmuck noch andere sichtbare Zeichen seiner Vormachtstellung und seines Wohlstandes.

[118] Dies bringt unter anderem auch mit sich, dass *The Prince of Jutland* im Vergleich zu den meisten anderen *Hamlet*-Verfilmungen von eher kurzer Spieldauer ist.

[119] Es gibt aber auch einige Gemeinsamkeiten mit dem Shakespeare-Drama: So stellt sich Amled unmittelbar nach der Ermordung seines Vaters und Bruders wahnsinnig, da er um sein Leben fürchtet. Wie im Stück wird auch er von seinem Onkel in Begleitung zweier Schergen nach England gesandt, die dasselbe Schicksal ereilt wie in *Hamlet*. Bei der Ermordung des Polonius-Pendants Ribold in einer mit der *closet scene* starke Parallelen aufweisenden Szene ruft Amled – ähnlich wie Hamlet im Shakespeare-Drama – aus, eine Ratte befinde sich im Raum, bevor er zusticht ("A rat! Dead for a ducat, dead." III. iv. 23.). Auch die im Anschluss an diese Tat folgende Befragung Amleds nach dem Verbleib Ribolds durch den König zeigt Ähnlichkeiten mit Akt IV, Szene iii.

7.3.2. Die Darstellung einer eingeschworenen Frauengemeinschaft

Betrachtet man die allgemeine Darstellung der Frauenfiguren in *The Prince of Jutland*, so fällt auf, dass diese eine von den Männern beinahe unabhängig bestehende Gemeinschaft bilden. So sieht man zu Beginn des Films wie sich einige Verschwörer in einer Hütte versammeln, um den Umsturz König Hardvendels zu planen. Im Gegensatz dazu befinden sich die Frauen im Freien und färben Garn, d.h. sie befassen sich mit häuslichen Tätigkeiten. Anders als die ernsthaft diskutierenden Männer, die im Rahmen ihres Umsturzplans zwei loyale Anhänger des Königs ermorden, lachen die Frauen und pflegen einen freundschaftlichen Umgang miteinander.[120] Wenig später zeigt die Kamera wie die Frauen zusammen das Badehaus aufsuchen, das Essen zubereiten, den Tisch im Gemeinschaftsraum decken oder an den Wandbehängen sticken. Eine besondere Verbundenheit der unverheirateten bzw. verwitweten Frauen untereinander zeigt sich im weiteren Handlungsverlauf auch darin, dass sie einen Schlafraum teilen.

Hinsichtlich der Frauenfiguren weicht *The Prince of Jutland* in mehrfacher Hinsicht von Shakespeares *Hamlet* ab. So gibt es im Gegensatz zum Theaterstück drei zentrale Frauengestalten.[121] Im Rahmen der Handlung spielen nicht nur die Königin, die hier nicht Gertrude, sondern Geruth heißt, und Amleds Geliebte Gunvor eine Rolle, sondern auch Ethel, eine weitere Frauengestalt, die Tochter eines englischen Herzogs und spätere Ehefrau Amleds.[122] Diese erscheint jedoch erst später im Film, so dass für einen Filmanalyse vor allem Geruth und Gunvor von Bedeutung sind. Diese beiden Frauengestalten ähneln sich sowohl in ihrem äußeren Erscheinungsbild als auch in ihrem Verhalten und scheinen daher – innerhalb der dargestellten Gesellschaft – eine gewisse weibliche Norm zu repräsentieren.[123]

---

[120] Dieses Lachen lässt sich jedoch auch als ein grundsätzliches Fehlen eines kulturellen Austauschs innerhalb des weiblichen Geschlechts deuten, da die Frauen durch Gelächter nicht miteinander kommunizieren können. Diese Wortlosigkeit würde demnach ihren mangelnden Einfluss auf die Kultur widerspiegeln. Zugleich kann das Lachen aber auch bedeuten, dass ein harmonisches Zusammenleben der Frauen deshalb möglich ist, weil – im Gegensatz zu den Männern – in ihren Reihen Machtdenken keine signifikante Rolle zu spielen scheint. So gesehen liefert die Frauengemeinschaft ein alternatives Gesellschaftsmodell, das ohne eine starre Hierarchie funktioniert und ein friedliches Dasein ermöglicht.

[121] In dieser Hinsicht zeigt sich eine Parallele zu den Filmen *Strange Illusion* und *Hamlet Goes Business*, die ebenfalls drei zentrale weibliche Figuren aufweisen.

[122] In dieser Verfilmung wird die Frauenfigur Gertrude/Geruth von Helen Mirren verkörpert, die in der *Hamlet*-Verfilmung von 1976 in der Doppelrolle Gertrude/Ophelia zu sehen war. Daher besteht eine gewisse die Tendenz ihre Performance in beiden Adaptationen – bzw. die beiden Adaptationen selbst – miteinander zu vergleichen. Dieses Unterfangen gestaltet sich jedoch als problematisch, da die Filme von unterschiedlichster Machart sind. Als einzige zentrale Gemeinsamkeit mit der Coronado-Verfilmung lässt sich der Umstand verzeichnen, dass in beiden Fällen die Königin – im Gegensatz zum Shakespeare-Drama – überlebt.

[123] Auch diesbezüglich weist *The Prince of Jutland* eine Parallele zu Kosinzews *Hamlet*-Verfilmung auf, in der sowohl Ophelia als auch Gertrude lange blonde Haare sowie ähnlich prächtige Kostüme tragen.

Wie auch bei den meisten anderen Frauenfiguren im Film zeigt sich ihre nordische Herkunft in ihren langen blonden Haaren. Ihre Natürlichkeit und Robustheit äußert sich zudem auch in ihrer kräftigen, athletischen Gestalt. Das Verhalten der beiden zentralen Frauenfiguren entspricht ihrem äußeren Auftreten insofern als es von Natürlichkeit und Triebhaftigkeit geprägt ist. Dies äußert sich im Film darin, dass Geruth und Gunvor in einigen Szenen nackt und/oder in sexuellem Kontakt mit ihrem Partner gezeigt werden. Insgesamt stellt der Film eine freizügige Auslebung der Sexualität dar, wie sie das Shakespeare-Stück nicht beinhaltet und wie es auch in *Hamlet*-Verfilmungen bislang noch nicht in dieser Eindeutigkeit gezeigt wurde.[124]

Ein Grund hierfür kann das Fehlen einer religiösen Instanz sein, die in Gesellschaften üblicherweise ein moralisches Gewissen ausprägt: Da im 6. Jahrhundert der christliche Glaube in Skandinavien noch nicht verbreitet war, finden sich in diesem Film – beispielsweise in Gestalt eines Priesters, christlicher Symbole oder entsprechender Äußerungen der Filmfiguren – keine Anzeichen für den Einfluss der christlichen Kirche, die Askese als Ideal vorschreibt.[125] In diesem Zusammenhang erscheint Sexualität also weniger als Ausdruck von Zügellosigkeit denn als biologische Notwendigkeit und natürliche Triebabfuhr. Ein zwangloser Umgang mit der eigenen Körperlichkeit zeigt sich schon früh im Film, als sich Geruth nur in ein Tuch gehüllt zum Badehaus des Dorfes begibt. Doch auch in Szenen sowohl mit ihrem ersten als auch mit ihrem zweiten Ehemann erscheint sie mehrfach entblößt mit freiem Oberkörper.[126]

Auch Gunvor wird in Nackt- bzw. Sexszenen gezeigt. Im Gegensatz zu Ophelia in Shakespeares *Hamlet* geht sie eine körperliche Liebesbeziehung zu Amled ein und

---

[124] Während Zeffirelli seine Handlung zwar mit sexuellen Anspielungen anreichert, sieht man bei ihm keine Nacktszenen. Dies geschieht vermutlich mit Blick auf die obligate Altersfreigabe, da der Film sonst nicht ohne Beschränkung zugelassen worden wäre, was einer größeren Anzahl von (auch jüngeren) Zuschauern die Betrachtung des Films unmöglich gemacht hätte. *The Prince of Jutland* weist allerdings die Altersfreigabe ab 15 Jahren auf.

[125] Siehe dazu Poul Georg Lindhardt, *Kirchengeschichte Skandinaviens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983) 7: »Das Christentum wurde im Norden Europas während des achten und neunten Jahrhunderts durch Handelsverbindungen, Wikingerzüge und durch angelsächsische und fränkische Mission bekannt. In einer späteren Phase war der Einfluß von England her überall stark; nur im östlichen Schweden und in Finnland sind Spuren byzantinischen Einflusses festzustellen. In Dänemark trat endgültig der Religionswechsel ein, nachdem sich der König um das Jahr 960 hatte taufen lassen und wieder deutsche Missionsbischöfe ins Land gekommen waren.« Im Shakespeare-Stück beziehen sich zahlreiche Äußerungen der Dramenfiguren auf den christlichen Glauben, so unter anderem folgende Repliken: "Some say that ever 'gainst that season comes/Wherein our Saviour's birth is celebrated,/This bird of dawning singeth all night long" (I. i. 163-165), "Or that rhe Everlasting had not fix'd/His canon 'gainst self-slaughter. O God! God!" (I. ii. 131 f), "Angels and ministers of grace defend us!" (I. iv. 39) und "I am thy father's spirit,/Doom'd for a certain term to walk the night,/And for the day confin'd to fast in fires,/Till the foul crimes done in my days of nature/Are burnt and purg'd away" (I. v. 9-13).

[126] Betont Hamlet im Drama die tiefe emotionale Verbundenheit seines Vaters zu Gertrude (z.B. in seinem Monolog, I. ii. 140-142), wird hier vielmehr gezeigt, dass nicht nur Geruth, sondern auch Hardvendel von niederen Trieben gesteuert ist – so beispielsweise auch in einer Szene am Anfang des Films, als das Königspaar nach einem opulenten Abendmahl scheinbar unbekleidet im Bett liegt und sich mehrmals küsst. Auch mit Fenge sieht man Geruth etwas später intim verkehren. Der sexuelle Charakter dieser Situation zeigt sich daran, dass die Königin sich nackt zu ihrem Mann ins Bett begibt, sich auf ihn legt und lustvolle Laute von sich gibt.

erwartet sogar ein Kind von ihm. Ihre Triebhaftigkeit kommt im Film auch darin zum Ausdruck, dass sie mehrfach mit einem Tier gleichgesetzt wird; so beispielsweise, als einige Schergen des Königs Amled unter dem Vorwand, mit ihm auf die Jagd gehen zu wollen, in Wahrheit zu Gunvor führen. Als weiteres Beispiel lässt sich eine nachfolgende Szene heranziehen, in der Fenge sie über ihr Treffen befragt und in diesem Zusammenhang von ihr wissen will, ob sie in sexuellen Kontakt zu Amled getreten ist. Da der Dänenprinz seinen simulierten Wahnsinn vor allem durch die Äußerung von Bell- und Krählauten zum Ausdruck bringt, verwendet Fenge ein Bild aus dem Tierreich, indem er Gunvor fragt, ob der Hahn die Henne bestiegen habe. Diese Formulierung gibt sie später vor Amled lachend wieder mit der Bemerkung, dass vielmehr der umgekehrte Fall zutreffend sei. Vor allem diese letztere Äußerung veranschaulicht ihre aktive Sexualität, die frei von moralischen Zwängen ist und in scharfem Kontrast zu Ophelias unterdrücktem Triebleben steht, das im Shakespeare-Stück erst im "Saint Valentine's Day"-Lied zum Ausdruck kommt.

Die insgesamt freizügige Darstellung der Frauenfiguren lässt sich als Ausdruck des *male gaze* deuten, der Frauen in die Rolle von (Lust-)Objekten versetzt. Dieser spiegelt sich zu Beginn beispielsweise in Fenges heimlichen Blick auf Geruth wider, die er ausführlich taxiert noch während er den Umsturz plant, oder in jener Szene, in der er den Beischlaf mit Gunvor vollziehen will. Letzterer Auftritt zeigt aber auch, dass Männer trotz ihrer Gewaltbereitschaft keine uneingeschränkte Macht über das weibliche Geschlecht verfügen: So erfährt er erst zu diesem Zeitpunkt, dass Gunvor schwanger ist und ihn also hinsichtlich der Geistesverfassung Amleds getäuscht hat.[127] Auf diese Weise zeigt sich, dass eine patriarchalische Gemeinschaft nur dann planmäßig funktioniert, wenn Frauen sich den Anordnungen und Befehlen der Männer unterordnen – dies ist aber nicht immer der Fall. Eben diese Unberechenbarkeit stellt den Grund für die Angst des männlichen Geschlechts vor dem Machtverlust dar, den ein gleichberechtigtes weibliches Geschlecht mit sich bringt.

Die expliziten Nacktszenen veranschaulichen nicht nur die Natürlichkeit und Ursprünglichkeit der archaischen nordischen Gesellschaft, die in *The Prince of Jutland* dargestellt wird, sondern liefern zugleich auch ein Bild der heutigen Gesellschaft. Sowohl das Frühmittelalter als auch das ausgehende 20. Jahrhundert teilen die Ab-

[127] Gunvors Körperlichkeit spiegelt sich auch in ihrem Tod wider: So verfällt sie nicht wie Ophelia im Shakespeare-Drama dem Wahnsinn, der auf ein geistig-seelisches Problem hinweist, sondern wird von einem Schergen Fenges kaltblütig ermordet, indem er von hinten an sie heranschleicht, sie mit einem Stein niederschlägt und daraufhin ihre Kehle durchschneidet. Der Grund für diesen Mord wird weder erläutert noch wird dieser zuvor angekündigt, wodurch die Tat umso grausamer erscheint. Es ist jedoch anzunehmen, dass Fenge den Mord angeordnet hat, um einerseits einen potentiellen Thronfolger aus dem Weg zu räumen (den ihr ungeborenes Kind darstellt), andererseits die junge Frau für ihren Ungehorsam ihm gegenüber zu strafen – sowie auch um Amled persönlich zu treffen, der untätig ihre Ermordung beobachten muss, da er sich bereits auf dem Schiff nach England befindet. Die Grausamkeit der Tat ist einerseits ein Ausdruck für Fenges Kaltblütigkeit und andererseits ein Zugeständnis an die durch übermäßige Gewaltszenen geprägten Sehgewohnheiten der Zuschauer Mitte der 1990er, die allerdings im Rahmen der Darstellung der Männerfiguren dieses Films wesentlich häufiger zur Geltung kommt.

wesenheit einer moralischen Instanz in Gestalt einer religiösen Institution, welche Sexualität und den menschlichen Körper als unzulänglich oder sündhaft tabuisiert. Durch die Verlegung des Geschehens in das 6. Jahrhundert wird dem zeitgenössischen Zuschauer also der Nachvollzug der Handlung erleichtert, da diese Epoche hinsichtlich der Befolgung bzw. Nichtbefolgung moralischer Grundsätze stärkere Parallelen mit der eigenen Lebenssituation aufweist als die Renaissance, die den historischen Rahmen für Shakespeares *Hamlet* bildet.

Das Konzept der Unschuld und Reinheit, das in *Hamlet* einen starken Einfluss auf Ophelia bzw. Polonius' und Laertes' erzieherische Prinzipien ausübt, wird in dieser Verfilmung trotz der großen Bedeutung von Sexualität nicht vollkommen ausgeblendet.[128] Vielmehr tritt ein durch Enthaltsamkeit gekennzeichnetes Frauenkonzept in der Figur Ethels in Erscheinung. Anders als die beiden anderen Frauenfiguren wird bis zum Filmende nicht gezeigt, dass sie ihre Sexualität auslebt. Auf diese Weise wird der platonische Charakter ihrer Beziehung zu Amled in den Vordergrund gerückt. Eine visuelle Abgrenzung von den anderen beiden Frauenfiguren entsteht dadurch, dass Ethel dunkle Haare trägt und von zierlichem Wuchs ist, der sie von den robusten und naturverbundenen jütländischen Frauen unterscheidet.[129] Durch das Vorhandensein zweier junger Frauen, die eine vollkommen unterschiedliche Beziehung zu dem Dänenprinzen eingehen wird angedeutet, dass die Ophelia-Figur in diesem Film auf zwei separate Gestalten aufgeteilt wird, welche jeweils die beiden Gegenentwürfe des weiblichen Geschlechts, Heilige und Hure, verkörpern.

Alle drei zentralen Frauenfiguren weisen jedoch eine Gemeinsamkeit auf: die Loyalität ihrem Geliebten bzw. Ehemann gegenüber. Gunvor wird zwar von Fenge beauftragt, Amled zu verführen und dadurch herausfinden, ob er seinen Wahnsinn simuliert. Nachdem sie jedoch getan wie ihr geheißen, verspricht sie aus Zuneigung zu Amled sein Geheimnis zu bewahren. Auch Ethel zeigt ihre Verbundenheit dem Dänenprinzen gegenüber, als sie sich mitfühlend danach erkundigt, welche Gedanken ihn nach dem Sieg über einen verfeindeten englischen Herzog bedrücken. Besonders deutlich wird die weibliche Loyalität aber an Geruth. Ihre Aufrichtigkeit und Treue zeigt sich in einer Vielzahl ihrer Verhaltensweisen: Sobald Geruth von Amled erfährt, dass Fenge Hardvendel ermordet hat, zieht sie ihre Konsequenzen und distanziert sich, ähnlich wie Gertrude in den *Hamlet*-Verfilmungen Oliviers und Zeffirellis, von ihrem Mann. So schließt sie sich in ihre Hütte ein und reagiert nicht auf

---

[128] In Shakespeares *Hamlet* zeigt sich der hohe Stellenwert, den die Keuschheit in der dargestellten Gesellschaft einnimmt, in den Repliken Polonius': "Do not believe his vows; for they are brokers/Not of that dye which their investments show,/But mere imporators of unholy suits,/Breathing like sanctified and pious bawds/The better to beguile." I. iii. 127-131.

[129] In diesem Zusammenhang besteht eine Parallele zu den Pferden, die in England größer und zierlicher sind als die kleinen, aber robusten jütländischen Ponys. Es entsteht somit eine Parallele zwischen den Frauen und den Pferden in diesem Film, wodurch Frauen als Teil der Natur, nicht der Kultur – welche auch hier als Männerdomäne gilt – verstanden werden.

Fenges zornige Aufforderung die Tür zu öffnen; als sie ihm dann aber doch Einlass gewährt, verweigert sie sich ihm sexuell. Darüber hinaus hilft sie Amled bei seinem Racheplan, indem sie seine Waffen versteckt und Wandteppiche näht, die er benötigt, um die Täter einzuhüllen und so bewegungsunfähig zu machen, als er am Schluss ein Feuer im Versammlungsraum entfacht.[130]

Im Gegensatz zum Shakespeare-Stück wird in diesem Film nachvollziehbar dargelegt, warum sich Geruth auf die schnelle Wiederheirat mit ihrem Schwager einlässt. Ihr Verhalten wird durch die Darstellung der äußeren Umstände – die in *Hamlet* vor Beginn der Dramenhandlung erfolgt – dem Zuschauer verständlich gemacht. So hat Geruth nicht nur ihren Mann verloren, sondern auch ihren jüngeren Sohn, während der ältere dem Wahnsinn verfallen zu sein scheint. Sie verliert also ihre gesamte Familie auf einmal. Durch sein taktisch geschicktes Vorgehen gelingt es Fenge in dieser Situation, die innerlich aufgewühlte Geruth für sich zu gewinnen, zumal er nunmehr die einzige Bezugsperson für sie ist.[131] Aufgrund dieser veränderten Ausgangssituation und nicht zuletzt dadurch, dass eine christliche Moral in der dargestellten Gemeinschaft nicht vorhanden ist quälen Geruth im Gegensatz zu Gertrude im Drama keine Schuldgefühle wegen ihrer intimen Beziehung zu ihrem Schwager.[132]

7.3.3. Der männliche Gegenentwurf: Kampf und Gewalt

In *The Prince of Jutland* erscheinen die Männer erneut als Kontrastfiguren zu den Frauen. Während diese am Anfang des Films produktive Aufgaben erfüllen, führen die Männer destruktive Tätigkeiten aus: So beginnt die Handlung damit, dass König Hardvendel und seine Söhne auf die Jagd gehen und ein Wildschwein erlegen. Auch Fenge wendet sich zur selben Zeit einem zerstörerischen Vorhaben zu, indem er den Umsturz seines Bruders plant und dabei Gefolgsleute seines Bruders ohne Umschweife tötet bzw. töten lässt, als diese Einspruch gegen sein Vorhaben erheben. Diese einleitenden Ereignisse verdeutlichen die Brutalität, die im Film als zentrale männliche Eigenschaft ausgewiesen wird und sich im weiteren Handlungsverlauf mehrfach zeigt. Dabei wird diese Eigenschaft nicht moralisch bewertet, indem etwa die positiven Identifikationsfiguren darauf verzichteten; vielmehr handeln alle Män-

[130] Es ist aber nicht klar, wie lange sie sich ihm verwehrt, zumal sich Amleds Aufenthalt in England über einen längeren Zeitraum von mehreren Wochen, wenn nicht gar Monaten oder Jahren, erstreckt. Angesichts ihres bisher dargestellten regen Sexuallebens ist nicht anzunehmen, dass sie sich über eine solche Dauer hinweg ihrem Mann sexuell verweigert.

[131] Er behauptet zwei Verbrecher hätten Hardvendel aufgelauert und diesen überfallen. Im Wissen, dass sie die Tat nicht ausführen wird, reicht er Geruth seinen Dolch und fordert sie dazu auf, ihn dafür zu töten, dass er nicht in der Lage war seinem Bruder rechtzeitig zu Hilfe zu eilen. Sie weigert sich und kommt auf diese Weise Fenge näher. In dieser Szene zeigt sich die Schlichtheit und Naturverbundenheit der nordischen Gesellschaft darin, dass Geruth Fenges blutende Wunde am Arm ableckt, bevor sie diese verbindet.

[132] In der *closet scene* von Shakespeares *Hamlet* wird deutlich, dass Gertrude Schuldgefühle hinsichtlich ihres Lebenswandels hat: “O speak to me no more./These words like daggers enter in my ears./No more, sweet Hamlet” III. iv. 94-96.

nerfiguren entsprechend gewalttätig. Die Brutalität weist daher – ähnlich wie die Sexualität – von Anfang an auf eine archaische Gesellschaftsform hin, die auf übergreifenden Naturgesetzen basiert, denen zufolge entweder der Angepasste und/oder der Stärkste überlebt.[133]

Als zentraler Grund für dieses archaische Verhalten lässt sich, ähnlich wie bei der Auslebung des Sexualtriebs, das Fehlen einer moralischen Instanz ausmachen. Die Abwesenheit eines auf Mitgefühl ausgerichteten Glaubens erklärt die Gewaltbereitschaft der Männergestalten in diesem Film. Die durch das Christentum bedingten moralischen Skrupel tragen in *Hamlet* zur Komplexität der zentralen Figuren bei, die hier jedoch gänzlich fehlen. Im Gegensatz zu Claudius im Shakespeare-Stück hat Fenge keinerlei Schuldgefühle, die im Handlungsverlauf – etwa in einem Pendant zur *prayer scene* – zum Ausdruck kämen. Im Gegenteil, er legitimiert den Mord an seinem Bruder mit logischen Argumenten, die ihn seiner Auffassung nach zu einem fähigeren Herrscher machen.[134] Auch Amled zeigt keinerlei Gewissensbisse und zögert bei der Durchführung seiner Rache nicht im geringsten. Die Beharrlichkeit und Vehemenz, mit der er seinen Racheauftrag ausführt, wird dabei durch die Unmittelbarkeit verständlich, mit der er Zeuge an den Morden an seinem Vaters und seinem Bruder wurde.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Unmittelbarkeit (der Zuschauer erfährt nichts über die Erzählung des Geistes oder eine Rück- bzw. Überblende von dem Königsmord, sondern ist quasi gemeinsam mit Amled Zeuge desselben) und der gleichzeitigen Abwesenheit moralischer Bedenken erscheint das Rachemotiv in dieser Verfilmung wesentlich dominanter als in den meisten anderen *Hamlet*-Verfilmungen. In dieser Adaptation richtet die Titelfigur Amled sein Handeln konsequent auf die Durchführung seiner Rache aus, bis diese vollzogen ist und er als rechtmäßiger Nachfolger des Königs den Thron besteigt. Im Gegensatz zu Hamlet, dem sich in der *prayer scene* die Gelegenheit zur Ermordung Claudius' bietet, zögert Amled nicht die erste sich bietende Chance wahrzunehmen, um Fenge zur Strecke zu bringen.

In *The Prince of Jutland* werden die Gewaltszenen – ähnlich wie die Sexszenen – explizit dargestellt: Man sieht beispielsweise wie Hardvendel gehängt oder wie Ribold, der in seiner Funktion als engster Berater des Königs Polonius entspricht, von

---

[133] Im Hinblick auf die dem Regime Fenges am besten Angepassten sind zunächst seine Schergen, aber auch Amled gemeint. Seine Strategie sich wahnsinnig zu stellen erweist sich als geschickte Taktik, um Fenge den Eindruck zu vermitteln, dass von ihm keine Gefahr ausgeht und er daher seinen Neffen am Leben lassen kann. Als stärkstes Mitglied der Gesellschaft erscheint zunächst Fenge, der weniger aufgrund seiner Körperkraft, sondern vielmehr aufgrund seines charismatischen Wesens sowie seiner Rücksichtslosigkeit genügend Anhänger für seine Umsturzpläne gewinnen kann. In diesem Zusammenhang fragt Ribold Fenge: "Are you sure you can get the crown?" woraufhin Fenge mit den Worten "I am the strongest. I will wear the crown" entgegnet. Doch im Laufe der Handlung stellt auch Amled mehrfach unter Beweis, dass er aufgrund seines Einfallsreichtums und seiner Courage Führungsqualitäten besitzt.

[134] Als zentrales Argument für die Absetzung des amtierenden Königs führt Fenge Hardvendels Untätigkeit *(idleness)* an. Er kritisiert, dass sein Bruder mehr Interesse für die Jagd und sein Anwesen aufbringt als für Regierungsgeschäfte. Dieser Vorwurf scheint sich insofern zu bestätigen als Hardvendel zu Beginn des Films mit seinen Söhnen auf der Wildschweinjagd ist.

Amled erstochen und dann den Schweinen zum Fraß vorgeworfen wird. Ebenfalls zeigt der Film den Krieg zwischen den beiden englischen Herzögen, in dem viele Soldaten grausam zu Tode kommen; dabei sieht der Zuschauer unter anderem auch wie Amled im Zweikampf mit dem verfeindeten Herzog diesen brutal ersticht. Die Darstellung von Gewaltszenen In *The Prince of Jutland* lässt sich dadurch erklären, dass in den 1990ern das Filmpublikum Actionstreifen gewohnt war, die ihren Unterhaltungswert in erster Linie über explizite Gewaltszenen bezogen. Dieser Präferenz entsprechend enthält also auch *The Prince of Jutland* zahlreiche derartigen Szenen.

Das Experimentieren mit dem *Hamlet*-Stoff durch seine Verlegung in eine vom Drama abweichende historische Phase ist auch ein Merkmal des im weiteren Verlauf zu untersuchenden Films, der von Kenneth Branagh ebenfalls Mitte der 1990er Jahre gedreht wurde: Der britische Schauspieler und Regisseur hatte vor *Hamlet* (1996) bereits das Historiendrama *Henry V* (1989) und die Komödie *Much Ado About Nothing* (1993) für die Leinwand adaptiert. Sowohl diese als auch seine später produzierten Shakespeare-Verfilmungen zeichnen sich durch die Einbeziehung von Elementen des Unterhaltungsfilms aus: *Henry V* greift Elemente des reaktionären Actionfilms sowie des (Anti-)Kriegsfilms der 1980er auf, während *Much Ado About Nothing* Anleihen aus dem Westernfilm und der *Screwball*-Komödie nimmt. In beiden Fällen ist die Darstellung der Geschlechterrollen diesen Genres ebenfalls angepasst.[135] Daher soll in der folgenden Analyse unter anderem der Frage nachgegangen werden, welcher Genres sich Branagh in *Hamlet* bedient, wie diese in Zusammenhang mit dem Zeitgeist stehen und welchen Einfluss diese Akzentuierung auf die Darstellung der Frauen- wie auch der Männerfiguren hat.

7.4. *Hamlet* (Kenneth Branagh; Großbritannien und USA, 1996)

7.4.1. Verfilmung des ungekürzten Dramentextes

Branaghs *Hamlet* kam sechs Jahre nach Zeffirellis Adaptation in die Kinos und ist die einzige Verfilmung des Shakespeare-Stücks, die den Dramentext völlig ungekürzt wiedergibt.[136] Mit ihren zirka vier Stunden Laufzeit ist Branaghs Version die bis da-

[135] Zu den Genres, aus denen Branagh Anleihen nimmt, siehe Boose/Burt (1997), 14: "But what Branagh has done is infuse the filming of Shakespeare with a marketeer's sense of popular culture. In his productions, high and low culture meet in moments where Shakespeare'sa scripts get subtly reframed inside of references to Hollywood pop culture: Branagh's adaptation actually rewrites *Henry V* as Clint Eastwood's 'dirty Harry,' and his *Much Ado about Nothing* opens with a witty visual evocation of *The Magnificent Seven*." *Cf.* Crowl in Jackson, 223 und ders., *Shakespeare at the Cineplex,* 135.

[136] Siehe dazu Helbig, 201 f und Tanja Weiss, *Shakespeare on the Screen: Kenneth Branagh's Adaptations of Henry V, Much Ado About Nothing and Hamlet* (Frankfurt: Lang, 1999) 142. Vor diesem Film hat Branagh eine Komödie

to längste *Hamlet*-Verfilmung.[137] Auch wenn dieser Umstand die Vermutung nahe legt, der Film ziele auf ein intellektuelles, kunstorientiertes Publikum ab, ist dies nicht der Fall: Branagh strebt in erster Linie ein allgemeines Publikum als Zielgruppe an.[138] Davon zeugt zuvorderst das umfangreiche Staraufgebot, das den Film für eine Vielzahl von Zuschauergruppen attraktiv macht. In der Großproduktion treten prominente Darsteller auf, die nicht nur in Hauptrollen zu sehen sind sondern auch in zahlreichen Nebenrollen: So sind abgesehen von den Hauptdarstellern Kenneth Branagh (Hamlet) und Derek Jacobi (Claudius) ebenfalls Jack Lemmon, Billy Crystal, Gérard Depardieu, Robin Williams, Charlton Heston, Richard Attenborough, Judy Dench und John Gielgud zu sehen.[139]

Auch die opulente Ausstattung, die sich stark von der Vorlage wie auch allen anderen Adaptationen des Shakespeare-Stücks unterscheidet, lässt Branaghs *Hamlet* als Monumentalfilm erscheinen: Elsinore wird nicht als mittelalterliche Trutzburg oder Renaissance-Hof dargestellt, sondern vielmehr als prächtiger Palast im ausgehenden 19. Jahrhundert. Dabei legt Branagh allerdings keinen besonderen Wert auf Authentizität, sondern porträtiert vielmehr einen abstrakten Königshof.[140] Dieses Zeitalter

---

namens *In the Bleak Midwinter* (1995) gedreht, die von einer provinziellen Schauspieltruppe handelt, die Shakespeares *Hamlet* einstudiert. Für eine Zusammenfassung und Analyse des Films siehe Douglas Lanier, "'Art thou base, common and popular?': The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*", *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema,* Hrsg. Courtney Lehmann und Lisa S. Starks (Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002) 154-158 und Crowl in Jackson, 226. *In the Bleak Midwinter* wird im Rahmen dieser Untersuchung nicht behandelt, da in diesem Kapitel bereits mehr Verfilmungen besprochen werden als in jedem anderen Abschnitt zuvor und so eine umfassende Darstellung des Frauen- und auch Männerbildes gewährleistet ist. Zum anderen liefe die Einbeziehung von *In the Bleak Midwinter* der Homogenität des Kapitels zuwider, da der Film den *Hamlet*-Stoff nicht direkt adaptiert, sondern vielmehr von einer Schauspieltruppe handelt, die das Shakespeare-Stück aufführt. Dies ist zwar auch in Lubitschs *To Be Or Not to Be* der Fall, doch entstanden in den 1940er Jahren nur drei *Hamlet*-Adaptationen (statt wie hier fünf), so dass dieser Film in starkem Maße dazu beigetragen hat, den Zeitgeist und das Rollenverständnis jener Jahre zu erfassen.

[137] Zu diesem Aspekt siehe James M. Welsh, John C. Tibbetts, et. al., Hrsg., *Shakespeare into Film* (New York: Checkmark, 2002) 24 und Daniel Rosenthal, *Shakespeare on Screen* (London: Hamlyn, 2000) 32. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass auch eine zweite, gekürzte Fassung dieses Films veröffentlicht wurde, die eine Laufzeit von nur zirka zwei Stunden aufweist und den Sehgewohnheiten des zeitgenössischen Kinopublikums stärker entspricht als die vierstündige Filmfassung. Siehe dazu Kenneth Branagh, *Hamlet by William Shakespeare: Screenplay, Introduction and Film Diary* (New York: Norton, 1996) xiv. *Cf.* Herbert R. Coursen, *Shakespeare in Space: Recent Shakespeare Productions on Screen* (New York: Lang, 2002) 146.

[138] Zu den Zielgruppen des Films siehe Brode, 140, Guntner in Jackson, 122 und Geoff Brown, "Ken's lust action hero", Rez. von *Hamlet*, Regie Kenneth Branagh. *Times* 13. Feb. 1997: 41.

[139] Für die Filmbesetzung siehe Helbig, 202, Keyishian in Jackson, 79 f, Weiss, 149 und Alexander Walker, "Ken and his Elsinore All-Stars", Rez. von *Hamlet*, Regie Kenneth Branagh, *Evening Standard* [London] 13. Feb. 1997: 26: "At times, I feared the screen was resembling a panorama shot of the Oscar night audience where it's sufficient for the famous folk simply to show their faces and sometimes too much to ask of them to say a few words, too." Für eine entgegengesetzte Meinung siehe Rothwell, 255.

[140] Zu Branaghs Verlegung der Handlung ins 19. Jahrhundert siehe Weiss, 144: "What clearly differs from Shakespeare's play is the 19th century backdrop, in front of which the story is set. The production design shows us a late Victorian era plus/minus a decade. The exact time cannot be identified, or specified, and it should not be. In fact, the time remains as vague as to refer to nothing other than is absolutely necessary. We are confronted with a picture of a glamorous royal family, living in a huge majestic castle, placed somewhere in the midst of a snowscape, somewhere in the final decades of the 19th century." Zur historischen Einordnung Elsinores siehe auch Rosenthal, 32, Jackson in Fischer-

eignet sich insofern als *setting* für *Hamlet* als es einerseits einen noch glaubwürdigen historischen Rahmen für den Einsatz der gehobenen Sprache Shakespeares darstellt und andererseits aufgrund seiner konservativen Moralvorstellungen ein realistisches Umfeld für das Verhalten der Figuren schafft.[141]

Bei der Betrachtung des historischen Rahmens dieser Verfilmung ist besonders seine Beziehung zur Entstehungszeit des Dramas wie auch des Films von Interesse. So teilen diese drei Epochen die Gemeinsamkeit, dass es sich um Zeiten großer politischer Umwälzungen handelt. Shakespeares *Hamlet* entstand zu Beginn des 17. Jahrhunderts, als die politische Zukunft Englands aufgrund eines fehlenden Thronfolgers ungewiss war, und auch das ausgehende 20. Jahrhundert – d.h. also jene Zeit, in der Branagh seine Version des Stücks verfilmte – war eine Phase des politischen wie gesellschaftlichen Wandels.[142] Das späte 19. Jahrhundert, das er als *setting* für seinen *Hamlet* wählt, gilt ebenfalls als Ära des Umbruchs, in der die großen europäischen Königshäuser an Macht und Einfluss zu verlieren begannen.[143] Der Eindruck einer zu Ende gehenden Epoche, bzw. einer Monarchie im Verfall, wird in Branaghs *Hamlet* auch durch die Jahreszeit hervorgerufen, in der die Handlung spielt. So findet das Filmgeschehen im Winter statt, was erheblich zur Bildung der am Königshof herrschenden Atmosphäre beiträgt, welche von Isolation und Gefühlskälte bestimmt ist.[144] Durch den Kontrast zwischen der kargen Winterlandschaft und den grell-bunten Interieurs des Schlosses – bzw. dem Gegensatz zwischen dem kühlberechnenden Verhalten der Hofleute sowie ihrem scheinbar freundlichen, bisweilen sogar unbeschwerten Gebaren – wird Hamlets Entfremdung von seinem Umfeld auch visuell sichtbar.

Die opulente, farbenprächtige Ausstattung kann dabei als cineastische Anspielung auf das historische Leinwandepos der 1950er und 1960er Jahre aufgefasst werden.[145] Somit entsteht ein intertextueller Bezug zu Filmen wie *Doctor Zhivago* oder *La-*

Seidel/Unterweg, 152, A. Walker, "Ken and his Elsinore All-Stars", 26 und Brown, 41: "He shifts the play to the late 19th century, when pomp still held sway, monarchies still ruled, and characters could wear a dazzling wardrobe of checkered jacke[t]s, brocade and gold tassels."

141 Zur Wahl des historischen Rahmens bemerkt Branagh Folgendes: "[...] a period setting that attempts to set the story in a historical context that is resonant for a modern audience but allows a heightened language to sit comfortably." Branagh, xv.

142 Zur Entstehungszeit des shakespeareschen *Hamlet* siehe Schülting in Schabert, 533.

143 Siehe hierzu Weiss, 144 und Branagh, xv.

144 Zur Jahreszeit, in der die Handlung bei Branagh spielt, siehe Weiss, 145 ff und Lanier, "The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*", 158.

145 Auf diesen intertextuellen Bezug verweisen Brode, 141, Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 142 und Keyishian in Jackson, 78. Bei diesen sehr aufwändig hergestellten Hollywood-Produktionen handelt es sich – wie bei Branaghs *Hamlet* – in der Regel um Verfilmungen von Klassikern der Weltliteratur (z.B. die Bibel, *Krieg und Frieden*). Das heißt also, dass dem verwendeten Filmstoff eine starke kulturelle Relevanz zugesprochen wird, der durch die entsprechend aufwändig gestaltete Ausstattung ein würdiger Rahmen verliehen werden soll. Zum Kostenaufwand des Films siehe Helbig, 201. Jackson weist darauf hin, dass die Einspielergebnisse im Vergleich zu den Ausgaben vergleichsweise bescheiden ausfielen. *Cf.* Jackson, 4. Dabei übernimmt Branagh auch in technischer Hinsicht ein typisches Merkmal solcher Historienfilme, indem er das 70 mm-Breitbildformat verwendet. Zum Filmformat siehe Helbig, 201.

wrence of Arabia.[146] Visuell ähnelt der im Film dargestellte dänische Königshof mit seiner Inneneinrichtung und den Kostümen dem zaristischen Russland des ausgehenden 19. Jahrhunderts, also nur wenige Jahre vor der Oktoberrevolution.[147] Dementsprechend erscheint Laertes' Rückkehr nach Elsinore als Putschversuch und Fortinbras' Eintreffen am Ende des Films nicht als friedlicher Besuch sondern als Invasion. Die zum Einsturz gebrachte Statue König Hamlets am Schluss erinnert sowohl an Eisensteins Filmklassiker *Ten Days That Shook the World*, der vom Ende des Zarentums 1917 handelt, als auch an die herabgerissenen Statuen in den Ländern des ehemaligen Warschauer Paktes Anfang der 1990er.[148] Bereits diese Kurzbeschreibung einiger Kernszenen macht deutlich, dass in dieser Verfilmung die politischen Implikationen des Stückes stärker betont werden als in den meisten anderen westeuropäischen und amerikanischen *Hamlet*-Verfilmungen.[149] Brode weist darauf hin, dass Branagh hiermit der einzige englische Regisseur ist, der dem politischen Aspekt des Dramas eine zentrale Rolle beimisst.[150] Dies hat zur Folge, dass die ansonsten in britischen oder amerikanischen Filmen so stark betonte ödipale Komponente in den Hintergrund tritt und einer anderen, weniger offensichtlicheren psychologischen Interpretation weicht.[151]

Indem sich Branagh an Kosinzews *Hamlet* bzw. an der russischen Geschichte orientiert, trägt er unter anderem der zu jener Zeit stetig wachsenden Globalisierung Rechnung, welche sich im Film in den vielen ethnischen Gruppen zeigt, die sich in Elsinore aufhalten. Dies ist von Anfang an daran erkennbar, dass es sich bei

---

[146] Zur Orientierung der *Hamlet*-Verfilmung Branaghs an diesen Filmen siehe *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 135. *Cf.* Lisa Hopkins, "'Denmark's a prison': Branagh's *Hamlet* and the Paradoxes of Intimacy", *EnterText 1.2* (2001), 5. Apr. 2005 <http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/hamlet/hopkins.pdf> 234: "Branagh does indeed seem to have been striving for an epic effect, not least by including Julie Christie, who had starred in David Lean's *Doctor Zhivago* (1965), and choosing as his cinematographer Alex Thomson, who had also worked with David Lean." *Cf.* Guntner in Jackson, 123.

[147] Lanier bezeichnet das Design als "crypto-Romanov." Siehe Lanier, "The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*", 164.

[148] Zur Parallele zum Eisenstein-Film siehe Brode, 145. Für den Bezug zum zeitgeschichtlichen Hintergrund siehe *ibid.,* 141, Burt, *Unspeakable ShaXXXspeares,* xiii f, Lanier, "The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*", 164 und Welsh et. al. (2002), 25.

[149] Zur Hervorhebung der politischen Komponente des *Hamlet* bei Branagh siehe Guntner in Jackson, 123 und Mark Thornton Burnett, "The 'Very Cunning of the Scene': Kenneth Branagh's *Hamlet*", *Shakespeare into Film,* Hrsg. James M. Welsh, Richard Vela, John C. Tibbetts, et. al. (New York, Checkmark: 2002) 113. Die Betonung der politischen Dimension des Stücks zeigt sich auch in der Wahl der Lokalität für die Außenaufnahmen zu *Hamlet*, die in Blenheim Palace, Oxfordshire, gemacht wurden. *Cf. ibid.,* 116.

[150] Zur Betonung der politischen Komponente im Allgemeinen und in diesem Kontext zur Hervorhebung Fortinbras' im Besonderen siehe Brode, 145.

[151] Zur Vernachlässigung einer Freud inspirierten *Hamlet*-Deutung in dieser Verfilmung siehe *Cf.* Brode, 141, Guntner in Jackson, 123, Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 152. Eine andere Meinung vertritt Starks, die hierzu Folgendes bemerkt: "Despite its resistance to psychoanalytical interpretation – or perhaps because of this resistance – Branagh's *Hamlet* provides the most 'Oedipal' of all filmed *Hamlet*s, ironically replicating Freud's own repression of the maternal through symptomatic denials and displacements in its representations of desire and sexuality." *Cf.* Lisa S. Starks, "The displaced body of desire: Sexuality in Kenneth Branagh's *Hamlet*," *Shakespeare and Appropriation*, Hrsg. Christy Desmet and Robert Sawyer (London: Routledge, 1999) 160.

Francisco um einen dunkelhäutigen Wächter handelt. In einigen Massenszenen sieht man auch Höflinge und Hofdamen asiatischer Herkunft.[152] Auf Handlungsebene beschränkt sich die Einbeziehung fremder Kulturen allerdings auf Komparsenrollen, die keinen aktiven Einfluss auf das Filmgeschehen ausüben. Dies zeigt, dass einerseits eine Berücksichtigung der ethnischen Diversität besteht, andererseits aber auch eine eindeutige Betonung der angloamerikanischen Kultur vorherrscht, da alle zentralen Filmrollen von Schauspielern entsprechender Nationalität verkörpert werden. Diese Haltung lässt sich auch als eine Form des Chauvinismus deuten, die auf eine konservative Filminterpretation des Shakespeare-Stücks schließen lässt. Im Folgenden soll jedoch vorrangig die Darstellung der Geschlechter untersucht und dabei unter anderem der Frage nachgegangen werden, ob auch hinsichtlich der Frauen- und Männergestalten eine chauvinistische bzw. sexistische Haltung zu erkennen ist.

7.4.2. Die Mutterfigur im Hintergrund

Da Branagh als Vorlage für seine *Hamlet*-Adaptation den vollständigen Dramentext verwendet, erscheint Gertrude hier als eine für den Handlungsverlauf letztlich nebensächliche Gestalt, die – ebenso wie alle anderen im Film auftretenden Frauenfiguren – im Vergleich zu den Männern (allen voran Hamlet) eindeutig weniger und auch kürzere Repliken aufweist. Diese Verteilung der Redeanteile wirkt sich in Form einer insgesamt geringeren Leinwandpräsenz der Frauengestalten aus. Hierdurch wird die allgemeine Tendenz des Films unterstützt, das Patriarchat, und damit das männliche Geschlecht, die in erster Linie durch Hamlet und Claudius verkörpert werden, ins Zentrum zu rücken.

Die Stellung der Frau im Patriarchat wird in dieser Adaptation in Rückblenden dargestellt, die alltägliche Situationen aus dem Leben der Königsfamilie zu Lebzeiten Hamlets d.Ä. porträtieren: So sieht man die glückliche Familie gemeinsam mit Claudius bei Freizeitaktivitäten wie Curling oder der Unterhaltung durch den Hofnarren Yorick. Es entsteht vor allem in erstgenannter Szene durch den liebevoll-freundschaftlichen Umgang zwischen Hamlet und seinem Vater der Eindruck einer innigen Beziehung, die das Rachemotiv des Dänenprinzen für den Zuschauer umso nachvollziehbarer macht. In dieser engen Vater-Sohn-Beziehung gibt es für Gertrude zwangsläufig nur wenig Platz, weshalb sie sich Claudius zuwendet.[153] Die Kamera

[152] Weiss kritisiert an dieser künstlerischen Entscheidung, dass sie allzu bemüht wirkt: “We encounter all kinds of faces among the courtiers: white, black, Chinese, etc. It is consciously picturesque, but deliberate and too intentional, and therefore artificial and ‘out of place’.” Weiss, 150. Zu Branaghs multikulturellem dänischen Königshof siehe auch Crowl in Jackson, 227.

[153] Eine Beschreibung dieser Rückblende liefert Lanier: “When the Ghost narrates the circumstances of his murder, in flashback we see royal father, mother, and son engrossed in a game of curling in the corridor, with Claudius the odd man out insinuating himself into the group. The flashback establishes the extraordinarily loving bond between father and son, a bond so strong that as the two commune with each other, Gertrude is left open to Claudius’s blandishments.” Lanier, “The Cultural Politics of Kenneth Branagh’s *Hamlet*”, 158 f.

zeigt, dass sie ein enges freundschaftliches Verhältnis zu ihm hat, doch wird daraus nicht ersichtlich, ob zu diesem Zeitpunkt bereits ein Liebesverhältnis besteht.[154] Diese Rückblenden stellen Momentaufnahmen aus dem Privatleben der Königsfamilie dar und suggerieren, Gertrude habe in der Vergangenheit in einem vergleichsweise kleinen Umfeld gewirkt.

Eine Änderung dieses traditionellen weiblichen Rollenmusters bringt der Tod des Königs und Gertrudes Heirat mit Claudius mit sich, welche sich durch ihre Öffentlichkeit und politische Relevanz auszeichnet. Dies zeigt sich bereits bei Gertrudes erstem Auftritt, als sie in ihrem Hochzeitskleid mit Claudius vor den versammelten Hofstaat tritt. Später folgen noch weitere Szenen, in denen sie gewisse politische Funktionen übernimmt, z.B. als sie Rosencrantz und Guildenstern empfängt oder ein Dokument unterzeichnet, welches sie anschließend an Claudius weiterreicht und bei dem es sich – den vorangegangenen Vortrag Voltemands Rechnung tragend – dem Anschein nach um eine Genehmigung handelt, die Fortinbras' Passage durch dänisches Hoheitsgebiet billigt. Diese Szenen veranschaulichen Gertrude politische Aufgaben und weisen somit auch auf den besonders hervorgehobenen politischen Rahmen des Films hin.[155]

Ein Bezug zum Frauenbild der 1990er Jahre ergibt sich, indem Gertrude als *zoon politicon* erscheint, dessen politischer Einfluss auf ein gewisses Maß an Emanzipation und Gleichberechtigung der Geschlechter hinweist. Dass es sich dabei letztlich um eine eingeschränkte Macht handelt, zeigt sich in der ausschließlichen Darstellung Gertrudes in geschlossenen Räumen.[156] Hierdurch entsteht der Eindruck als hätten ihre Handlungen keine weiteren Konsequenzen auf das weltpolitische Geschehen. Somit kontrastiert sie scharf mit Fortinbras, der aus der Eroberung des Königspalastes – und damit ganz Dänemarks – siegreich hervorgeht und mit seinem Tun eine grundlegende Veränderung politischer Machtverhältnisse bewirkt.

Durch die Einbindung Gertrudes in das politische Tagesgeschäft erscheint ihre Figur nicht als stereotype *femme fatale*, die sich lediglich für die Befriedigung materieller und sexueller Bedürfnisse interessiert. In diesem Punkt unterscheidet sich Branaghs *Hamlet* deutlich von den (psychologisierenden) Verfilmungen Oliviers, Richardsons, Coronados und Zeffirellis. Visuell äußert sich diese Änderung ihres Charakters darin, dass sie in dieser Fassung statt aufreizender Kleider hochgeschlossene Kostüme trägt. Auch gibt sie sich nicht besonders anzüglich oder lässt anderweitig ein übermäßig dekadentes Verhalten erkennen. Einige Szenen deuten allerdings auf

---

[154] Claudius zeigt ihr beispielsweise wie sie ihre Curling-Wurftechnik verbessert. Als ihr ein Wurf gelingt, umarmt sie ihn überschwänglich.

[155] Es ist zwar anzunehmen, dass Gertrude auch zu Lebzeiten König Hamlets repräsentative Funktionen übernommen hatte. Allerdings stellen die Rückblenden sie nicht als First Lady dar, sondern vielmehr als Privatperson im engsten Familienkreis.

[156] Zu diesem Aspekt siehe Jackson in Fischer-Seidel/Unterweg, 151: "Neither he [Claudius] nor the Queen are ever seen outside, nor do they look out from their palace."

ihre Sexualität hin – so z.B. der Rückblick, der darstellt, wie Claudius Gertrudes Mieder öffnet.[157] Eine Einstellung, die Hamlets Replik "The King doth wake tonight and take his rouse [...]" (I. iv. 8-12) illustriert zeigt, wie das Königspaar unter dem Beifall des Hofstaates Schnapsgläser leert und sich anschließend auf das königliche Ehebett fallen lässt, bevor die Türen zum Schlafgemach geschlossen werden.

Diese kurze Szene offenbart ein Wesensmerkmal der Königin, das in dieser Adaptation weit mehr als Sexualität ein Ausdruck ihrer Körperlichkeit ist: eine Neigung zur Trunksucht, die sie mit Claudius teilt und die in der Duellszene letztlich zu ihrem Tod führt.[158] Der Umstand, dass Gertrude trotz Claudius' ausdrücklichem Einspruch "Gertrude, do not drink" (V. ii. 294) von dem vergifteten Wein trinkt, lässt sich dabei als Ausdruck ihres Widerstandes gegen ihn deuten, der sich zuvor bereits in der Filmszene gezeigt hat, die Akt IV, Szene vii entspricht und in der sie Claudius' Aufforderung "Therefore let's follow" (IV. vii. 193) nicht Folge leistet.[159] Wie bereits in früheren *Hamlet*-Verfilmungen setzt ihr Sinneswandel nach der *closet scene* ein, als Hamlet seine Mutter mit ihrem (Fehl-)Verhalten konfrontiert.

Im Gegensatz zu den Adaptationen Oliviers und Zeffirellis fehlt hier – wie im gesamten Film – jede Andeutung einer inzestuösen Beziehung zwischen Mutter und Sohn.[160] In dieser Szene zeigt sich zwar der *male gaze* darin, dass die Kamera die Begegnung zwischen Hamlet und Gertrude wie ein Voyeur umkreist und dadurch den Eindruck vermittelt, als beobachte sie eine sich auf eine Klimax hin zuspitzende Konfrontation.[161] Doch auch wenn Hamlet seine Mutter, ähnlich wie in der Zeffirelli-Verfilmung, auf das königliche Ehebett schleudert und sich anschließend selbst darauf begibt, kommt es nachfolgend zu keinen inzestuösen Handlungen.[162]

---

[157] Auf diese Einstellung verweist auch Starks, "The displaced body of desire", 174: "Gertrude only exists as an object in relation to Claudius, an object-of-(his)-desire, as is visually illustrated in the flashbacks that accompany the Ghost's exposition speech. In a brief clip designed to connote the queen's sexuality, the camera, shot from Claudius's perspective, shows Christie's back as he lustfully unlaces her corset from behind."

[158] Zum angedeuteten Alkoholismus Gertrudes siehe Beverly D'Silva, "The Film's the Thing", Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh, *Independent on Sunday* 12. Jan. 1997: 16: "She [Christie] says she considered playing Gertrude as a lush; dipsomania might have been a new take on the queen's outrageous behaviour."

[159] Ihre Insubordination zeigt sich in der Darstellung ihrer Gedanken, die Branagh auf sie projiziert und die sich in seinem Drehbuch finden. Am Ende der *mad scene* beschreibt er den Widerstand der Königin mit folgenden Worten: "She stares after him in disbelief. She will not follow. Never again." Zur Duellszene, die eine ähnliche Haltung zum Ausdruck bringt, siehe *ibid.,* 166: "She lifts the poisoned cup to her lips. [...] This [Claudius's 'Gertrude, do not drink.'] cuts across all the public chat. The CROWD listens. No. She is her own woman now. And for a moment, all too brief, she and her son are happy. [...] She drinks, then offers the cup to Hamlet. [...] HAMLET shakes his head."

[160] Auf diesen Aspekt verweist Brode, 142: "From Hamlet's first confrontation with his mother, it is clear that any attraction is as banished as Romeo from fair Verona."

[161] Zur Kameraführung und -bewegung in dieser Szene siehe Weiss, 166: "As Hamlet throws his mother on the bed and wanders around it, denouncing her [...], the camera also wanders around the actors and the bed like a 'spy', or 'voyeur', who does not dare to interrupt the big scene he witnesses here. Then, after 50 seconds, the director cuts closer to show Hamlet jumping on the bed and presenting his mother with the portraits of the brother-kings." *Cf.* Burnett in Welsh et. al. (2002), 114.

[162] *Cf.* Starks, "The displaced body of desire", 174: "In contrast to earlier filmed *Hamlet*s, Branagh's prince and Julie Christie's queen refrain from excessive embraces or lingering kisses; and although the two play out the closet scene with Gertrude at first seated alone on her bed, they do not engage in imagined or mimed sexual intercourse."

Im Gegenteil: Hamlets moralisierende Haltung soll laut Drehbuch so erscheinen, als nehme er gewissermaßen die Rolle eines Priesters ein, der einer Sünderin ins Gewissen redet.[163]

Dass Gertrude nicht als Lustobjekt für Hamlet (und damit auch für den Zuschauer) erscheint, wird nicht nur durch die Darstellung intimer Begegnungen mit Ophelia hervorgerufen, die eindeutig belegen, welcher Frau Hamlets sexuelles Interesse gilt, sondern auch durch die Wahl der Darstellerin Gertrudes.[164] Die Königin wird von Julie Christie gespielt, die zum Zeitpunkt des Filmdrehs 55 Jahre alt war und damit zu den ältesten Gertrude-Darstellerinnen zählt, die jemals in einer *Hamlet*-Verfilmung zu sehen waren. Das 70 mm-Filmformat trägt durch seine Größe ebenfalls dazu bei, ihr Alter hervorzuheben.[165] Dieser Eindruck wird weiterhin durch ihre bereits ergrauten blonden Locken unterstützt. Trotz ihres Alters weist Christies Gertrude eine jugendliche Figur auf, die ihre sexuelle Anziehungskraft auf Claudius durchaus glaubwürdig macht.[166] Aber gerade ihre Ehe mit Claudius lässt trotz der Vermeidung jeder Andeutung einer körperlichen Anziehung zwischen Mutter und Sohn eine gewisse inzestuöse Beziehung zu Hamlet erkennen, da er mit seinem kurzen blonden Haar und dem gestutzten Bart seinem Onkel optisch stärker ähnelt als seinem eigenen Vater.[167] Durch ihre Ähnlichkeit werden die beiden Männer visuell miteinander verknüpft und Claudius erscheint somit als *alter ego* Hamlets, der aufgrund einer unbewussten Identifizierung mit seinem Onkel diesen nicht töten kann.[168]

Als alternative Mutterfiguren, die in dieser *Hamlet*-Filmfassung weibliche Gegenentwürfe zu Gertrude darstellen – und damit vom Standpunkt des Patriarchats bzw. Dänenprinzen aus gewissermaßen Frauenideale repräsentieren – erscheinen im Film zwei weibliche Gestalten, die jeweils in Nebenrollen zu sehen sind: Hecuba stellt beispielsweise ein solches weibliches Idealbild dar, das im Rahmen einer Rück-

---

163 Siehe dazu Branagh, 105: "He moves slowly to her. Talks as if he were a priest about to pronounce eternal damnation."

164 Zur Fokussierung auf Ophelia als Objekt der Begierde Hamlets siehe Starks, "The displaced body of desire", 175: "To downplay and to offset any hint of erotic attraction between son and mother, Branagh displaces Hamlet's sexual yearnings from Gertrude to Ophelia through the use of flashbacks, all but one explicitly marked as deriving from Ophelia's memory."

165 Auf diesen Effekt verweist A. Walker, "Ken and his Elsinore All-Stars", 27: "Julie Christie holds her own with these practiced thespians, though like them she has to cope with the merciless magnification of 70 mm photography – by Alex Thomson, who once pulled focus for David Lean and thus knows how to add size to substance. The lighting is hard on everyone – it shows up every pimple, wrinkle and chin-fold – and sometimes Hamlet's mother looks mature enough to be his grandmother."

166 Zum äußeren Erscheinungsbild Christies bemerkt D'Silva: "Christie's own posture has little changed since *The Go-Between*, 25 years ago. Her waist is as waspish, her skin every bit as velvety." D'Silva, 16.

167 Zur optischen Ähnlichkeit Hamlets mit Claudius siehe Burnett in Welsh et. al. (2002), 113: "Hamlet is forced to confront reflections of himself, such as Claudius (Derek Jacobi), who, with his blonde hair and clipped beard, bears an uncanny resemblance to Branagh's Dane." *Cf.* Guntner in Jackson, 123.

168 Für den Ansatz, Claudius als *alter ego* Hamlets zu betrachten, siehe Starks, "The displaced body of desire", 175 und Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 150: "Branagh must be aware that his blond Hamlet bears an uncanny physical resemblance to Jacobi's Claudius, while it is Rufus Sewell's dark, swarthy Fortinbras who seems more naturally the son of Blessed's ghost and who completes this fatal quartet of fathers and sons."

blende gezeigt wird. Die griechische Sagengestalt wird sowohl durch die Replik des *first player* als auch durch ihr Auftreten als Frau dargestellt, die von tiefer Trauer um ihren Mann gezeichnet ist. Von einem androzentrischen Standpunkt aus erscheint sie aber auch deshalb als Idealfigur, da sie – im Gegensatz zur *player queen* in III. ii. – keine Stimme hat, die sie zum Protest erhebt: In der Rückblende ist Hecubas Stimme nur gedämpft zu vernehmen, einzelne Worte lassen sich in diesem Zusammenhang also nicht ausmachen. Ihr Wehklagen, das der *first player* erwähnt ("the instant burst of clamour that she made" II. ii. 511), ist am Ende der Einstellung gänzlich als *dumb show* angelegt und dient wie die gesamte Szene dazu, den dramatischen Vortrag des Schauspielers mit visuellen Mitteln zu unterstreichen.

Auch die Schauspielerin, bzw. die gesamte Truppe, stellt gewissermaßen ein Ideal dar, weil sie ein harmonisches Familienleben symbolisiert, in dem die Hierarchien klar verteilt sind und der Mann als Familienoberhaupt das alleinige Sagen hat. Die Besetzung des *first player* mit Charlton Heston unterstreicht dabei die patriarchalische Autorität dieser Figur, da durch sein Erscheinen ein intertextueller Bezug zu jenen Historienfilmen hergestellt wird, die ihm in den 1950ern und 1960ern internationalen Starruhm eingebracht haben. Damals wurde Heston vor allem durch die Übernahme der Hauptrolle in Hollywood-Leinwandspektakeln wie *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) oder *El Cid* (Anthony Mann, 1961) zum preisgekrönten Filmstar.[169]

Die kulturelle Autorität, die dem Schauspieler hierdurch zukommt, zeigt sich auch in den verwendeten Kameraperspektiven: Während der *first player* seinen Monolog aus II. ii. führt, wird er aus der Untersicht gezeigt, wodurch er größer und mächtiger erscheint. Umgekehrt werden die anderen Mitglieder der Schauspieltruppe aus seiner Perspektive in Draufsicht gezeigt, wodurch sie vergleichsweise klein und unbedeutend wirken. Signifikant ist auch der Umstand, dass sich Hamlet gerade innerhalb dieser Gruppe wohlfühlt und eine im Vergleich zu den vorangegangenen Szenen entspanntere Haltung einnimmt. In seiner Identifizierung mit der Schauspieltruppe und seinem freundschaftlichen Umgang mit selbiger äußert sich indirekt sein Wunsch nach einer intakten Familie mit klaren hierarchischen Strukturen – ein Zustand, der mit der Wiederheirat seiner Mutter ein Ende gefunden hat.[170] Das Streben nach einem harmonischen Privatleben ist auch das Ansinnen, das Hamlet in seiner Beziehung zu Ophelia verfolgt.

---

[169] Zu Heston bemerkt Starks: "Not surprisingly, the head of this nuclear unit is played by none other than Charlton Heston. As an icon, Heston brings ideologically charged meanings to the film, via its 'cinematic unconscious.' The Father extraordinaire of Classic Hollywood Cinema (Ben Hur, Moses/God), the National Rifle Association, and American conservative politics, Heston provides the intertextual authority of the paternal law, the emobdiment of the Law-of-the Father in cinematic and cultural iconography." Starks, "The displaced body of desire", 177.

[170] Siehe dazu Lanier, "The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*", 160: "Hamlet immediately adopts an affectionate intimacy with them, acting as if he were welcoming long-lost relatives rather than a group of actors, treating them as a substitute for the family unit he has lost."

7.4.3. Ophelia als sexuell aktive Frau

Im Gegensatz zu früheren Großproduktionen des Shakespeare-Stücks, welche Repliken wie "He hath, my lord, of late made many tenders/Of his affection to me" (I. iii. 99 f), "My lord, he hath importun'd me with love/In honourable fashion" (I. iii. 110 f) oder "Yet here she is allow'd her virgin crants,/Her maiden strewments [...]" (V. i. 225 f) als Hinweise für Ophelia unschuldige Liebe zu Hamlet und ihre Jungfräulichkeit gedeutet haben, schlägt Branagh nun erstmals ein eindeutiges sexuelles Verhältnis zwischen dem Dänenprinzen und Polonius' Tochter vor.[171] Diese wird mit Hilfe von insgesamt acht Rückblenden visualisiert, die Ophelia und Hamlet beim Liebesakt zeigen.[172] So unkonventionell die Explizitheit und Subjektivität der Liebesbeziehung ist (die Rückblenden sind als Erinnerungen Ophelias gestaltet und heben somit ihre Wahrnehmung hervor), so konventionell ist die Darstellung der entsprechenden Szenen, die als Ausdruck des *male gaze* und einer konservativen Sichtweise verstanden werden können: Die Frau wird zwar als sexuell aktiv gezeigt (sie liegt in der ersten Liebesszene auf Hamlet, nimmt also eine dominante Position ein), aber der Fokus der Kamera liegt auf ihr und nicht auf Hamlet, wodurch sie dennoch als passives Lustobjekt erscheint.[173] Diese Perspektive ist angesichts der Tatsache, dass diese Einstellung Ophelias Erinnerung wiedergibt, nicht ganz schlüssig und lässt sich als Ausdruck des Konservatismus dieser Verfilmung werten, der Hamlet und damit das männliche Geschlecht ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Durch die Intensivierung der Beziehung von Ophelia und Hamlet erscheint insgesamt eine Reihe von Figurenrepliken in einem anderen Bedeutungszusammenhang als in der Dramenvorlage.[174] Vor allem Laertes' Sorge um die moralische Lebensfüh-

---

[171] Zur sexuellen Natur ihrer Beziehung siehe Weiss, 168 und Brode, 142. Aus Branaghs Drehbuchkommentaren wird ersichtlich, dass er die Beziehung zwischen Hamlet und Ophelia so imaginiert, dass sie erst nach dem Tod König Hamlets begonnen hat: "Ophelia (Kate Winslet) and Hamlet have been having an affair (yes, they have been in bed together, because we want this relationship to be as serious as possible) since the death of Hamlet senior." Branagh, 177.

[172] Eine kurze Beschreibung der Szenen findet sich in Branaghs Drehbuch zum Film. *Cf. ibid.,* 28 f, 54 und 127. In der Filmszene, die Akt I, Szene iii entspricht, sind insgesamt sechs Einstellungen der Liebesszenen zu sehen, in der *mad scene* hingegen nur zwei. Branagh interpretiert also die um Ophelias Keuschheit kreisenden Repliken von Laertes und Polonius in dieser Szene sowie das "Saint Valentine's Day"-Lied (IV. v. 48-55 und 58-66) so, als ob ihnen ein realer Hintergrund zugrunde läge.

[173] Zur Kameraführung in diesen Rückblenden siehe Carol Chillington Rutter, *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage* (London: Routledge, 2001) 47: "What is most disturbing about these flashbacks is not their content but their technique. In them the camera does not record the love-making from Ophelia's point of view or memory; rather, it voyeuristically watches her having sex, and so performs upon her the classic move of denying her subjectivity in the process of objectifying her. But since these memories-in-flashback begin with Ophelia, since they present themselves as her memories and seem to simulate a first-person viewpoint, they effectively recruit her, willy-nilly, to the project of her own objectification." Auf die konservative Darstellung der Liebesszenen bezieht sich Starks, "The displaced body of desire", 175: "As Ophelia agrees to obey her father's wishes in rejecting Hamlet's romantic advances, she remembers making love with him in memories that resemble the most typical love/sex scenes; from body positioning to lighting and filming, Ophelia is clearly the object of her lover's desire."

[174] Hierzu ist etwa Hamlets Brief aus II. ii. zu zählen, in der von Ophelias "excellent white bosom" (II. ii. 112) die Rede ist. So erhält z.B. auch Hamlets Replik "Conception is a blessing,/but as your daughter may conceive – friend, look/to't"

rung seiner Schwester in I. iii. erscheint somit begründet, wenn man in Branaghs Verfilmung das Ende der *court scene* betrachtet, die bereits eine enge Bindung zwischen Ophelia und Hamlet andeutet: Als das frisch vermählte Königspaar unter dem Jubel des Hofstaates den Festsaal verlässt, zeigt die Kamera wie Ophelia rechts im Bild ist und von links an Hamlet herantritt, um seine Hand zu ergreifen. Laertes bemerkt diese Annäherung jedoch sofort und unterbindet diese, indem er seine Schwester rasch wieder vom Dänenprinzen fortzieht, der daraufhin alleine am Thron zurückbleibt.

In dieser Einstellung wird nicht nur die Zuneigung Ophelias zu Hamlet deutlich, sondern auch die politische Tragweite ihres Verhaltens – ein Umstand, welcher der allgemeinen Politisierung der Handlung entspricht und der in früheren Verfilmungen weitgehend ausgeblendet wurde, was jedoch verständlich erscheint, wenn davon ausgegangen wird, dass Hamlet und Ophelia lediglich eine platonische Beziehung verbindet und sie fast ausschließlich in einem privaten Umfeld, nicht jedoch in öffentlichen Situationen gezeigt werden. Bedingt durch die visuelle Opulenz der Massenszene und die verwendete Totale wird hier aber klar, dass Ophelia im öffentlichen Leben steht und ihr Handeln dementsprechend der ständigen Beobachtung durch den Hofstaat ausgesetzt ist. Auf diese Weise wird auch die anfängliche Äußerung in IV. v. besser nachvollziehbar, in der es heißt, Ophelias zweideutige Äußerungen am Königshof sorgten für Unruhe (IV. v. 7-13).

Ihr Auftreten besitzt politische Relevanz, die sich von Anfang an in ihrem Erscheinungsbild äußert: Als Tochter des Premierministers trägt sie im Gegensatz zu den anderen Hofdamen kein Abendkleid, sondern ein rotes Kleid, das mit seinem strengen Schnitt, der Schärpe, den Schulterklappen und Messingknöpfen den Galauniformen der Höflinge nachempfunden ist.[175] Die militärische Gestaltung des Kostüms bringt dabei zugleich zum Ausdruck, dass Ophelia fest in die hierarchischen Strukturen Elsinores eingebunden und Teil des Gesellschaftssystems ist. Dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit zeigt sich vor allem kurz vor und während der *nunnery scene*, als sie mit Claudius und Polonius kollaboriert und Hamlet vorsätzlich belügt, als er sie nach dem Aufenthaltsort ihres Vaters fragt.[176] Zugleich dient die Signalfarbe Rot

(II. ii. 184-186) in der *fishmonger scene* durch ihr sexuelles Verhältnis eine neue Bedeutung, da er mit dieser Äußerung auf tatsächliche Umstände anspielt. Ebenso verhält es sich mit zahlreichen Äußerungen Hamlets in der *nunnery scene*. Einige Repliken wie "I did love you once" (III. i. 115), "I/loved you not" (III. i. 118 f) oder "I say we will have no mo marriage" (III. i. 149) erscheinen in diesem Kontext ebenfalls als Ausdruck seiner tiefen Enttäuschung über Ophelias Distanzierung, die ihm angesichts der einstigen Intimität ihrer Beziehung umso unverständlicher und verletzender erscheint.

175 Dass Branagh in dieser Verfilmung Polonius mit der Funktion eines Premierministers versieht, unterstreicht den politischen Einfluss dieser Figur und wird in einer Drehbuchnotiz des Regisseurs deutlich. *Cf.* Branagh, 11. Zu Ophelias Kleid siehe Jackson in Fischer-Seidel/Unterweg, 153: "Claudius appears to be an accomplished politician, but the only male courtiers we see (apart from the visitors Rosencrantz, Guildenstern and Horatio) are officers: this is a militaristic regime – even Ophelia gets a uniform for the first court scene [...]."

176 Brode bemerkt hierzu Folgendes: "Branagh insists, in direct opposition to earlier films, that Ophelia is part of her father's conspiracy. Hamlet's sudden anger at her lie (father is 'at home') is no error on his part. Ophelia lies to Hamlet for her father's sake, even as she lied to her father for Hamlet's sake." Brode, 143. Diese Lüge ist es auch,

aber auch der Charakterisierung Ophelias als leidenschaftliche und sinnliche Frau.[177] Dieser Eindruck wird durch ihr weiteres äußeres Erscheinungsbild unterstrichen, da sie volle rote Lippen, rotblonde lange Locken und eine weibliche Figur hat, die an jene weiblichen Gestalten erinnert, welche die Präraffaeliten in ihren Gemälden abbildeten und die im ausgehenden 19. Jahrhundert als intensiver Ausdruck weiblicher Sinnlichkeit galten.[178] Mit ihren ausgeprägten weiblichen Rundungen entspricht Kate Winslets Ophelia zugleich auch den Schönheitsidealen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, welche die sekundären weiblichen Geschlechtsmerkmale stark betonen.

Ebenfalls zeitgemäß an der Figurencharakterisierung Ophelias ist die in postmodernen (medialen) Texten erkennbare Tendenz zur Grenzverwischung, die sich bereits in der Darstellung Gertrudes insofern bemerkbar macht, als sie keinem stereotypen Frauenbild entspricht: Ophelia verkörpert in dieser Verfilmung nicht das naive und schamhafte Mädchen der früheren *Hamlet*-Verfilmungen eines Ulmer, Olivier und Kosinzew, sondern tritt vielmehr als innerlich gespaltene junge Frau in Erscheinung, die aufgrund ihrer aktiven Sexualität und ihrem kalkulierten Handeln einerseits Züge einer *femme fatale* trägt, andererseits aber mit ihrer Unsicherheit und Verletzlichkeit auch traditionellen Rollenerwartungen entspricht.[179] Dennoch bleibt im Rahmen dieser Figurenkonzeption die Frage offen, ob es sich hierbei wirklich um eine besonders differenzierte Darstellung Ophelias handelt, da ihr Verhalten letztlich auf zwei Extreme reduziert wird.[180]

---

die das Ende ihrer Freundschaft markiert und Hamlets Sinneswandel einleitet, der erst daraufhin beginnt aggressiv gegen Ophelia vorzugehen. Im Vergleich dazu reagiert Oliviers Hamlet in seiner Verfilmung des Shakespeare-Stücks wesentlich früher verärgert auf Ophelia; auch bei Zeffirelli ist dies der Fall, da Hamlet in jener Verfilmung das der *nunnery scene* unmittelbar vorangehende Gespräch zwischen Claudius und Polonius belauscht. Zu Hamlets Verhalten in der *nunnery scene* siehe Branagh, 80.

177 Außer ihr trägt nur noch Claudius eine rote Uniform, der sich, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt, als fürsorglicher Partner Gertrudes entpuppt: Die im Zusammenhang mit der Charakterisierung Claudius' erfolgenden Rückblenden lassen die Annahme zu, dass er den Mord an seinem Bruder vor allem wegen seiner Liebe zu Gertrude begangen hat.

178 Auf die optische Ähnlichkeit Winslets mit den Frauengestalten der Präraffaeliten siehe Chillington Rutter, *Enter the Body,* 46: "And Winslet's flame-haired, Pre-Raphaelite Ophelia moves from Queen Victoria's Princess Alexandra as she might have been drawn by George du Maurier to William Holman Hunt's fallen woman in *The Awakening Conscience*."

179 Es stellt sich in diesem Kontext allerdings die Frage, ob man dabei von einer differenzierten Darstellung Ophelias sprechen kann, denn letztlich werden in ihrer Gestalt nur zwei Stereotype weiblichen Verhaltens miteinander vereint. Es greift hier demnach derselbe Grundsatz wie in der Figurenkonzeption Gertrudes: Auch in dieser *Hamlet*-Verfilmung dreht sich alles um die Titelfigur, eine differenzierte Darstellung Ophelias ist also gar nicht wirklich geplant. Und auch diese Akzentuierung kann als Ausdruck patriarchalischen Denkens gewertet werden. Hinsichtlich der Darstellung Ophelias durch Winslet sei zudem auf einen intertextuellen Bezug hingewiesen, der die Figurenkonzeption Ophelias für den heutigen Filmrezipienten steuert – der für das Kinopublikum von 1996 jedoch noch nicht existierte. 1998 wurde die Schauspielerin einem Millionenpublikum in der weiblichen Hauptrolle in dem Hollywood-Streifen *Titanic* (James Cameron, 1997) bekannt. In jenem Film spielte sie eine junge Aristokratin, die sich gegen traditionelle Rollenverhältnisse auflehnt, indem sie eine Romanze mit einem mittellosen Künstler beginnt. Diese Rolle trägt dazu bei ihre Figur (ähnlich wie Charlton Hestons *first player*) mit bestimmten Konnotationen zu versehen. Diese gehen in die Richtung, dass sie – ungeachtet der ideologischen Ausrichtung des entsprechenden Films – als junge und gegen gesellschaftliche Schranken bzw. die Sexualpolitik aufbegehrende Frau erscheint.

180 Für eine Kritik der einseitigen Darstellung Ophelias siehe Chillington Rutter in Jackson, 253.

Ophelias psychische Labilität macht sich bereits früh im Film bemerkbar. So reagiert sie panisch, als sie von ihrem Vater in den Beichtstuhl geschoben wird, um dort die Wahrheit über ihr Verhältnis zu Hamlet preiszugeben.[181] Angesichts des symbolträchtigen Ortes, den Polonius für die Befragung seiner Tochter wählt, wird sein Einfluss auf Ophelia deutlich, die seinen Zorn fürchtet und deshalb die Unwahrheit sagt.[182] Ihre Aufgewühltheit zeigt sich erneut in der korrespondierenden Filmszene zu II. i., als Ophelia ihren Vater aufsucht, um ihm von Hamlets Besuch zu berichten. In dieser Szene stürzt sie sich innerlich aufgelöst und mit offenem Haar – beides Merkmale, die in ihrem späteren Wahnsinn noch stärker ausgeprägt sind – in das Privatgemach ihres Vaters und kauert sich hilfesuchend auf sein Bett. Diese Szene dient nicht nur der Charakterisierung Ophelias als labile junge Frau, sondern unterstützt in gewisser Weise auch den Eindruck, es handle sich bei ihr um eine *femme fatale* bzw. Hure. Diese Assoziation entsteht zum einen deshalb, weil kurz zuvor eine Prostituierte, die Polonius hat kommen lassen, auf demselben Bett verweilt hat, und zum anderen aufgrund der vorangegangenen Rückblenden sowie ihrer nachfolgenden Spitzeldienste für Claudius und ihren Vater.[183]

Insgesamt veranschaulicht diese Szene auch die Doppelmoral, die am dänischen Königshof herrscht: Männern werden Rechte eingeräumt, die Frauen versagt bleiben. Polonius anschließend liebevoller Umgang mit seiner Tochter erklärt, warum sie sich ihm gegenüber so loyal verhält und innerlich zerbricht, als er von ihrem ehemaligen Geliebten ermordet wird.[184] Im weiteren Verlauf der Handlung werden zahlreiche weitere Anzeichen für die wachsende emotionale und psychische Verwirrung Ophelias offenbar. Um diese Charakterentwicklung hervorzuheben, verändert Branagh die Handlung dahingehend, dass nicht Polonius Hamlets Liebesbrief dem Königspaar vorliest sondern Ophelia selbst, die er hierzu zwingt. Ihre emotionale Aufgewühltheit und Demütigung angesichts der Preisgabe eines so intimen Briefinhalts zeigt sich darin, dass sie selbigen nur stotternd hervorbringt, um wenig später schluchzend den Saal zu verlassen. Auch in der *nunnery scene* reagiert sie schockiert auf Hamlets Wutausbruch und bleibt am Ende der Szene aufgelöst am Boden liegen – eine Körperhaltung, die ihre psychische Verfassung widerspiegelt.[185]

---

[181] Branagh beschreibt in seinem Drehbuch ihre Gefühlslage mit den Worten "utterly panicked and embarrassed." Siehe Branagh, 27.

[182] Für eine ausführliche Interpretation dieser Szene mit besonderer Berücksichtigung des *setting* siehe Weiss, 11.

[183] Für eine Beschreibung dieser Szene siehe Branagh, 43. *Cf.* Chillington Rutter, *Enter the Body*, 48 und Burnett in Welsh et. al. (2002), 114.

[184] Dass sie zwischen ihrer Loyalität zu Hamlet und Polonius hin- und hergerissen ist, zeigt sich auch in der dramaturgischen Gestaltung der *nunnery scene*. Siehe dazu Chillington Rutter in Jackson, 254.

[185] Vor allem diese Szene macht deutlich, dass Ophelias wachsende geistige Verwirrung durch das Verhalten von Männern verursacht wird. Sowohl Hamlet als auch Polonius missbrauchen sie und machen sie somit gewissermaßen zu einem Objekt: Polonius benutzt seine Tochter, um die Wahrheit über Hamlets Geisteszustand in Erfahrung zu bringen, während der Dänenprinz selbst sie während seines Wutausbruchs durch den Saal zerrt und sie weiterhin physischer Gewalt aussetzt, indem er sie beispielsweise gegen einen Spiegel presst. Auch Polonius' anschließende Bemühungen, seine Tochter zu trösten, verstärken den Eindruck, sie sei als Frau machtlos und schwach.

Entsprechend ihrer allgemeinen sexualisierten Darstellung wird auch ihr Wahnsinn nicht verharmlosend und naiv präsentiert, sondern ähnlich anzüglich wie in der Zeffirelli-Verfilmung. Dies äußert sich in den suggestiven Bewegungen, die sie in der *mad scene* insgesamt zwei Mal ausführt; einmal stößt sie Claudius mit der Hüfte weg, das andere Mal führt sie auf dem Boden liegend koitale Bewegungen aus, welche die Anwesenden peinlich berührt zur Kenntnis nehmen.[186] Die Verwendung von Rückblenden, die mittels zweier Kameraschnitte während ihres "Saint Valentine's Day"-Liedvortrags eingebettet werden und Hamlet und Ophelia beim Liebesakt zeigen, verdeutlicht, dass ihr Geisteszustand in starkem Maße auf ihre gescheiterte Beziehung zu Hamlet zurückzuführen ist.[187]

An Ophelias Wahnsinn wird zugleich die Brutalität der höfischen Gesellschaft deutlich, die lediglich nach außen hin prunkvoll erscheint: Die junge Frau wird nicht, wie in anderen *Hamlet*-Verfilmungen, mit großem Mitgefühl behandelt, sondern im Gegenteil gequält, indem sie in eine Zelle geworfen, in eine Zwangsjacke gesteckt und mit kaltem Wasser abgeduscht wird.[188] Branagh löst das dramaturgische Problem wie Ophelia trotz ihrer Haft im nahegelegenen Fluss ertrinken kann, indem gezeigt wird, wie sie den Schlüssel für ihre Zelle in ihrem Mund verbirgt, den sie folglich einem Wärter entwendet haben muss. Diese Einstellung veranlasst allerdings auch zu der Frage, ob sie ihren Wahnsinn nicht etwa simuliert.[189] Diese Vermutung verleiht den Äußerungen des Totengräbers und des Priesters größeres Gewicht, die Selbstmord und nicht Unfall als Todesursache in Betracht ziehen.

Hinsichtlich des Wahnsinns von Ophelia ergeben sich noch weitere Ungereimtheiten. Die *mad scene*, in der sie Kräuter und Blumen verteilt (IV. v. 173-175 und 178-181), scheint noch nachvollziehbar, da sie Laertes nur imaginäre Pflanzen darbringt, doch der Bericht Gertrudes, in dem von diversen Pflanzen die Rede ist, erscheint bei näherer Betrachtung unschlüssig. So stellt sich die Frage, woher Ophelia die Blumen nehmen soll, aus denen sie kurz vor ihrem Ertrinken Kränze flechtet, wenn in Dänemark Winter herrscht.[190] Da ihr Tod jedoch nicht gezeigt wird (in einer kurzen

---

[186] Diese Handlung beschreibt Branagh in seinem Drehbuch mit folgenden Worten: "Ophelia thrusts lewdly at CLAUDIUS then flings herself to the floor." Branagh, 126.

[187] Zu diesen Rückblenden bemerkt Starks Folgendes: "[...] These flashbacks reappear in Ophelia's mad scene, when she apparently visualizes Hamlet making love to her as she parodies the act of sexual intercourse, lying suppine, thrusting her pelvis up and down while chanting 'before you tumbled me,/You promised me to wed' (4.5.61-62)." Starks, "The displaced body of desire", 175.

[188] Branaghs Darstellung entsprechender Räumlichkeiten und Utensilien zur psychiatrischen Behandlung wirft die Frage auf, ob es in der Königsfamilie viele psychisch kranke Mitglieder gibt bzw. gab und deshalb Fortinbras' gewaltsamer Umsturz als positives Ereignis für Dänemark zu interpretieren sei.

[189] Dieser Auffassung steht Coursen kritisch gegebenüber, der dazu Folgendes anmerkt: "Ophelia also gets that profoundly silly business wherein she has swallowed the key to her padded cell and will escape! Does that mean that she has been feigning madness all along so that she can get out to that frozen river and its miniature icebergs? It takes too long for that ship to sink. Had this Ophelia died of her cold-water therapy, then been the subject of Gertrude's 'official' version of her death, Branagh would have achieved a brilliant sequence." Coursen, 147 f.

[190] Zu diesem Aspekt siehe Rothwell, 258.

Einstellung ist lediglich ihre Leiche im Wasser zu sehen), fällt diese Inkohärenz nicht weiter auf. Ebenfalls unlogisch ist, warum Laertes Ophelias Sarg in der *graveyard scene* ohne Weiteres öffnen kann – in früheren Verfilmungen wurde Ophelias Leiche entweder aufgebahrt oder der Sarg wurde ungeöffnet beigesetzt.[191]

Wie bereits eingangs erwähnt, zeichnet Branagh ein abstraktes Bild der viktorianischen Epoche und erhebt nicht den Anspruch, ein realistisches Abbild historischer Umstände zu liefern. Die *graveyard scene* dient in erster Linie dazu, die Befindlichkeit der männlichen Akteure bzw. ihre Reaktionen hervorzuheben und den wachsenden Konflikt zwischen Hamlet und Laertes darzustellen.[192] Zugleich fungiert diese Szene als Indikator für den Zustand des dänischen Königshofes: Im Gegensatz zur *court scene* wohnen der Zeremonie nur noch wenige Teilnehmer bei, was andeutet, dass die Regentschaft Claudius' ihre Hochphase überschritten hat.[193]

Dass Ophelias Part jedoch bereits lange vor der Begräbnisszene – so eben auch bezüglich der Umstände ihres Todes – insgesamt recht nachlässig gestaltet ist, lässt sich nicht zuletzt als Zeichen dafür werten, dass ihrer Figur in diesem Film vergleichweise wenig Bedeutung beigemessen wird. Durch die nachlässige Gestaltung von Ophelia erfolgt also gewissermaßen eine Abwertung ihrer Figur, die der konservativen Darstellung der Geschlechter im Film entspricht: Die männlichen Akteure und ihre Handlungen stehen bei Branagh stärker im Vordergrund als die Frauenfiguren. Dies wird unter anderem darin sichtbar, dass die Männergestalten im Stück mit größeren Redeanteilen ausgestattet sind, und darüber hinaus in diesem Film staatspolitische Zusammenhänge, traditionell eine Männerdomäne, von größerer Relevanz sind als private Belange, die aus konservativer Sicht als hauptsächlicher Wirkungskreis des weiblichen Geschlechts gelten.

7.4.4. Traditionelle Männerideale

In Branaghs *Hamlet* zeigt sich schon früh, dass das männliche Geschlecht – und dementsprechend auch männliches Verhalten – im Vordergrund steht, während Frau-

[191] Eine Aufbahrung der Leiche Ophelias erfolgt jeweils bei Olivier und Zeffirelli, wohingegen bei Gade/Schall, Gielgud/Colleran und Richardson der Sarg verschlossen bleibt. Für eine Aufzählung weiterer Unstimmigkeiten in Branaghs *Hamlet*-Verfilmung siehe A. Walker, "Ken and His Elsinore All-Stars", 26.

[192] Zur *graveyard scene* bei Branagh siehe Chillington Rutter, die auf die androzentrische Kameraführung in dieser Szene hinweist und dazu Folgendes bemerkt: "The film passes briefly over the coffin but spends most of its time cutting from (male) face to face, taking in the passionate agony of Laertes making romantic sublimity of his sister's 'unpolluted flesh', but focusing mostly on Hamlet's reaction." Chillington Rutter, *Enter the Body*, 50. Eine konservative Haltung äußert sich im Film auch durch die Verwendung romantisch wirkender Hintergrundmusik, die von einem Symphonieorchester gespielt wird und aufgrund ihrer Gefälligkeit in manchen Szenen – wie z.B. der *graveyard scene* – unpassend erscheint. *Cf.* Coursen, 149: "Typical of the film's sentimentality in both versions is the aimless theme music. The music [...] is totally out of place during the funeral scene, which calls for a 'bell' perhaps but not for this sappy late-nineteenth-century score." *Cf.* Burnett in Welsh et. al. (2002), 115: "The score is generally excitedly august, but several muscal themes seem inappropriate. [...] With such romantic musical evocations, the film runs the risk of muffling some of the more unpalatable dimensions of the text – including Hamlet's participation in the victimization of Ophelia – and comes close to putting a rose-tinted view of the Dane in the place of a more all-embracing political critique."

[193] Zum Wandel des dänischen Königshofes im Filmverlauf siehe Burnett in Welsh et. al. (2002), 115.

en nur eine untergeordnete Rolle spielen. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die Betonung der militärischen Atmosphäre, die am dänischen Königshof herrscht. Ein Blick auf das filmische Pendant der ersten drei Dramenszenen macht klar, dass das Leben in Elsinore vom soldatischen Leben als dem Inbegriff aggressiv-männlichen Verhaltens geprägt ist. So werden mit Francisco und Barnardo zunächst Soldaten bei der Nachtwache gezeigt, die gegen vermeintliche Bedrohungen mit äußerster Schärfe reagieren. Daher wirft Barnardo Francisco zu Boden, als er ihn versehentlich für einen Eindringling hält, oder schleudern Barnardo und Marcellus ihre Speere gegen den Geist, um diesen unschädlich zu machen.[194] Auch in der nachfolgenden *court scene* wird der versammelte Hofstaat vollständig uniformiert gezeigt, wodurch der Eindruck erweckt wird, als handle es sich hierbei ausschließlich um militärisches Personal; und während des Gesprächs zwischen Ophelia und Laertes sieht man ein Gruppe von Fechtern, die von Hamlet überwacht im Schlosspark ihre Übungen absolvieren.[195]

Auf diese Weise wird insgesamt ein traditionell maskulines Rollenbild gezeichnet, das die Männerfiguren mit einem wehrhaft-aggressiven Zug ausstattet und dem patriarchalischen Ideal vom tatkräftigen, durchsetzungsfähigen (und gewaltbereiten) Mann entspricht. Sie werden also konservativ dargestellt und bilden auf diese Weise ein Pendant zu den ebenfalls konservativ gehaltenen Frauenfiguren. Das althergebrachte Männlichkeitskonzept, das in dieser *Hamlet*-Verfilmung zum Ausdruck kommt, zeigt sich insbesondere in der zentralen Männerfigur des Films: Hamlet selbst. Branaghs Verkörperung des Dänenprinzen ist von einer konservativen, heterosexuellen Haltung geprägt, die dem anti-intellektuellen Image des Hollywood-Actionhelden entgegenkommt, der in starkem Maße männlich-aggressive Verhaltensweisen an den Tag legt.[196] Das heißt mit anderen Worten, dass Branagh sich in seiner Darstellung des Dänenprinzen den Seherwartungen des Publikums anpasst und sich gegen romantische Theatertraditionen wendet, indem er Hamlet nicht als

---

[194] Für einen Kommentar zu diesen beiden Szenen siehe Branagh, 2 unf 9.

[195] Auf diese Einstellung verweist Jackson in Fischer-Seidel/Unterweg, 165: "Not only is the court (as assembled in II, 1, the play scene and the fencing match) dominated by ostentatiously military men, there is also the background presence of a 'cadet corps'. Hamlet is seen inspecting them at fencing practice in one scene, in another he and Horatio walk briskly past them as they move along the hall gallery, and they are fencing (again) in the hall when Polonius is leading Claudius and Gertrude to their interview with the returned ambassadors."

[196] In dieser Verfilmung erscheint Hamlet nicht besonders zögerlich in seinem Vorhaben: Durch die starke Überwachung des Königs und die vielen Soldaten, Wächter, usw. ist es Hamlet allerdings praktisch unmöglich, sich dem König unbeobachtet zu nähern. In der *prayer scene*, die ihm die Gelegenheit zum Mord bietet, wird seine Zurückhaltung dadurch verständlich, dass er den Mord direkt im Beichtstuhl ausführen müsste und diese Lokalität sein Gewissen beeinflusst. Dennoch wird die Durchführung des Mordes gezeigt, die sich jedoch letztlich als Fantasie Hamlets herausstellt; sie trägt jedoch dazu bei ihn als aggressiven Mann darzustellen. Maskulin gibt er sich beispielsweise auch in der *play scene*, als er das Königspaar vor der versammelten Hofgesellschaft mit seinen provokanten Äußerungen bloßstellt. Auch in der Duellszene reagiert er überaus vehement: Bei der Verfolgung seines Gegners (wie auch Claudius') beweist er große Beharrlichkeit, die in einem furiosen Finale endet: Er jagt Laertes die Treppen hinauf, schleudert ihn gegen ein Glasregal und lässt ihn über die Balustrade stürzen. Auch Claudius findet einen spektakulären Tod, da Hamlet ihm seinen Degen entgegenschleudert und den Kronleuchter auf ihn herabstürzen lässt.

introvertierten Intellektuellen zeichnet, sondern als Soldaten, der ein aktives, extrovertiertes Leben führt.[197]

Dass Hamlet – als Thronfolger und damit als Symbolfigur des Patriarchats – eine heterosexuelle Norm erfüllt, zeigt sich nicht nur in seinem Verhalten, sondern auch in seinem äußeren Auftreten.[198] Im Gegensatz zur Olivier-Verfilmung, in der Hamlet vor allem durch seine engen Beinlinge und ein weites Rüschenhemd feminine Züge aufweist, ist Hamlets Bekleidung hier vergleichsweise schlicht und schmucklos. Bei der optischen Gestaltung des Dänenprinzen orientiert sich Branagh am gängigen Schönheitsideal seiner Zeit, das gebräunte Haut, eine hochgewachsene Gestalt und athletische Figur für ästhetisch befindet. Dass er diesem Ideal entspricht, zeigt sich vor allem in den Liebesszenen, in denen er unbekleidet zu sehen ist, sowie in der Duellszene, in welcher sein muskulöser Oberkörper durch entsprechende Kleidung zur Geltung gebracht wird.[199] Auch der akkurat gestutzte Spitzbart signalisiert auf herkömmliche Weise Männlichkeit und Disziplin, doch weckt er zugleich – in Kombination mit den platinblond gefärbten Haaren – durchaus auch Assoziationen mit Homosexualität.[200] Dies zeigt wie schwer sich die vollständige Ausblendung homosexueller Tendenzen in der Darstellung von Männergestalten umsetzen lässt.

Bei der Gestaltung der anderen zentralen Männerfiguren bemüht sich Branagh ebenfalls darum, jedes Anzeichen von Normabweichung zu vermeiden. Wurde Claudius z.B. in den Verfilmungen Oliviers, Kosinzews und Richardsons durch Schmuck und prächtige Gewänder feminisiert bzw. als dekadenter Lebemann dargestellt, so erscheint er hier in seinem Auftreten vergleichsweise würdevoll und erhaben.[201] Als

---

[197] Für eine Charakterisierung der Hamlet-Darstellung Branaghs siehe Brown, 41, D'Silva, 14, Rothwell, 257 und Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 142: "His [Branagh's] Hamlet is less passive than Olivier's, less melancholy than Smoktunovsky's, less manic than Gibson's. He is polite, precise, focused. His Hamlet is, even more than Gibson's, a man of action whose mission is frustrated more by lack of opportunity and a keen conscience than by inner resolve. His Hamlet is a military man without an army."

[198] Zum (sexuell) normgerechten Verhalten, das Branaghs Hamlet während des Handlungsverlaufs zeigt, siehe Starks, "The displaced body of desire", 177.

[199] Walker bezeichnet ihn in seiner Rezension als "beach boy just in from surfing off Venice, California." A. Walker, "Ken and His Elsinore All-Stars", 27. Zum äußeren Erscheinungsbild (und auch Wesen) Hamlets bei Branagh siehe auch Tom Shone, "It's beyond our Ken, again", Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh, *Sunday Times* 16. Feb. 1997: 11: "[...] we've got a light topping of peroxide blond hair, blue eyes, goatee and tan. This brave stab at Hamlet As Hunk isn't quite enough to hide Branagh's lurking resemblance to David Jason, but the film loses little time in stripping him to reveal some nicely defindes biceps, with which he enfolds Ophelia (Kate Winslet) in bed. [...] Chaps don't come more solid than Branagh's Hamlet, in fact: affable, bluff, only pretending to be mad, suicide just a passing thought. And as for that incest rubbish – I always knew the accusations wouldn't stick. A man's man. Always said it. Always will."

[200] Siehe dazu Anne Billson, "Blond Bombshell Can't Keep His Mouth Shut", Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh, *Sunday Telegraph* 16. Feb. 1997: "With bleached blond hair and a moustache shaped like a stealth bomber, he looks less like Olivier than a denizen of one of Old Compton Street's gay bars." Eine Veränderung des Geschlechterrollenverhaltens und die zunehmende Emanzipation der Frau am Ende des 20. Jahrhunderts zeigt bereits der Titel der Filmrezension. Billson bezeichnet Branaghs Dänenprinz darin als "blonde bombshell" – eine Bezeichnung, die ursprünglich ausschließlich auf Frauen angewendet wurde. Siehe dazu Kapitel 4.2.2.

[201] Es ist vielmehr König Hamlet, der in den Rückblenden als dekadenter und vergnügungssüchtiger Patriarch erscheint. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 150.

einziges Laster – das er jedoch mit anderen Männerfiguren wie Polonius, Laertes und Reynaldo teilt und das hierdurch nicht als Anomalität, sondern als typisch männliche Verhaltensweise erscheint – lässt sich sein regelmäßiger Alkoholkonsum feststellen.[202]

Weitere Andeutungen sexueller Andersartigkeit vermeidet Branagh, indem er (im Gegensatz zu Olivier, Kosinzew, Coronado und Zeffirelli) die Schauspielertruppe nicht ausschließlich aus Männern bestehen lässt, sondern als Familie entwirft, in der statt eines Knaben eine ältere Frau die *player queen* spielt.[203] Dies entspricht zwar der Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts und geht mit dem übrigen *setting* der Filmhandlung konform, doch hält sich Branagh auch in anderer Hinsicht nicht an eine authentische Darstellung historischer Rahmenbedingungen, so dass die Vermutung nahe liegt, Branagh habe bewusst jede flexible Interpretation von Geschlechterrollen vermieden. Der einzige direkte und bewusste Bezug auf eine sexuelle Abweichung wird in der Darstellung Osrics genommen.[204] Dieser erscheint mit seiner effeminierten Art und seinem geckenhaften Äußeren als Inbegriff eines Homosexuellen, der sich mit seinem gepflegten Erscheinungsbild selbst inszeniert und dabei nur den Hohn heterosexueller Männer wie Hamlet und Horatio erntet.[205] Homosexualität erweist sich in dieser *Hamlet*-Verfilmung, nicht zuletzt aufgrund der Verkörperung Osrics durch den heterosexuellen Robin Williams, als Fiktion – eine heterosexuelle Strategie, um die latente Bedrohung der Andersartigkeit zu verharmlosen.

Eine androzentrische Sichtweise äußert sich in dieser Filmversion nicht zuletzt auch darin, dass – anders als bei Olivier, Richardson oder Zeffirelli – weniger Hamlets Verhältnis zu seiner Mutter bzw. seiner Geliebten im Vordergrund steht, als vielmehr sein Verhältnis zu seinen männlichen Bezugspersonen.[206] Die Relevanz, die

---

[202] Hamlet teilt dieses Laster nicht und grenzt sich dadurch von jenen Figuren ab, die an höfischen Intrigen und Bespitzelungen teilhaben. Brode bemerkt hierzu Folgendes: "Branagh's Hamlet is a moral absolutist." Brode, 144. Hamlets Abneigung gegen Alkohol, die er im Rahmen einer Replik in Akt I, Szene iv äußert erklärt, warum er in der Duellszene Claudius' Aufforderung ablehnt, vom angebotenen Wein zu trinken.

[203] Zur Schauspieltruppe siehe Starks, "The displaced body of desire", 177: "Instead of the all-male troupe of actors featured in Olivier's and Zeffirelli's films, Branagh's nineteenth-century players are a 'wholesome,' middle-class family, complete with father, mother, and children. To support his 'family guy' image, Branagh's Hamlet delivers his acting advice to the little boy player in a sweet and affectionate manner."

[204] Zu erwähnen sei an dieser Stelle, dass in dieser Verfilmung Osric von Robin Williams gespielt wird, der bereits in Filmen wie *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993) oder *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996) die Rolle einer Frau bzw. eines Homosexuellen übernommen hatte und daher dem Kinopublikum als ein Schauspieler bekannt war, der in seinen Darstellungen mit Geschlechterrollenerwartungen spielt. Einen persiflierenden Umgang mit Geschlechterrollen in Shakespeare-Stücken hat Williams auch in *Dead Poet's Society* (Peter Weir, 1989) gezeigt. In diesem Film rezitiert er in einer Szene einige Textpassagen aus Shakespeare-Stücken und trägt diese dabei in affektiertem Tonfall vor, welche die Redeweise eines Homosexuellen imitieren soll. *Cf.* Burt, *Unspeakable ShaXXXespeares*, 51 f.

[205] Zur Darstellung Osrics in dieser Verfilmung siehe Starks, "The displaced body of desire", 177. Branaghs Figurenkonzeption Osrics unterscheidet sich deutlich von der Zeffirellis, indem er eine Darstellung aufgreift, wie sie in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung zu sehen war und die sich ebenfalls durch Affektiertheit auszeichnete.

[206] Für die Akzentuierung der Beziehung Hamlets zu seinem Vater und Claudius siehe Lanier, 159, Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 149 und Starks, "The displaced body of desire", 175: "In a subsequent move to de-emphasize the relationship between mother and son, Branagh stresses instead scenes involving Hamlet and Claudius. Therefore,

in dieser Verfilmung dem Patriarchat beigemessen wird, kündigt sich bereits in der ersten Einstellung des Films an, in welcher der Schriftzug »Hamlet« in Stein gemeißelt zu sehen ist.[207] Diese Buchstaben befinden sich auf dem Sockel einer Statue des verstorbenen Königs Hamlet und symbolisieren somit das Patriarchat, auf dem der dänische Staat begründet ist. In diesem Zusammenhang erscheint auch der Geist überdimensional groß und über den Anwesenden thronend.[208] Der Sturz der Statue am Ende des Films bringt somit zum Ausdruck, dass die vom Vater zum Sohn weitergegebene Erblinie des dänischen Königshauses zu einem Ende gekommen ist und nachfolgend eine neue Ära unter der Herrschaft des Fortinbras anbricht.

Branaghs *Hamlet* wurde mit gemischten Reaktionen und Kritiken bedacht.[209] Abgesehen von gestalterischen Kritikpunkten wie Fehlbesetzungen, ungeschickte Kameraführung und eine unpassende musikalische Untermalung galt der Konservatismus der Inszenierung als großes Manko.[210] Auch wurde die Filmlänge kritisiert, die hauptsächlich dafür verantwortlich gemacht wurde, dass Branaghs *Hamlet* an den Kinokassen keine Erfolge erzielte. Zugleich erhielt der Regisseur jedoch auch Lob für sein Engagement und den Mut, den vollständigen Dramentext filmisch umzusetzen.[211] Als Schauspieler wurde Branagh für seinen Schauspielstil kritisiert, der in seiner deklamatorischen Art an Theaterschauspieler vergangener Jahrzehnte wie Olivier oder Burton erinnert.[212] Diese Vortragsweise lässt sich jedoch kaum vermeiden,

---

Branagh's *Hamlet* becomes the story of step-father/uncle and son, in a relationship that is intense and emotionally charged."

[207] Auf diesen Aspekt verweist Starks, "The displaced body of desire", 176: "The paternal emphasis of Branagh's *Hamlet* is introduced even earlier, during the film's opening credits, when the title *Hamlet* appears engraved on the gigantic statue of Hamlet, Sr. This film thus announced itself as a *Hamlet* about fathers right from the start – both the literal father and the figurative 'Law-of-the-Father,' or the law that governs the Symbolic order in Lacanian theory."

[208] Dieser Effekt wird im Laufe des Films mehrfach hervorgerufen. Dabei kommt die Verwendung der Untersicht zum Einsatz bzw. – als Gegenaufnahme aus der Perspektive des Geistes – eine Draufsicht und die Großaufnahme seiner Augen und seines Mundes. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 149.

[209] Dabei wurde er in den USA grundsätzlich besser bewertet als in Großbritannien. Zur unterschiedlichen Bewertung des Films durch amerikanische und britische Rezensenten siehe Crowl in Jackson, 236 f: "His *Hamlet* received respectful treatment from the leading American film reviewers, but was hammered by many of their British counterparts, who were almost universally dismissive in their responses to Branagh's direction and performance."

[210] Für negative Kritiken des Films siehe Rosenthal, 33. *Cf.* Nigel Andrews, "Variety Night at Elsinore Palais", Rez. von *Hamlet*, Regie Kenneth Branagh, *Financial Times* 13. Feb. 1997: 21, Shone, 11, Quentin Curtis, "Shakespeare gets the complete works from Branagh", *Daily Telegraph*, 14. Feb. 1997: 20. Eine Zusammenfassung der Kritikpunkte liefert Rothwell, 254.

[211] Zur Filmlänge siehe Bernard Levin, "Hamlet – the Bottom Line", Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh, *Times*, 18. Feb. 1997: 34: "I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercise; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory. The reason is plain to see: I have just sat through four hours and a bit in Stygian darkness, with only one pause for relief (in both senses), and that only 15 minutes long. You ask what torture chamber I have fallen into? I reply, groaning and rubbing my sore bottom – Kenneth Branagh's complete film *Hamlet*." Eine Anerkennung des künstlerischen Ehrgeizes Branaghs, der mit einer vierstündigen Verfilmung einhergeht liefern Andrews, "Variety Night at Elsinore Palais", 21, Brown, 41 und Curtis, 20.

[212] Siehe dazu Levin, 34: "Branagh himself was not at all bad, but a man who is trying to make an entire four-hour, every-word play and play in it can hardly scale the heights." *Cf.* Billson, "Blond Bombshell Can't Keep His Mouth Shut":

wenn etwa die Monologe – entgegen des dem Medium Film innewohnenden Realismus – laut vorgetragen werden. Olivier versuchte seinerzeit diese Problematik zu vermeiden, indem er zumindest einen Teil seiner Monologe als *voice over narration* konzipierte.

Die nächste zu besprechende Verfilmung des *Hamlet* trägt den Titel *Let the Devil Wear Black* und kam drei Jahre nach Branaghs Leinwandepos in die Kinos. Sie verbindet mit Olivier insofern mehr als mit Branagh, als sie den Stil des *film noir* aufgreift. Dabei bricht *Let the Devil Wear Black* mit der Tendenz der bisherigen *Hamlet*-Verfilmungen der 1990er zu historisierenden Leinwandfassungen des Shakespeare-Stücks, indem die Handlung, ähnlich wie in *Strange Illusion*, *Der Rest ist Schweigen* und *The Bad Sleep Well*, in ein zeitgenössisches *setting* verlegt wird. Inwieweit Bezüge zu diesen *Hamlet*-Adaptationen existieren, zeigt sich im nachfolgenden Abschnitt.

7.5. *Let the Devil Wear Black* (Stacy Title; USA, 1999)

7.5.1. Abgesang auf die amerikanische Gesellschaft

Bei dieser Filmfassung des *Hamlet* handelt es sich um eine amerikanische *low budget*-Produktion, die wie die anderen zuvor besprochenen, ebenfalls durch den *film noir* inspirierten Adaptationen sehr frei mit dem *Hamlet*-Stoff umgeht.[213] Der Filmtitel gibt einen Auszug aus einer Figurenreplik Hamlets wieder, die der Dänenprinz in der *play scene* macht und die sich auf die kurze Trauerphase Gertrudes nach dem Tod ihres Mannes bezieht: "Nay then, let the devil wear black, for I'll/have a suit of sables. O heavens, die two months ago/and not forgotten yet!" (III. ii. 127 f). Dieses Zitat ist in seiner Funktion als Filmtitel völlig aus dem Dramenkontext gerissen, suggeriert dem Zuschauer durch die beiden Schlüsselbegriffe *devil* und *black* jedoch von Anfang an eine düstere Atmosphäre.[214]

"Ignoring his own advice to the Players, he [Branagh] saws the air, splits the ears of the groundlings and generally tears passion to tatters; if this were a live performance, the front rows of the auditorium would be drenched in spittle. In moments of extreme emotion, his voice shoots up an octave [...]. In short, it's not so much a great film performance as an uncanny impersonation of an old-style actor-manager at full-throttle rant."

213 Der Film entstand laut Title mit einem Budget von nur 900 000 US-Dollar. Siehe "The Dailies from the 6th annual Austin film festival", *File Thirteen,* 23. Sept. 2004 <http://www.filethirteen.com/eventsaustinff/aff_day2.htm>.

214 Unterstützt wird dieser Eindruck auch durch das DVD-Cover, auf dem ein Totenkopf abgebildet ist. Hierdurch wird zugleich eine Assoziation mit dem Hofnarren Yorick erweckt, der in diesem Film jedoch – selbst in abgewandelter Form – keine Rolle spielt. Betrachtet man den Film, fällt auf, dass die Hauptfigur Jack außer in der letzten Szene und den Rückblenden stets einen schwarzen Anzug als Äquivalent zu Hamlets Trauerkleidung ("inky cloak" I. ii. 77) trägt. Diese Farbe ist so signifikant für ihn, dass sie zu einem charakterisierenden Merkmal seiner Person wird: Der Profikiller, den Carl (Claudius) anheuert, um seinen Neffen zu beseitigen verfügt als Beschreibung seines Mordopfers einzig über den Stichpunkt "always wears black", notiert auf einem Streichholzbrief. Durch die Farbe seiner Kleidung

Ähnlich wie in *Strange Illusion*, *Der Rest ist Schweigen*, *The Bad Sleep Well* und *Hamlet Goes Business* wird auch in *Let the Devil Wear Black* der *Hamlet*-Stoff an einen anderen Ort und in eine andere Zeit verlegt: ins Los Angeles der späten 1990er Jahre.[215] Hinsichtlich der Handlungsgestaltung teilt *Let the Devil Wear Black* mit den früheren *noir*-inspirierten *Hamlet*-Adaptationen eine ähnlich pessimistische Weltanschauung, die sich bereits durch einen kurzen Blick auf das *setting* des Films offenbart: Wie *Strange Illusion*, *The Bad Sleep Well* und andere Filme der Schwarzen Serie im Allgemeinen thematisiert auch dieser Film die kriminellen Machenschaften dubioser Geschäftsleute, die hier als Pendant zum dänischen Königshof fungieren. *Let the Devil Wear Black* geht dabei aber noch einen Schritt weiter als die *Hamlet*-Verfilmungen von Ulmer, Käutner, Kurosawa und Kaurismäki, indem kein etablierter Großkonzern als Schauplatz des Filmgeschehens fungiert, sondern vielmehr schäbige Nachtclubs und Striplokale, die den Werteverfall der amerikanischen Gesellschaft dokumentieren. Die Unterschiede in der moralischen Integrität der Beteiligten werden besonders offenkundig, wenn man *Let the Devil Wear Black* mit *Strange Illusion* vergleicht: In der *Hamlet*-Adaptation von 1945 war der verstorbene Vater der jugendlichen Hauptfigur kein zwielichtiger Geschäftsmann und Lokalbesitzer gewesen, sondern angesehener Richter.

Titles *Hamlet*-Adaptation behält die Grundstruktur des Shakespeare-Stücks im Wesentlichen bei, passt sie jedoch den veränderten historischen und kulturellen Umständen an. Hinsichtlich des Handlungsverlaufs unterscheidet sich der Film dabei nur in wenigen Punkten von der Dramenvorlage. So wird aus dem Dänenprinzen der amerikanische Philosophie-Student Jack, der von einem anonymen Informanten bzw. einer Geistererscheinung erfährt, dass sein Vater von seinem Onkel Carl ermordet wurde. Dieser plant die Übernahme der lukrativen Familiengeschäfte und darüber hinaus eine Ehe mit seiner Schwägerin Helen. Jack steht dieser Verbindung ablehnend gegenüber und versucht, seinen Onkel als Täter zu überführen. Bei seinen Unternehmungen wird er von zwei ehemaligen Schulkollegen begleitet, die von Carl engagiert wurden, um Jack zu beobachten und ihn aus dem Weg zu räumen. Wie Rosencrantz und Guildenstern fallen sie jedoch ihren eigenen Intrigen zum Opfer und finden einen gewaltsamen Tod. Zu Jacks Freundeskreis zählt neben seinem engen Freund und Horatio-Äquivalent Satch ebenfalls die psychisch labile Julia, die ihren Geliebten auf Drängen ihres Vaters hin ausspionieren soll, der für Carl arbeitet. Ihrem sinnentleerten, von Sex und Drogenkonsum bestimmten Leben bereitet sie schließlich durch Selbstmord ein Ende. Wie in der Dramenvorlage stirbt auch Helen

---

wird Jack also, bedingt durch den Filmtitel, indirekt mit dem Teufel assoziiert. Diese Assoziation der Hauptfigur mit negativen Kräften gilt als typisches Merkmal des *film noir*.

[215] Mit *Strange Illusion*, *Der Rest ist Schweigen*, *Hamlet Goes Business* und auch dem Italo-Western *Johnny Hamlet* teilt der Film ebenfalls den Umstand, dass er in der einschlägigen Literatur zum Thema Shakespeare und Film kaum Beachtung findet. Er wird lediglich einmal im Vorwort von *Unspeakable ShaXXXpeares* erwähnt. *Cf.* Burt, *Unspeakable ShaXXXpeares,* xi.

am Schluss, indem sie zunächst vom vergifteten Champagner trinkt, den Carl für Jack vorbereitet hat, und wenig später erschossen wird. Am Ende des Films erfolgt ein Schusswechsel, bei dem Jack seinen Onkel erschießt, dabei jedoch vom angeheuerten Killer Carls tödlich verletzt wird. Eine deutliche Abweichung von Shakespeares *Hamlet* entsteht in erster Linie durch die Abwesenheit filmischer Entsprechungen zu Laertes und Fortinbras sowie durch die Streichung des *play within the play* und der Ermordung Polonius'. Vor allem das Weglassen der beiden letztgenannten Elemente trägt zu dem hohen Erzähltempo des Films und seiner kurzen Laufzeit bei.[216]

Mit den anderen *noir*-inspirierten *Hamlet*-Adaptationen teilt *Let the Devil Wear Black* mehr als nur den Ansatz die shakespearesche Dramenhandlung zu modifizieren und in die Gegenwart zu verlegen. Auch die Verwendung zeitgenössischer Umgangssprache statt frühneuenglischem Blankvers hat *Let the Devil Wear Black* mit diesen Filmen gemein. Somit widerspricht Titles Streifen dem beispielsweise von Branagh und Zeffirelli verfolgten Ansatz, die gehobene Sprache des Stücks zusammen mit seinem historischen *setting* zu bewahren und dadurch einem gewissen kulturellen Anspruch zu genügen. Durch die explizite Darstellung eines ausschweifenden Lebensstils kann *Let the Devil Wear Black* als deutlicher Ausdruck einer antiintellektuellen amerikanischen Filmtradition gewertet werden. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass Title – ähnlich wie Ulmer und Kurosawa – zudem noch von der Dramenvorlage abweichende Figurennamen verwendet, so dass der unbedarfte Zuschauer auf den ersten Blick nicht erkennt, dass es sich bei dem betrachteten Film tatsächlich um eine, wenn auch sehr freie, Adaptation des *Hamlet* handelt.[217]

Let the Devil Wear Black nimmt im Rahmen dieser Arbeit insofern eine Sonderposition ein, als es sich hier um den einzigen besprochenen Film handelt, in dem eine Frau Regie geführt hat. Dies lässt Raum für die Vermutung, dass die gesamte Filmhandlung von einer weiblichen Sichtweise geprägt ist. Wie im Laufe der Analyse der Frauen- und Männerfiguren noch darzulegen sein wird, ist dies jedoch nur mit Einschränkungen tatsächlich der Fall. Vielmehr zeigt sich, dass der *male gaze* auch die Wahrnehmung des weiblichen Geschlechts umfassend durchdrungen hat.

---

[216] Das Fehlen dieser Handlungselemente bringt mit sich, dass dieser Film – wie viele andere *films noirs* – eine sehr kurze Laufzeit hat. Die reine Spieldauer (ohne Abspann) von *Let the Devil Wear Black* beträgt 88 Minuten und macht diesen Film zu einer der kürzesten hier besprochenen Adaptationen des Dramas.

[217] Lediglich der internationale Kinotrailer weist auf die Dramenvorlage hin, indem einzelne Zitate aus dem Shakespeare-Stück eingeblendet werden, wodurch Parallelen zwischen den Film- und den entsprechenden Bühnenfiguren hergestellt werden. Mit Ausnahme des ersten eingeblendeten Zitates "Thy father's brother," das einer Textstelle aus Hamlets erstem Monolog ("My father's brother," I. ii. 152) sehr ähnlich ist, jedoch der *King James*-Bibel entnommen ist (Leviticus 18, Vers 14), werden noch folgende Zitate aus dem Shakespeare-Stück in den kurzen Werbefilm integriert: "seeming virtuous Queen" (I. v. 46), "O rose of May" (IV. v. 157), "sweet Ophelia" (Iv. v. 158), "thy father's spirit" (I. v. 9) und "to be or not to be" (III. i. 56). Zum Bibelzitat siehe "Leviticus 18:14", *Online Parallel Bible,* 23. Sept. 2004 <http://bible.cc/leviticus/18-14.htm>.

7.5.2. Genre, Zeitgeist und *male gaze*

Wie in Shakespeares Dramenvorlage kommen auch in *Let the Devil Wear Black* zwei zentrale Frauenfiguren vor: Die Mutter der männlichen Hauptfigur und seine Geliebte. Vor allem im Hinblick auf das verwendete Filmgenre stellt sich dabei die Frage, ob diese beiden Gestalten in *Let the Devil Wear Black* dieselben Frauentypen repräsentieren wie im traditionellen *film noir* der 1940er, der im Wesentlichen zwischen der *femme fatale* und der *nurturing woman* unterschied. Bei der Betrachtung der Frauenfiguren dieses Films muss jedoch dem Umstand Rechnung getragen werden, dass dieser Film ein halbes Jahrhundert später gedreht wurde als beispielsweise *Strange Illusion* oder Laurence Oliviers *Hamlet* – in einer historischen Phase also, in der andere kulturelle und gesellschaftliche Umstände herrschten als noch während bzw. unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Diese wirken sich zwangsläufig auf das im Film dargestellte Frauenbild sowie das Geschlechterrollenverhältnis aus.

So ist anzunehmen, dass bedingt durch die in den 1990ern gesellschaftlich bereits etablierte Emanzipation der Frau *Let the Devil Wear Black* ein ausgewogeneres Verhältnis zwischen den Geschlechtern zeigt als die *Hamlet*-Verfilmungen der 1940er. Dies ist jedoch nicht der Fall. Im Gegenteil: Diese Adaptation richtet ihren Blick auf eine durch und durch misogyne Gesellschaft, in der Frauen scheinbar stärker denn je ausgebeutet und unterdrückt werden. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die sexualisierte Präsentation des weiblichen Geschlechts, die in den 1940ern durch entsprechende Zensurbestimmungen verhindert wurde und auch in den *Hamlet*-Verfilmungen der 1990er nicht in diesem Ausmaß zu sehen ist, da jene stärker dem kulturellen Establishment verhaftet sind und dementsprechend einen anderen Darstellungsstil pflegen als diese mit vergleichsweise geringen finanziellen Mitteln hergestellte Produktion.

Der Sexismus der amerikanischen Gesellschaft äußert sich auf Handlungsebene in der Objektivierung des weiblichen Geschlechts. So spielt ein Großteil des Filmgeschehens in Striplokalen, in denen Tänzerinnen sich gegen Bezahlung vor einem männlichen Publikum entblößen. Dies zeigt deutlich, dass der Konsumcharakter von Sexualität im Zeitalter der Postmoderne stark ausgeprägt ist. Hierdurch wird ein kritischer Blick auf die Gesellschaft geworfen, die somit das weibliche Geschlecht zu einer Ware verkommen lässt. Auch ein Gespräch des Hamlet-Pendants Jack mit Bruce, dem Manager eines Striplokals, zeigt die frauenverachtende Einstellung, die in der amerikanischen Gesellschaft vorzuherrschen scheint: Auf Jacks Frage hin, ob Bruce und seine Ehefrau noch regelmäßig Gespräche führen, entgegnet dieser lachend, dass Frauen wie Hunde seien und bemerkt dazu Folgendes: “[...] they’re like a little dog. You pat ’em, you slap ’em, they don’t care. It don’t make no difference as long as you pay attention [...].”

Die Verwendung von Gewalt als Mittel zur Unterdrückung der Frau zeigt sich auch in einer Äußerung Bradburys, der als Äquivalent zu Rosencrantz fungiert und einer dicht vor ihm tanzenden Stripperin die Worte "You're a naughty girl. Daddy might have to spank you" zuraunt. Diese Äußerung verdeutlicht – wenn auch unbeabsichtigt – den Zusammenhang zwischen dem Patriarchat *(daddy)* und Gewalt gegen Frauen *(spank you)*. Bezeichnend ist auch die Antwort der Tänzerin, die Bradbury mit den Worten "Really? I like that" entgegnet. Diese von einer Frau geäußerte Bestätigung patriarchalischer Unterdrückungsmechanismen findet eine filmische Entsprechung darin, dass Title letztlich mit jenen visuellen Mitteln arbeitet, die auch männliche Filmemacher verwenden. So verwendet die Regisseurin im Rahmen ihrer Darstellung der Tänzerinnen und auch der Sexszenen zwischen Jack und Julia/Ophelia dieselben Einstellungsgrößen, Perspektiven, usw. wie männliche Filmemacher und lässt somit einen *female gaze* vermissen.[218]

Eine kritische oder gar subversive Verwendung filmischer Mittel lässt sich also nicht erkennen, obwohl sich im Rahmen diverser Figurenrepliken sehr wohl ein kritisches Bewusstsein für die Problematik des *male gaze* zeigt, das in dieser Eindringlichkeit bislang in keiner anderen *Hamlet*-Adaptation so explizit Ausdruck findet, und das auch nach Gründen für den vorhandenen Sexismus sucht. So stellt Jack seiner Freundin während eines Telefonats die Frage: "Why do men think that they can treat women so badly?" Ihre Antwort "Because they can. Sanctioned abuse under the guise of 'we know what's good for you'" gibt zu verstehen, dass das Patriarchat nach wie vor wirksam ist, indem es dem Mann eine dominant-aktive Position einräumt mit der Konsequenz, dass die Frau unweigerlich in die passive Rolle eines Rezipienten gedrängt wird.[219] Welche Verhaltensstrategien die beiden Frauenfiguren in konkreten Lebenssituationen anwenden, und ob diese entgegen Julias Replik vielleicht doch Anzeichen des Widerstandes gegen das Patriarchat erkennen lassen, soll nachfolgend untersucht werden.

7.5.3. Helens Alkoholkonsum – ein Mittel zur Konfliktbewältigung

Betrachtet man die Figur Helens im gesamten Handlungsverlauf von *Let the Devil Wear Black*, fallen zwei gravierende Unterschiede zu Gertrude auf, wie sie in der

[218] Typische Bildkompositionen bestehen in diesem Zusammenhang aus der Verwendung von dunkler bzw. roter Beleuchtung, die dem *setting* einen schwül-erotischen Charakter verleiht sowie Rockmusik als musikalische Untermalung und halbnahe Kameraeinstellungen in Normalsicht, welche dem Zuschauer den ganzen Körper der Frau zeigen.

[219] Julia bezeichnet im Rahmen eines Telefonats mit Jack diesen despektierlichen Umgang des Mannes mit der Frau als "a kind of neocolonialism". Hierdurch wird das weibliche Geschlecht mit einem Kontinent oder indigenen Volk gleichgesetzt, das vom (weißen) Mann ausgebeutet wird. Auf diese Weise wird ein enger Zusammenhang zwischen den beiden identitätsbildenden Merkmalen *gender* und Rasse hervorgehoben sowie angedeutet, dass Frauen wie ethnische Minderheiten über keine nennenswerte gesellschaftliche Macht verfügen.

Dramenvorlage oder den früheren *Hamlet*-Verfilmungen von z.B. Olivier, Zeffirelli und Branagh zu sehen ist: Zum einen hat Helen ihren Schwager noch nicht geheiratet. Im Theaterstück wird aus Hamlets erstem Monolog ersichtlich, dass Gertrude Claudius innerhalb eines Monats ("within a month" I. ii. 146) nach dem Tod ihres ersten Mannes geheiratet hat. In *Let the Devil Wear Black* hingegen zieht Helen erst nach sechs Wochen in Erwägung Carl zu heiraten.[220] Zum anderen wird deutlich, dass Liebe in der Verbindung zwischen Helen und Carl keine Rolle spielt, sondern ausschließlich finanzielles Kalkül.[221] Obwohl Helen keine hohe Meinung von ihrem Schwager hat, beabsichtigt sie eine geschäftliche wie private Kooperation, um materiell abgesichert zu sein und die Geschäfte ihres verstorbenen Mannes nicht selbst übernehmen zu müssen. Im Gegensatz zum Stück ist zu keinem Zeitpunkt im Handlungsverlauf von gegenseitiger – oder auch nur einseitiger – Zuneigung die Rede.[222]

Diese Darstellung der Ausgangssituation zeigt den vielschichtigen Charakter Helens, die sowohl Züge einer *nurturing woman* als auch einer *femme fatale* aufweist. Sie erscheint nicht zuletzt aufgrund ihrer sexuellen Enthaltsamkeit und der Tendenz, die Verantwortung für ihr Leben nicht selbst zu übernehmen sondern einem Mann zu übertragen als eine Frau, die traditionellen Rollenmustern folgt. Als weitere typische Wesenszüge der *nurturing woman* lassen sich zudem ihre deutlich werdende Naivität als auch ihre ausgeprägte Mutterliebe ausmachen.[223] Auch Helens limitierter Aktionsradius kann als Indiz für ihre Verkörperung einer *nurturing woman* gelten: Im Gegensatz zur unangepassten Julia hält sich Helen nur in geschlossenen Gebäuden auf.[224] Mit Ausnahme von zwei Szenen, die in einem Krankenhaus und einem Striplokal spielen, ist sie dabei stets in Privathäusern zu sehen – entweder in der familieneigenen Villa oder im Haus der Familie Hirsch.[225]

---

[220] Jacks unverblümte Frage, ob sie mit seinem Onkel bereits sexuell verkehre, weist sie dabei entrüstet von sich. Dieses Gespräch findet in einer Szene statt, die der *closet scene* ähnlich ist, und in der Jack seine Mutter mit ihrem Verhalten konfrontiert. Eine Textpassage aus dem Drama wird dabei nachempfunden. Gertrudes Äußerung "Hamlet, thou hast thy father much offended" (III. iv. 8) und Hamlets Antwort "Mother, thou hast my father much offended" (III. iv. 9) werden im Film durch die Äußerungen "You're hurting me" und "You're hurting me, Mom" ersetzt. Außerdem fragt Jack in dieser Szene seine Mutter, ob sie ihren Mann ermordet hat, was im Drama Hamlets Replik "Almost as bad, good mother,/As kill a king and marry with his brother" (III. iv. 28 f) entspricht. Hier stellt er ihr die Frage "Did you kill him?".

[221] Diese Gefühlskälte entspricht aber der allgemeinen Tendenz des Films zwischenmenschliche Beziehungen als auf finanziellen Erwägungen basierend darzustellen. Dies zeigt sich beispielsweise auch in der Beziehung zwischen Jack und seinen Schulfreunden Bradbury und Brautigan, die von Carl den Auftrag erhalten haben ihn zu töten, dann jedoch von diesem Vorhaben abkommen, als Jack ihnen ein lukrativeres Angebot unterbreitet als ihr Auftraggeber.

[222] Als Beispiel für Claudius' Zuneigung zu Gertrude siehe IV. vii. 11-16.

[223] Helens Naivität wird vor allem in einer Szene sichtbar: Als Jack berichtet, er habe Carl zuvor in Begleitung einer Stripperin gesehen beharrt Helen darauf, dass es sich hierbei um die Tochter eines Freundes handle. Wie sich jedoch im weiteren Handlungsverlauf herausstellt, trifft nicht ihre, sondern Jacks Aussage zu. Ihre Mutterliebe zeigt sich in einer Szene gegen Ende des Films, als sie ihrem Sohn ihre Zuneigung versichert und ihn umarmt.

[224] Auch in diesem Punkt besteht eine Gemeinsamkeit mit Kenneth Branaghs *Hamlet*-Verfilmung.

[225] Diese entspricht in dieser Verfilmung der Familie des Polonius. Hinsichtlich der Darstellung Helens ausschließlich als Privatperson besteht eine Parallele zu den *noir*-Adaptationen Ulmers, Käutners, Kurosawas und Kaurismäkis, was einen intertextuellen Bezug zwischen den in ihrer Machart völlig unterschiedlichen Adaptationen herstellt.

Doch auch Helens äußeres Auftreten lässt sie als *nurturing woman* erscheinen, indem sie die für jenen Frauentyp üblichen halblangen brünetten Haare trägt.[226] Auch die dunkle Kleidung, die ihre Trauer über den Todes ihres ersten Mannes zum Ausdruck bringt unterstützt diesen Eindruck. Zugleich visualisiert das Dunkle ihre emotionale Verbundenheit zu Jack, der ebenfalls Schwarz trägt, und koppelt sie zugleich optisch an ihn. In der letzten Szene des Films wird sie sogar mit ihm verwechselt, als der von Carl engagierte Profikiller zunächst auf Helen schießt, die er aufgrund ihrer schwarzen Bekleidung für seine Zielperson hält. Indem sie die für Jack bestimmten tödlichen Treffer erhält, nimmt sie – wenn auch unbeabsichtigt – die Rolle der selbstaufopfernden *nurturing woman* ein.[227]

Helens schwarze Kleidung kann zwar einerseits als visuelles Merkmal einer trauernden Witwe aufgefasst werden, doch assoziiert sie die Frauenfigur indirekt auch mit einer *femme fatale*. Diese Wirkung wird vor allem durch den Filmtitel erzielt: Indem Helen wie der Leibhaftige Schwarz trägt, erscheint sie als Personifikation des Teufels bzw. als jemand, der mit selbigem im Bunde steht. Von diesem Standpunkt aus betrachtet erscheint Helen also durchaus als *femme fatale*, der gemeinhin Attribute wie »dämonisch« oder »verführerisch« zugeschrieben werden. Darauf weist auch der tiefe Ausschnitt mancher ihrer Kleider hin, die verdeutlichen, dass sie sich ihrer Sexualität durchaus bewusst ist und mit selbiger kokettiert. Ihre körperlichen Reize setzt sie bewusst ein, um ihre Interessen, allen voran die Entlastung ihrer geschäftlichen Verpflichtungen durch eine Eheschließung mit Carl, durchzusetzen. Ein solches berechnendes Verhalten lässt sich als typisches Merkmal einer *femme fatale* identifizieren, wie sie im *film noir* häufig zu sehen ist.[228]

Eine weitere Eigenschaft, die Helen mit der körperbewussten *femme fatale* verbindet ist ihr Alkoholismus.[229] So wird sie im Laufe des Films mehrfach beim Trinken von Champagner (z.B. bei Sauls Geburtstagsfeier und im Striplokal) und Brandy bzw. Whiskey (zuhause) gezeigt. Ihr Alkoholkonsum lässt sich dabei einerseits als Ausdruck von Zügellosigkeit und Genuss-Streben, andererseits aber auch als Ventil für unterdrückte Frustration deuten, die in der patriarchalisch geprägten Gesellschaft kein Gehör findet und somit die seelische Vereinsamung der Frau dokumentiert.

---

[226] Bei der Darstellerin Helens handelt es sich um Jaqueline Bisset, die bereits in Leinwandklassikern wie *Bullitt* (Peter Yates, 1968), *Airport* (George Seaton, 1970), *La Nuit Américaine* (François Truffaut, 1973) oder *Murder on the Orient Express* (Sidney Lumet, 1974) auftrat.

[227] In diesem Aspekt unterscheidet sie sich von Gertrude in Oliviers *Hamlet*-Verfilmung, die den für ihren Sohn bestimmten Gifttrank vorsätzlich leert.

[228] Für nähere Informationen zu Charakterzeichnung und äußerem Erscheinungsbild der *femme fatale* im *film noir* siehe den entsprechenden Unterabschnitt von Kapitel 4.

[229] In dieser Hinsicht ähnelt sie der Gertrude in Kenneth Branaghs *Hamlet*-Verfilmung.

7.5.4. Julias psychische Instabilität als Normalzustand

Die Problematik der Vereinsamung steht auch bei der Charakterisierung Julias im Vordergrund, die in *Let the Devil Wear Black* die Rolle der Ophelia übernimmt. Sie erscheint von Anfang an als psychisch labile junge Frau, die von Betäubungsmitteln abhängig ist: Als Jack sie tagsüber anruft, sieht man sie in einem abgedunkelten Zimmer im Bett liegen und verschlafen nach dem Telefonhörer greifen. Während des Gesprächs klingt ihre Stimme träge, als stünde sie unter Drogen. Dass dies tatsächlich der Fall ist zeigt sich, als sie nach Beendigung des Telefonats eine Medikamentendose ergreift und eine Tablette einnimmt.[230] Die neurotische Geistesverfassung Julias wird besonders in einer der nachfolgenden Szenen deutlich, als sie die Stimmen ihres Vaters und Carls nur verzerrt wahrnimmt oder kurz darauf Hundefutter in eine Schüssel füllt und davon isst.[231] Visuell äußert sich Julias innere Zerrissenheit unter anderem in ihrer Haarfarbe: Wie in der Branagh-Verfilmung hat auch hier die Frauenfigur rote Locken, welche traditionell mit einem unsteten, labilen Wesen einerseits und Leidenschaftlichkeit andererseits in Verbindung gebracht werden.[232] Die Darstellung dieser beiden Eigenschaften zeigt sich im weiteren Handlungsverlauf besonders anschaulich in einer Szene, in der Julia sich mit Jack auf die Toilette eines Alkoholwarenladens zurückzieht und dort intim mit ihm verkehrt. Während des Kontakts ist ein zerbrochener Badezimmerspiegel zu sehen, der ihr Gesicht fratzenhaft wirken lässt und dabei den Eindruck einer gespaltenen Persönlichkeit erzeugt.[233]

Als Ursache für Julias seelische Zerrüttung lässt sich in dieser Verfilmung Gefühlskälte und die Auflösung der Kernfamilie ausmachen, die durch Luxus und Konsum ersetzt wird.[234] Es sind keine tieferen emotionalen Bindungen mehr vorhanden, die dem Menschen psychische Stabilität verleihen könnten. Hierdurch erscheint Julias neurotischer Geisteszustand mehr als Symptom einer zunehmend in Apathie erstarrten Umgebung denn als befreiender Rückzug von einer korrupten Gesellschaftsordnung oder als Resultat übermäßigen gesellschaftlichen Drucks, wie sich Opheliaas Wahnsinn anhand der Dramenvorlage deuten lässt. Dementsprechend wird Juli-

[230] Weitere Anzeichen für regelmäßige Stimmungsschwankungen und Alkohol- bzw. Drogenmissbrauch sind den Bemerkungen Jacks am Telefon zu entnehmen: Demnach hat sie ihn bei ihrem letzten Treffen geschlagen und sich anschließend übergeben.

[231] Diese Szene stellt einen indirekten Bezug zu der Äußerung Bruces her, dass Frauen wie Hunde seien und nur die Aufmerksamkeit der Männer wollten.

[232] Zur Assoziation roter Haare mit einer labilen Charakterdisposition siehe Hannover, 70 f.

[233] Das Spiegelmotiv findet sich auch in der *nunnery scene* von Branaghs *Hamlet*-Verfilmung, als Hamlet Ophelia gegen die Spiegeltüre presst. Im Gegensatz zu Kate Winslet trägt Julia-Darstellerin Mary-Louise Parker jedoch keine hochgeschlossenen Kleider, sondern die meiste Zeit über kurze, enge Kleider oder Unterwäsche. Die amerikanische Schauspielerin war bereits in Hollywood-Blockbustern wie *Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet, 1991), *Grand Canyon* (Lawrence Kasdan, 1991) oder *The Client* (Joel Schumacher, 1994) zu sehen.

[234] Wie im Drama gibt es auch hier keine Mutter Julias/Ophelias. Als einziger Hinweis auf sie ist ein Porträtfoto auszumachen, dass neben Julias Bett aufgestellt ist. Der Luxus offenbart sich mit einem Blick auf das Buffet, das bei Sauls Geburtstagsparty aufgestellt ist und aus hochwertigen und kostspieligen Speisen wie Sushi-Häppchen, Austern und Champagner besteht.

as neurotische Verfassung als dauerhafter Normalzustand und nicht als unvermittelt zum Ausbruch kommender Wahnsinn dargestellt.[235] Dies ist auch bei Jack der Fall, der sich nicht wahnsinnig stellt sondern in der Vergangenheit in psychiatrischer Behandlung gewesen ist und so bisweilen unkonventionelle Verhaltensformen, wie z.B. die Äußerung unflätiger Bemerkungen oder unkontrollierte Gefühlsausbrüche, aufweist. So entsteht das Bild einer Gesellschaft, die entweder aus psychisch instabilen Menschen wie Jack und Julia oder aus Opportunisten wie Carl, Bradbury, Brautigan und den beiden korrupten hispanischen Polizisten besteht, die zu keinem Mitgefühl mehr fähig sind. Dementsprechend wird in der Beziehung zwischen Jack und Julia Liebe und Zuneigung durch den Vollzug des Geschlechtsakts ersetzt.

Überwog in früheren Verfilmungen die platonische Freundschaft und tiefe Verbundenheit Hamlets zu Ophelia, so ist in *Let the Devil Wear Black* davon kaum mehr etwas vorhanden.[236] Die Gefühlskälte ihrer Beziehung spiegelt sich in visueller Hinsicht in der Darstellung des Liebesakts wider: Wurden in Branaghs *Hamlet*-Verfilmung ästhetische Bilder des Beischlafs gezeigt, welche die Innigkeit des dargestellten Paares zum Ausdruck brachten, sind in diesem Film lediglich zwei sexuelle Kontakte zu sehen, die nicht in einem romantischen Ambiente, sondern jeweils auf einer Toilette stattfinden. Da diese Lokalität der Ausscheidung von Exkrementen dient, stellt diese Örtlichkeit eine Gleichsetzung von Sexualität und Schmutz her. Hinzu kommt, dass das Paar beim Sexualakt keinen besonders liebevollen Umgang miteinander pflegt. Hierdurch wird – ähnlich wie in der Darstellung der Stripperinnen – der Konsumcharakter von Sex in den 1990ern hervorgehoben.

In dieser konsumorientierten Atmosphäre hat der Umstand, dass Julia von Jack ein Kind erwartet, keinen Platz. Sie hadert daher mit sich selbst, einen Schwangerschaftsabbruch vorzunehmen. So gesehen erfahren die Worte “To be or not to be” eine neue Bedeutungsdimension, die sich auf das weibliche Geschlecht und seine Gebärfähigkeit bezieht. Julias Entschluss, das Kind zu behalten, deutet darauf hin, dass sie trotz widriger Bedingungen wie eigene psychische Probleme oder ein depressiver Freund durchaus zu Muttergefühlen fähig ist. Obwohl sie ein freizügiges Geschlechtsleben führt, erscheint sie vor allem deshalb nicht als *femme fatale*: Sie verfolgt keine eigennützigen Interessen und arbeitet auch nicht gegen die Hauptfigur – im Gegenteil, sie wendet sich Jack zu, doch kann er mit dieser Nähe nicht umgehen und weist sie von sich. Hinzu kommt, dass Julia im Gegensatz zu Ophelia nicht an den Intrigen ihres Vaters mitwirkt, dem sie sich nicht eben verbunden fühlt.

Ein weiterer Unterschied zum Shakespeare-Drama besteht hinsichtlich Julias Tod. So wird in *Let the Devil Wear Black* ihr Ableben eindeutig als Selbstmord ausgewie-

[235] Ein so gravierendes Ereignis wie die Ermordung ihres Vaters findet nicht statt. Vielmehr wird Saul Hirsch/Polonius am Ende der *closet scene* von Jack im Flur entdeckt und zusammengeschlagen.

[236] Als einzige Anzeichen für echte Zuneigung lassen sich Jacks Sorge um Julia ausmachen, als sie nachts vom Alkoholwarenladen zu Fuß nach Hause gehen will sowie eine Rückblende, die das junge Paar auf einem Rasen liegend zeigt.

sen, der somit quasi den Höhepunkt ihrer Depression bildet.[237] Anders als im Drama (oder auch den meisten anderen Adaptationen) sowie als Eingeständnis an die zeitgenössischen Lebensumstände zieht sich Julia hierfür aber nicht in die Natur zurück, sondern nimmt sich auf einer dicht befahrenen Straße das Leben.[238] Akustisch wird diese Szene unter anderem durch Hup- und Bremsgeräusche untermalt. In Zeitlupe sieht man Julia eine verkehrsreiche Straße trotz roter Fußgängerampel überqueren. Als das weiße *Walk*-Signal eingeblendet wird, ist sie verschwunden, als habe der Verkehrsfluss sie in sich aufgenommen und verschlungen. So findet Ophelias Tod durch Ertrinken eine zeitgemäße, auf das Großstadtleben bezogene Umdeutung.

Auch Julias letztes Erscheinen im Film als Leiche ist der veränderten historischen Situation und dem urbanen Umfeld angepasst. So wird die *graveyard scene* in ein Krankenhaus verlegt.[239] Die letzte Einstellung, in der sie zu sehen ist, ist eine Nahaufnahme, die ihren mit Hämatomen versehenen Kopf- und Schulterbereich zeigt. Hier wird ein Unterschied und zugleich eine Parallele zu den anderen Verfilmungen erkennbar: Im Gegensatz zu diesen wirkt Julia/Ophelia hier nach ihrem Tod weit weniger naiv und unschuldig als sie in anderen Filmen üblicherweise vor Einsetzen ihres Wahnsinn gezeigt wird. Vielmehr sieht der Zuschauer sie hier, ebenso wie bei ihrem ersten Auftreten, nackt. Julia wird durch ihren Tod zwar – ebenso wie in den anderen *Hamlet*-Verfilmungen – ebenfalls für das Patriarchat neutralisiert, doch machen ihre vielen Blessuren sichtbar, dass sie quasi sprichwörtlich »unter die Räder« der Gesellschaft gekommen ist.

7.5.5. Misogynie als männliche Norm

Das Männlichkeitskonzept im *film noir* deckt sich in weiten Teilen mit dem Auftreten des anti-intellektuellen Actionhelden im amerikanischen Spielfilm der 1990er Jahre. Die große Ähnlichkeit dieser beiden Männertypen ergibt sich unter anderem durch die allgemeine gesellschaftliche Situation, die in beiden historischen Phasen gewisse Parallelen aufweist.[240] Auch Jack weist in einigen zentralen Punkten typi-

[237] In dieser Hinsicht weist *Let the Devil Wear Black* eine weitere Parallele mit Kenneth Branaghs *Hamlet*-Verfilmung auf, in der Ophelias Tod zwar nicht eindeutig als Selbstmord ausgewiesen wird, aber eine solche Deutung durch eine entsprechende Darstellung (sie verbirgt den Schlüssel für ihre Zelle in ihrem Mund) nahegelegt wird. Julias Selbstmord in *Let the Devil Wear Black* stellt einen Bezug zum Shakespeare-Drama *Romeo and Juliet* her, indem zum einen die weibliche Hauptfigur einen ähnlichen Namen trägt und diese sich zum anderen am Ende des Stücks das Leben nimmt.

[238] Die Natur scheint bis auf die am Friedhof spielenden Szenen sowie auf die Rückblenden, in denen der Rasen des Familienanwesens zu sehen ist, nicht existent zu sein.

[239] Dabei existiert auch ein Pendant zu Hamlets Gespräch mit dem Totengräber, das Jacks Konfrontation mit der Leiche seiner Geliebten vorangestellt ist: Nach einem Schusswechsel, bei dem Bradbury und Brautigan ums Leben kommen, wird Jack ins Krankenhaus gebracht. Dort stellt sich heraus, dass ein Schädelfragment Bradburys ihn am Auge verletzt hat. Seine philosophischen Überlegungen zu den Implikationen dieses Ereignisses entsprechen in ihren Grundzügen Hamlets "Poor Yorick"-Rede (V. i. 178-189). Jack erfährt vom Tod Julias, als er unmittelbar nach seiner eigenen Behandlung zufällig ein Gespräch zweier Polizeibeamter über eine tödlich verunglückte schwangere Frau vernimmt.

[240] Hierzu bemerkt Kaplan: "Despite the different form of social crisis in the 90s, what links the 40s to the 90s is the political and social sense of something amiss in American culture – a sense of drift, of pointlessness, political helplessness, and of inaccessible and hidden power creating generalised angst." Kaplan, 1.

sche Merkmale einer Hauptfigur des *film noir* der 1940er wie auch eines Actionhelden der 1990er auf: In beiden Fällen handelt es sich um einen so genannten *tough guy*, der als »isolierter Einzelgänger [...] weder konstante freundschaftliche oder familiäre Bindungen noch Liebesbeziehungen unterhält.«[241] Seine Entfremdung von der Gesellschaft spiegelt sich dabei vor allem in seinem asozialen Verhalten wider.[242] Dabei legt er, wie die meisten anderen Männer- und Frauenfiguren im Film, destruktive Verhaltensweisen an den Tag. So neigt er z.B. zum Alkoholismus, der eine geschlechterübergreifende Reaktion auf die Gefühlskälte zu sein scheint. Im Gegensatz zu Hamlet, der in der Dramenvorlage den Alkoholkonsum verurteilt (I. iv. 14-22), trinkt Jack viel und raucht darüber hinaus auch Zigaretten.[243] Zudem richtet er – ebenso wie die anderen Männerfiguren – seine Aggression nicht nur gegen sich selbst, sondern auch gegen andere. Als Beleg hierfür lassen sich die zahlreichen Schlägereien und anderen gewalttätigen Auseinandersetzungen heranziehen, die zugleich Ausdruck eines übersteigerten und destruktiven Männlichkeitsgefühls sind.

Als einziges Männerideal im Film erscheint Jacks Vater Julius, der Satchs Angaben zufolge Helen nie betrogen und auch nicht mit Drogen gehandelt hat. Wie aus zahlreichen Rückblenden ersichtlich wird, hat er sich auch stets liebevoll um seinen Sohn gekümmert. Jack versucht das Andenken seines Vaters zu bewahren, indem er seine Geschäfte übernehmen und Rache an seinem Tod üben will.[244] Das Rachemotiv des *Hamlet*-Stoffs wird in *Let the Devil Wear Black* vor allem durch die jüdische Herkunft Jacks (wie auch einiger anderer Gestalten im Film) erklärt: Im Gegensatz zum christlichen Motiv der Vergebung legitimiert das Judentum Vergeltung als Handlungsvorgabe.[245] Besonders bezeichnend ist es daher, dass Jack am Ende die patriarchalische Ordnung wiederherzustellen versucht, indem er im Anzug

---

[241] *Cf.* Kaufmann, 47. Protagonisten, die solche oder ähnliche Verhaltensweisen zeigen kommen beispielsweise in folgenden Kinofilmen der 1990er Jahre vor: *The Last Boyscout* (Tony Scott, 1991), *Red Rock West* (John Dahl, 1992), *Falling Down* (Joel Schumacher, 1993), *Last Man Standing* (Walter Hill, 1996), *Mission: Impossible* (Brian de Palma, 1997), *The Matrix* (Andy und Larry Wachowski, 1999) und *The Ninth Gate* (Roman Polanski, 1999).

[242] Als Beispiele für Jacks unsoziales Verhalten lassen sich beispielsweise sein abrupter Abbruch des Telefonats mit Julia anführen oder der Spott, den er an sie richtet nachdem er von ihrer Schwangerschaft erfahren hat. Carl und seiner Mutter zollt er ebenfalls keinen Respekt, sondern äußert seine Ansichten direkt und ohne Rücksicht auf jedes Taktgefühl. Dies zeigt sich in seiner mit Fäkalausdrücken durchsetzten Sprache, die ein weiteres Merkmal des *noir*-Protagonisten ist. Hierzu bemerkt Kaufmann: »Sein umgangssprachlicher, maskuliner, zynischer 'tough-talk' oder 'wise-crack' geht einher mit seinen häufig gesetzesbrecherischen Methoden [...].« Kaufmann, 47. In Bezug auf seine unflätige Ausdrucksweise weist Jack eine gewisse Ähnlichkeit mit Hamlet auf, der sich in seinem gespielten Wahnsinn auch nicht an die höfische Etikette hält und hierdurch allgemeine Bedingungen bzw. einzelne Personen in Elsinore kritisch kommentiert.

[243] Bereits in der ersten Szene sieht man wie er beim Autofahren an einer Whiskeyflasche mit der Aufschrift "Gentleman Jack" nippt. Diese Handlung fungiert als erste Charakterisierung seiner Figur: Sie deutet einerseits darauf hin, dass er sich nicht an das Gesetz hält. Andererseits suggeriert das Ettikett mit der Aufschrift "Gentleman" in Kombination mit seinem Namen zugleich aber auch eine gewisse moralische Haltung und Prinzipientreue.

[244] Eine visuelle Entsprechung findet dieses Vorhaben in einer Rückblende, die zeigt wie Jack als kleiner Junge in den Schuhen seines Vaters umherschreitet.

[245] Zum Beispiel heißt Julias Vater Saul Hirsch und Satchs Nachname lautet Rubinstein. Man erkennt Jacks kulturelle Herkunft ebenfalls an dem »Shalom«, das er als verbale Reaktion auf Carls Toast ausspricht.

seines Vaters Carl erschießt. Jacks Verbindung zu Julius wird auch dadurch deutlich, dass er im Sterben seinen Vater sieht, der denselben Anzug trägt.[246] Dies führt zu einem weiteren typischen *noir*-Element: Es gibt kein Happy End für die Hauptfigur. So sieht man Jack zuletzt in Satchs Armen sterben.

Dieser Schluss zeigt zugleich ein weiteres *noir*-typisches Element des Films: Das so genannte *male bonding*. Diese Form echter Zuneigung zwischen Männern ist aber nur im Tod möglich, da man sich andernfalls dem Verdacht der Homosexualität aussetzen würde. Wie aus den früheren Verfilmungen ersichtlich wurde, bemühen sich viele Filmemacher wie Kosinzew, Zeffirelli oder Branagh darum, die Hamlet-Figur keinesfalls als – wenn auch noch so vage gehaltenen – Homosexuellen darzustellen. Dadurch, dass Jack am Schluss stirbt und man ihn zuvor bei der Durchführung sexueller Handlungen mit Julia gesehen hat, erscheint Satchs fürsorgliche Geste quasi harmlos.[247] Als typisches Zeichen heterosexueller Männer lässt sich ihre Misogynie ausmachen.[248] Die Respektlosigkeit der Männer Frauen gegenüber steht außer Zweifel: Carl hält sich eine junge Stripperin als Gespielin und Bruce bemerkt es sei für eine ältere Generation von Männern nicht leicht, Frauen Aufmerksamkeit zukommen zu lassen – da sie dies indirekt nicht für notwendig erachten. Hervorzuheben ist dabei der Umstand, dass selbst die jüngere Generation in dieser Hinsicht keinesfalls fortschrittlicher zu sein scheint: Bradbury lässt beispielsweise eine Stripperin aufreizend vor sich tanzen und steckt ihr dabei Geldscheine zu. Auch Jack vermeidet eine Aussprache mit Julia und lässt somit keinen engeren emotionalen Kontakt zu seiner Freundin zu. Dennoch ist er die einzige männliche Gestalt im Film, welche die bestehenden Geschlechterverhältnisse hinterfragt und sein Rollenverhalten zumindest ansatzweise zu ändern versucht. Dies zeigt sich z.B. in der Schlussszene, als er eine Stripperin auffordert sich wieder an- statt weiter auszuziehen.

Der Neokolonialismus, von dem Julia in ihrem Telefonat mit Jack spricht und der sich auf den Umgang von Männern und Frauen bezieht spiegelt sich auch in der Interaktion mit der in Los Angeles deutlich präsenten mexikanischen Bevölkerung. Bradbury will im Gegensatz zu Jack kein mexikanisches Essen zu sich nehmen und diskriminiert durch seine in diesem Zusammenhang erfolgenden abfälligen Bemerkungen indirekt die ethnische Gruppe der Chicanos. Dass auch sie einen stark ausgeprägten Sinn für Maskulinität und Chauvinismus besitzen, zeigt sich in ihren wachsenden Besitzansprüchen, die für den Fortgang der Handlung relevant sind.

---

[246] Der Geist des Vaters erscheint im Laufe des Films insgesamt vier Mal. Abgesehen davon ist Julius aber auch in mehreren Rückblenden zu sehen, die veranschaulichen, welch harmonisches Verhältnis er zu Jack gehabt hat.

[247] Dies ist bei den Frauenfiguren nicht der Fall. Sie scheinen in einer Art luftleerem Raum zu existieren und keinen Kontakt mit anderen Geschlechtsgenossen zu haben, da sie sich auch verbal nur mit anderen Männerfiguren austauschen (Helen mit Carl und Jack, Julia mit Jack und ihrem Vater).

[248] Zur Misogynie im *film noir* siehe Kaufmann, 47: »Zudem ist ihr Verhältnis zum anderen Geschlecht meist negativ definiert und als misogyn zu beurteilen. Frauen sind häufig die ultimativen Gegner des ‘tough guy’ und bedrohen zumindest seine persönliche Integrität.«

Nicht zuletzt deshalb müssen Bradbury und Brautigan ihr Leben lassen. Am Ende des Films geht die mexikanische Mafia als Nutznießer aus dem Konflikt zwischen Jack und Carl hervor, wodurch auch indirekt zu verstehen gegeben wird, dass die angloamerikanische Leitkultur in den USA zusehends ins Wanken gerät – wenn nicht gar bereits im Schwinden begriffen ist.

Diesen Eindruck vermittelt auch eine andere Shakespeare-Verfilmung, die drei Jahre vor Titles *Hamlet*-Adaptation in die Kinos kam: Baz Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), die den aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen Rechnung trägt, indem sie der hispanischen Kultur nicht zuletzt auf visuellem Wege eine wichtige Rolle zukommen lässt.[249] Um vor allem dem jugendlichen Kinopublikum ein opulentes audiovisuelles Spektakel zu bieten, das seinen sonstigen Sehgewohnheiten entspricht, stand dem Regisseur ein hohes Budget zur Verfügung, das unter anderem in Spezialeffekte, aufwändige Requisiten und Kulissen sowie das Engagement zugkräftiger Jungstars in den Hauptrollen investiert wurde. Die nächste *Hamlet*-Verfilmung, die vier Jahre später in die Kinos kam, wurde trotz der zahlreichen darin vorkommenden namhaften Darsteller hingegen mit einem vergleichsweise niedrigen Budget produziert.[250] Wie im Folgenden zu sehen sein wird, verbindet diese letzte *Hamlet*-Verfilmung des 20. Jahrhunderts – bzw. erste Verfilmung des 21. Jahrhunderts – einige Gemeinsamkeiten mit *Let the Devil Wear Black*, doch sind zugleich auch einige signifikante Unterschiede zu verzeichnen.

7.6. *Hamlet: The Denmark Corporation* (Michael Almereyda; USA, 2000)

7.6.1. Zwischen Kapitalismus und Multimedia

Diese erste Kinoproduktion des *Hamlet* im neuen Jahrtausend weist – wie auch andere neuere Umsetzungen des Stoffes – einige Gemeinsamkeiten mit früher entstandenen Vorgängern auf. Mit den Adaptationen von Ulmer, Käutner, Kurosawa, Kaurismäki und Title verbindet Almereyda der Ansatz, die Handlung der eigenen his-

[249] So wird in diesem Streifen beispielsweise die in der hispanischen Kultur gängige Ikonenverehrung dadurch berücksichtigt, dass in vielen Räumen (wie z.B. in Julias Schlafzimmer oder der Wohnung der *nurse*) kleine Heiligenstatuen aufgestellt sind. Weiterhin sind Marienbildnisse o.ä. Teil des äußeren Erscheinungsbildes der Capulet-Gang, deren Kleidung, Tätowierungen und Handfeuerwaffen ebenfalls solche Motive aufweisen. Des Weiteren ähneln die Jacken, Westen und Hosen Tybalts, Abras und ihrer Kumpane in Schnitt und Farbgebung der körperbetonten Aufmachung von Matadoren und Flamenco-Tänzern.

[250] Siehe dazu Michael Almereyda, *William Shakespeare's Hamlet*, (London: Faber, 2000) ix: "When I showed Ethan Hawke a eight-page treatment and explained my intention – to shoot fast and cheap in New York, to film in super 16 mm, to make everything as urgent and intimate as possible, keeping all spoken dialogue as written by Shakespeare but set within and energized by a contemporary context – Ethan got it immediately."

torischen und kulturellen Situation anzupassen.[251] So spielt seine Filmfassung des *Hamlet* in New York City zu Beginn des neuen Millenniums.[252] Ähnlich wie in *The Bad Sleep Well* und *Hamlet Goes Business* steht auch hier das Milieu der Industrie bzw. Großfinanz im Mittelpunkt des Filmgeschehens.[253] Der dänische Königshof wird zur Denmark Corporation – einer Firma, von der zu keinem Zeitpunkt im Film gezeigt wird, was sie produziert oder welche Dienstleistungen sie anbietet. Ihr Einfluss äußert sich aber darin, dass zu Beginn des Films an einem Hochhaus eine riesige Leuchtreklame der Firma zwischen den Schriftzügen und Logos von NBC und Panasonic zu sehen ist.[254] Auch im weiteren Handlungsverlauf sind mehrfach Firmenlogos, Preiskennzeichnungen und Aufschriften zu sehen, welche die Konsumorientiertheit der Gesellschaft visualisieren.[255]

Bei dieser *Hamlet*-Verfilmung handelt es sich, ähnlich wie bei den Adaptationen Ulmers, Kaurismäkis und Titles, um eine Filmproduktion, die mit einem vergleichsweise geringen finanziellen Aufwand entstanden ist.[256] Das niedrige Budget spiegelt sich vor allem im verwendeten Filmformat wider, das Teil des künstlerischen Gesamtkonzepts Almereydas ist. So entstand sein *Hamlet* im 16 mm-Format, das erst nachträglich auf 35 mm vergrößert wurde und eine fast amateurhaft wirkende grobkörnige Bildqualität aufweist.[257] Diese verleiht dem Film einen beinahe dokumentarischen Charakter und lässt *Hamlet: The Denmark Corporation* (im Gegensatz zur idealisierten Darstellung Branaghs) authentischer und unvermittelter erscheinen.

---

[251] Es werden in dieser Adaptation einige Anleihen aus *Hamlet Goes Business* genommen: Hierzu sind die Abhörmaßnahmen von Claudius und Polonius, Hamlets Gummiente als Geschenk an Ophelia und das Erscheinen des Geistes aus einem Getränkeautomaten zu zählen. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 196 f. Im Gegensatz zu *Hamlet Goes Business* ist Almereydas *Hamlet: The Denmark Corporation* jedoch eine seriöser, da weniger ironisch wirkende Verfilmung des Shakespeare-Stücks.

[252] Hinsichtlich einer solchen Anpassung an zeitgeschichtliche Umstände hat Almereyda sich von Kotts *Shakespeare heute* inspirieren lassen, von dem er den Ansatz übernommen hat das Stück den gegebenen Umständen entsprechend zu modernisieren. Zur Anpassung des Dramenstoffs an die zeitgenössischen Lebensumstände und zur Lektüre Jan Kotts in diesem Zusammenhang siehe Almereyda, viii f.

[253] Dies zeigt, dass zu Beginn des neuen Jahrtausends die politische Macht endgültig der wirtschaftlichen gewichen ist und Kapitalismus alles durchdringt. Siehe dazu Elvis Mitchell, "A Simpler Melancholy", Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda, *New York Times* 12. Mai 2000, Spätausg., Sek. E.1: 1.

[254] Zur Kapitalismuskritik des Films äußert sich Almereyda wie folgt: "'Denmark is a prison,' Hamlet declares early on, and if you consider this in terms of contemporary consumer culture, the bars of the cage are defined by advertising, by all the hectic distractions, brand names, announcements and ads that crowd our waking hours." Almereyda, xi.

[255] Zur Darstellung von Werbung und Reklame bei Almereyda siehe Elsie Walker, "A 'Harsh World' of Soundbite Shakespeare: Michael Almereyda's *Hamlet* (2000)", *EnterText 1.2* (2001), 5. Apr. 2005 <http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/hamlet/walker.pdf> 330: "In his late capitalist mise-en-scène Almereyda features [...] many trademarks and logos which reviewers mistook for genuine product placement: Hamlet's friends smoke Marlboro, Ophelia calls Movie-Fone (sponsored by the New York Times and American Express) to get away from it all (perhaps to engage with another movie, a different kind of story of her own choice), Claudius sports a Hugo Boss sports bag, Hamlet and friends drink the Danish Carlsberg beer."

[256] So hat die Filmproduktion nur zwei Millionen US-Dollar gekostet. Zum Budget siehe *ibid.,* 323. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang ebenfalls der Umstand, dass die vielen prominenten Darsteller dabei ähnlich wie in Branaghs *Hamlet* mehr aus Idealismus mitgewirkt haben als aus finanziellem Kalkül. Siehe dazu Almereyda, xi.

[257] Zum verwendeten Filmformat siehe *ibid.,* ix und 136. *Cf.* E. Walker, *EnterText,* 327.

Dem Regisseur zufolge soll die schlichte visuelle Umsetzung die Aufmerksamkeit des Zuschauers stärker auf die Sprache Shakespeares lenken, die mit einem aufwändigen *setting* allzu leicht in den Hintergrund gedrängt würde.[258]

Der größte Unterschied zu den oben genannten Filmen besteht darin, dass Almereyda trotz des zeitgemäßen *setting* den Originaltext Shakespeares in gekürzter Fassung verwendet.[259] Dabei entsteht ein logischer Bruch, weil die archaische Sprache und das zeitgenössische Umfeld auf den ersten Blick nicht zueinander zu passen scheinen. Die Einblendung »New York, 2000« zu Beginn des Films gibt Ort und Zeit der Handlung vor; dem Zuschauer ist jedoch durchaus bewusst, dass in der amerikanischen Metropole kein Frühneuenglisch gesprochen wird. Diese Gegensätzlichkeit von Sprache und *setting* lässt sich als künstlerisches Mittel werten, das Almereyda gezielt einsetzt, um einen homogenen Gesamteindruck des Films zu verhindern, der hierdurch in sich gespalten und somit als typischer Ausdruck der Postmoderne erscheint.[260] Die Kluft zwischen archaischer Sprache und postmodernem *setting* vergrößert sich vor allem durch die intensive Einbeziehung von Massenmedien und Informationstechnologien als Symbole des digitalen Zeitalters. Medien und technische Hilfsmittel wie Zeitung, Fernsehen, Notebooks, Anrufbeantworter, Faxgeräte, Mobiltelefone, Überwachungskameras, Mikrofone und Abhörgeräte sind omnipräsent und veranschaulichen, dass das Leben zur Jahrtausendwende in starkem Maße von medialer Vermittlung abhängig ist.[261]

Die Filmakteure stehen kaum noch in direktem Kontakt zueinander, sondern kommunizieren hauptsächlich auf diesem indirekten Weg miteinander.[262] Almereyda

---

[258] *Cf. Almereyda,* vii: "Welles describes his film as a 'rough charcoal sketch' of the play, and this remark, alongside the finished picture, provoked in me a sharp suspicion that you don't need lavish production values to make a Shakespeare movie that's accessible and alive. Shakespeare's language, after all, is lavish enough."

[259] Zur Kürzung des Dramentextes durch Alemereyda siehe E. Walker, *EnterText,* 319: "[...] Almereyda's script is the most cut-down and fractured of them all, highlighting the difficulty of preserving the idealism embedded in that text." Für eine kritische Position gegenüber Almereydas Kürzungen siehe Anthony Quinn, "Alas Poor Yorick, He Didn't Make the Final Cut", Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda, *Independent* 15. Dez. 2000: 10: "Shakespeare's *Hamlet* already moves to a stop start rhythm, Almereyda's approach is simply to chop the narrative into bits and hope we'll muddle through. I doubt whether anyone previously unschooled in the play would be able to make any sense at all of this movie." Crowl hingegen bewertet die radikale Kürzung des Textes positiv, wie folgende Bemerkung zum Ausdruck bringt: "Here is a somber *Hamlet*, with 60 percent of the text, the players, Yorick's skull, the pictures of the two fathers in the closet scene, and the gravedigger – and it still works." Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 192.

[260] Zum Aspekt der Postmoderne in *Hamlet: The Denmark Corporation* siehe E. Walker, *EnterText,* 319.

[261] Hierzu bemerkt Almereyda Folgendes: "It's more meaningful to explore how Shakespeare's massive interlocking themes – innocence and corruption, identity and fate, love and death, the division between thought and action – might be heightened, even clarified, when colliding with the spectacle of contemporary media-saturated technology. [...] The film admits that images currently keep pace with words, or outstrip them, creating a kind of overwhelming alternate reality. So nearly every scene in the script features a photograph, a TV monitor, an electronic recording device of some kind." Almereyda, x. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 191.

[262] Zur intensiven Einbeziehung, Darstellung und Verwendung moderner Technologien und Massenmedien im Film siehe Coursen, 153, Andrew O'Hagan, "*Hamlet* for the Digital Age", Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda, *Daily Telegraph* 15. Dez. 2000: 29, A. Quinn, 10, Rosenthal, 35, Katherine Rowe, "'Remember Me': Technologies of memory in Michael Almereyda's *Hamlet*", *Shakespeare, the Movie 2: Popularizing the Plays*

stellt eine Gesellschaft dar, in der der Einzelne von seinen Mitmenschen entfremdet und der Einfluss der Medien so stark geworden ist, dass sie sogar Wertvorstellungen vorgeben. So findet der "To be or not to be"-Monolog in einer Videothek statt, in der Hamlet die Actionfilm-Abteilung durchstreift. Die Worte "To be or not to be" kommen im Laufe des Films auch in einer Videoaufzeichnung Hamlets vor, der in dieser Verfilmung ein Student der Filmwissenschaft und Nachwuchsregisseur ist. In diesem kurzen Mitschnitt, den er immer und immer wieder abspielt, spricht er diese Worte und hält sich dabei eine Schusswaffe an seine Schläfe bzw. führt sie in seinen Mund. Durch die mehrfache Wiedergabe ist die Einmaligkeit des Zitats nicht mehr gegeben: Die bekannten Worte Hamlets sind nunmehr zu einem beliebig reproduzierbaren Sprachfetzen geworden.[263]

Die Videokamera, die Hamlet im Rahmen des Films immer wieder zum Einsatz kommen lässt, erscheint als zeitgemäßes Mittel, mit dem er seine Monologe in Form eines Videotagebuchs in Szene setzt. Außerdem vermitteln die kurzen Videosequenzen dem Zuschauer einige weiterführende Informationen.[264] Auch andere Film- bzw. Fernsehausschnitte dienen demselben Zweck, so z.B. Fortinbras' Erscheinen auf dem Monitor während des Fluges nach England oder der am Ende des Films eingeblendete Nachrichtensprecher. Dieser fungiert als eine Art Chor und äußert eine abschließende Bemerkung, die eine Textpassage Fortinbras' (V. ii. 369-372) mit der Replik des *player king* (III. ii. 206-208) kombiniert.[265] Diese Maßnahmen lassen Almereydas *Hamlet: The Denmark Corporation* als audiovisuelle Kollage erscheinen, welche die Handlung auf fragmentierte und vielschichtige Weise wiedergibt.[266]

Der postmoderne Pluralismus spiegelt sich auch in der Orientierung an verschiedenen Genres und künstlerischen Vorbildern wider. Dabei bedient sich *Hamlet* vieler intertextueller Bezüge und cineastischer Verweise.[267] Almereyda verwendet dabei

---

on Film, TV, Video and DVD, Hrsg. Linda E. Boose und Richard Burt (London: Routledge, 2003) 45 und Alexander Walker, "Hamlet Turns into a Slacker in a Woolly Hat". Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation*, Regie Michael Almereyda, *Evening Standard* [London] 14. Dez. 2000: 30.

263 Siehe dazu E. Walker, *EnterText,* 326: "Well before he gives the 'To be or not to be' speech, we see Hamlet watching himself on a laptop screen delivering the isolated line 'To be or not to be' with a gun pointed to his head. He immediately rewinds the tape to listen to the line again, and again. The most famous Shakespearean 'soundbite' sounds trite, then haunting when it is repeated [...]."

264 So sieht man beispielsweise Filmausschnitte von Hamlets Vater und Ophelia. Siehe dazu Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 194 f: "[...] Hawke's video diary reflects the fractured and tormented state of Hamlet's soul and imagination. It's a thing of shreds and patches he repeatedly tinkers with on his editing machine. Images of his father and Ophelia are prominent, and there is an extended sequence of his father and mother ice-skating [...]. [...] Hamlet's video is used primarily as a device for recording and reflecting the bits and pieces of his early soliloquies retained by the screenplay."

265 Hierdurch entsteht eine Parallele zur Luhrmann-Verfilmung. Siehe dazu Douglas Lanier, "Shakescorp Noir", *Shakespeare Quarterly* 53.2 (2002): 178 und E. Walker, *EnterText,* 324.

266 Zum Kollagenstil des Films siehe Almereyda, xii. Auch beim *play within the play* handelt es sich um eine Filmkollage, die aus Versatzstücken der audiovisuellen Alltagskultur besteht. Im Gegensatz dazu bezeichnete Olivier seine *Hamlet*-Verfilmung einst als Essay, wodurch er zum Ausdruck bringen wollte, dass sein Film den Dramenstoff in geraffter Form wiedergibt. Zum *play within the play* in Almereydas Verfilmung und das darin enthaltene Filmmaterial siehe *ibid.,* 325, Lanier, "Shakescorp Noir," 174 und Rowe in Boose/Burt (2003), 52.

267 Für Beispiele siehe E. Walker, *EnterText,* 321.

insbesondere Elemente des *film noir*.[268] Hierzu sind in erster Linie das urbane *setting*, der entfremdete Held und die undurchsichtigen Geschäfte der Denmark Corporation zu zählen. Auch die Kamera orientiert sich an diesem Stil, indem sie ein *setting* zeigt, in dem eine dunkle, kühle Atmosphäre in Blau- und Grautönen und Chrom dominiert.[269] Durch diese zahlreichen Bezüge zum *film noir* ist der *Hamlet*-Stoff mehr der eigenen (d.h. amerikanischen) Kultur verhaftet als der klassischen englischen Bühnentradition.[270] Diese Aneignung Shakespeares lässt sich einerseits als Versuch der Popularisierung und andererseits als ein kultureller Kampf bzw. eine Loslösung vom britischen Bühnenideal deuten, d.h. also indirekt als Ausdruck einer eigenen amerikanischen Ästhetik.

7.6.2. Die Königin als Mitglied der New Yorker *high society*

Die Darstellung der Königin beinhaltet eine Reihe intertextueller Bezüge wie z.B. auf die *Hamlet*-Verfilmungen Oliviers und Branaghs. Zunächst aber wird die Charakterisierung Gertrudes durch die Wahl der Darstellerin beeinflusst, deren Rollen in früheren Filmen sich in ähnlicher Weise auf die Zuschauerrezeption auswirken wie beispielsweise Glenn Closes Auftritt in Zeffirellis *Hamlet*. In Almereydas Adaptation wird die Königin von Diane Venora verkörpert, die in Baz Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo + Juliet* als Lady Capulet mitgewirkt hat.[271] Als zentrale Merkmale dieser Rolle lassen sich Sinnlichkeit einerseits und Dekadenz andererseits ausmachen, die auch in einem anderen Kinoerfolg maßgebliche Eigenschaften jener Person sind, die Venora verkörpert: In dem Thriller *Heat* (Michael Mann, 1995) etwa spielt sie eine psychisch instabile Mitvierzigerin, die drogen- und medikamentenabhängig ist, ihre halbwüchsige Tochter vernachlässigt und ihrem Ehemann untreu ist. Venora stellt in ihren Filmrollen also bisweilen sexuell aggressive und überspannte *femmes fatales* dar.[272] Beide Wesenszüge zeichnen sich auch am Anfang von Almereydas *Hamlet: The Denmark Corporation* ab und machen sich im gesamten Handlungsverlauf immer wieder bemerkbar.

---

[268] Zum Einfluss des *film noir* auf diese *Hamlet*-Adaptation siehe Lanier, "Shakescorp Noir," 169 f.

[269] Siehe dazu A. Quinn, 10, und A. Walker, "Hamlet Turns into a Slacker in a Woolly Hat," 30.

[270] Crowl bezeichnet die zahlreichen Bezüge dieser *Hamlet*-Verfilmung zu anderen Filmen und medialen Texten in diesem Zusammenhang als "metacinematic awareness". Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 192. Zu den Vorbildern, denen er in seiner Figurenkonzeption Hamlets Rechnung trägt, siehe Almereyda, viii.

[271] Zu Venoras Darstellung der Gertrude siehe Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197: "With more to work with here than she had as Gloria Capulet in Luhrmann's *Romeo + Juliet*, Venora is a bright, alert, stylish Gertrude who positively glows in Claudius's company."

[272] Intertextuelle Bezüge entstehen aber nicht nur im Hinblick auf ihre früheren Film- sondern auch auf ihre Bühnenrollen. Dem Theaterpublikum ist Venora ebenfalls bekannt, da sie in früheren Produktionen des *Hamlet* schon mitgewirkt hat – aber nicht als Gertrude, sondern als Ophelia wie auch (ähnlich wie Bernhardt und Nielsen) in der Rolle des Dänenprinzen selbst. Siehe dazu "Biography for Diane Venora", *International Movie Database,* 2005, International Movie Database, Inc., 24. Juli 2005 (<www.imdb.com/name/nm0893204/bio>).

In der *court scene* fallen Gertrudes öffentlicher Kuss mit Claudius sowie der auffällige Armschmuck auf, die beide auf unterschiedliche Weise ihre Sinnlichkeit hervorheben.[273] Dieser erste Eindruck wird im weiteren Filmverlauf durch ihre Kleidung, Make-up, diverse Requisiten sowie ein entsprechendes Verhalten bestätigt: Man sieht sie mehrfach leichtbekleidet in Nachtwäsche im Schlafzimmer; ihre rot geschminkten, vollen Lippen unterstreichen in diesem Zusammenhang ihre Sinnlichkeit.[274] Die dunkle Farbgebung ihrer Kleidung und Haare unterstützt dabei den visuellen Eindruck einer *femme fatale* und weckt viele Assoziationen: Zum einen erscheinen dunkle Töne seriöser und geschäftsmäßiger, zum anderen wird mit Schwarz auch Trauer (über den Tod ihres ersten Mannes) sowie das Dunkle, Unheimliche, Schemenhafte bzw. Bedrohliche suggeriert, das Gertrude durch ihr Verhalten, d.h. also durch ihre Wiederheirat, für Hamlet und das Patriarchat darstellt.[275] Auch die Sonnenbrille, mit der Gertrude im Laufe des Films mehrfach zu sehen ist, lässt sich als äußeres Anzeichen eines undurchsichtigen, bedrohlichen Weiblichen deuten.[276] Zugleich erscheint die Sonnenbrille als Fassade, mit der Gertrude ihre wahren Gefühle wie Trauer (Tränen) oder Übermüdung in der Öffentlichkeit verbergen will; somit kommt eine gewisse weibliche Doppelnatur und Verstellung zum Ausdruck.[277]

In der *closet scene* zeigt sich in der Einbeziehung eines Spiegels eine weitere Variante des Fassadenmotivs.[278] Dieser ist für die *femme fatale* im *film noir* ein typisches Requisit, da er die vermeintlich zwiespältige Natur des weiblichen Geschlechts symbolisiert.[279] Im *film noir* bringt der Spiegel auch die Unabhängigkeit und den Narzissmus der *femme fatale* zum Ausdruck, da nicht der Mann im Mittelpunkt ihres

---

[273] Zur Sinnlichkeit Gertrudes in dieser Verfilmung siehe Rosenthal, 35: "There is fine work from Diane Venora (who has played Hamlet on stage) as a sensual, disarmingly contented Gertrude [...]."

[274] Siehe dazu Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197: "This Gertrude is defined by her closely trimmed raven hair and the bold, red slash of her lipstick – the brightest color in a film dominated by black, blue, burgundy, and gun-metal grey; she is handsome and subtly sexy." *Cf.* A. Quinn, 10.

[275] Gertrude trägt überwiegend dunkle Kleidung. Gedeckte Farben galten in den 1990er als modisch und kontrastierten mit den Pastell- und Bonbonfarben, die Frauen in den 1980ern getragen hatten.

[276] Gertrude trägt in dieser Verfilmung häufig eine Sonnenbrille, z.B. als sie Hamlet nach der Pressekonferenz bittet, nicht nach Wittenberg zurückzukehren, als sie sich von ihm vor seiner Reise nach England am Flughafen verabschiedet und in der *graveyard scene*.

[277] Auch Hamlet spiegelt dieses Verhalten wider, da auch er eine Sonnenbrille gezielt einsetzt, um eine bestimmte Fassade aufrechtzuerhalten. Dies ist etwa in der ersten *court scene* zu sehen, als er der Pressekonferenz beiwohnt, oder in der *play scene*, als er Ophelia erstmals nach der *nunnery scene* wieder begegnet.

[278] Im Zusammenhang mit dem hohen Schrankspiegel ist auch der intertextuelle Bezug zur Branagh-Verfilmung zu erwähnen. Dort jedoch presst Hamlet Ophelia gegen selbigen. Zum Einsatz von Spiegeln bei Almereyda siehe E. Walker, *EnterText,* 330: "The gorgeous costumes and ornate sets of Branagh's Elsinore palace become business suits and steel surfaces in Almereyda's production. The grand hall of gilt-frames mirrored doors in Branagh's *Hamlet* becomes a single mirrored wardrobe door in an expensive but seedy apartment hotel in Almereyda's film." *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 192: "[...] by making Gertrude's full-length mirror (rather than her bed) the focal point of the closet scene, Almereyda does present potent reflections of mother and son [...]." Die Darstellung von Polonius' Tod nimmt Anleihen aus Kaurismäkis *Hamlet Goes Business*. Auch dort hält sich Polonius in Gertrudes Kleiderschrank versteckt.

[279] Siehe dazu Place in Kaplan, 57 f.

Lebens steht, sondern sie selbst.[280] Indem Hamlet seine Mutter dazu zwingt sich im Spiegel zu betrachten, verleiht er seiner Replik "You go not till I set you up a glass/Where you may see the inmost part of you" (III. iv. 18 f) mit einer entsprechenden Geste einen passenden Rahmen: Er konfrontiert Gertrude mit ihrem Narzissmus – mit dem Effekt, dass sie ihr Verhalten von diesem Zeitpunkt an ändert und beginnt sich von Claudius zu distanzieren.[281]

In der ersten Filmhälfte äußert sich Gertrudes Sinnlichkeit in einer sehr körperbetonten Beziehung zu Claudius, die dadurch suggeriert wird, dass sie in ständigem Körperkontakt mit ihm steht. Bereits in der anfänglichen Pressekonferenz sieht man sie ihren Mann unter dem Beifall der Anwesenden (mit Ausnahme Hamlets) küssen. Als sie mit Claudius Champagner trinkt und ihn leidenschaftlich küsst, unterbricht dieser das Telefonat mit Rosencrantz und Guildenstern; es folgt ein Schnitt, der dem herkömmlichen Filmkonventionen Rechnung tragenden Zuschauer nahe legt, dass nun ein Geschlechtsakt folgt. Auch in nachfolgenden Szenen, wie den filmischen Entsprechungen zu Akt II, Szene ii (das Gespräch mit Polonius am Pool) und Akt III, Szene i (die Ausstattung Ophelias mit einem Abhörgerät kurz vor der *nunnery scene*), steht Gertrude in engem Körperkontakt zu Claudius.

Nicht zuletzt aufgrund der starken körperlichen Anziehung zwischen Gertrude und Claudius bestehen in diesem Film keinerlei Hinweise auf eine inzestuöse Beziehung zwischen ihr und Hamlet. In der *closet scene* begeben sich Mutter und Sohn zwar auf das Ehebett, doch gibt es keinerlei angedeuteten sexuellen Kontakt wie bei Olivier oder Zeffirelli. Im Gegenteil, Hauptdarsteller Hawke reißt sogar die Laken ("incestuous sheets" III. iv. 157) vom Bett herunter, statt seine Mutter darauf zu schleudern und sie zu küssen oder andere Intimitäten mit ihr auszutauschen. Eine Entsexualisierung der Mutter-Sohn-Beziehung erfolgt auch dadurch, dass viele von Hamlets Repliken, die sich auf die Triebhaftigkeit seiner Mutter beziehen in dieser Szene fehlen, und er dadurch nicht so sehr von ihrer Sexualität besessen scheint.[282] In dieser Hinsicht besteht eine Parallele zu Branaghs *Hamlet*-Verfilmung, mit der Almereydas Adaptation die starke Betonung des Vater-Sohn-Verhältnisses teilt.[283]

---

[280] Dieser Aspekt ist in Almereydas *Hamlet: The Denmark Corporation* stark ausgeprägt und zeigt sich beispielsweise auch in Gertrudes Hang zur Selbstinszenierung, etwa als sie bei einer Veranstaltung in Begleitung ihres Mannes einen roten Teppich entlang schreitet und Journalisten Interviews gibt.

[281] Eine Entfremdung nach der *closet scene* macht sich vor allem daran bemerkbar, dass Gertrude Claudius angespannt betrachtet, als sie in der Limousine sitzen und er sie umarmt.

[282] So fehlt beispielsweise Hamlets Frage "Could you on this fair mountain leave to feed/And batten on this moor?" (III. iv. 66 f) sowie seine Aufforderung "But go not to my uncle's bed./Assume a virtue if you have it not [...] Refrain tonight,/And that shall lend a kind of easiness/To the next abstinence, the next more easy" (III. iv. 161-169).

[283] Die Gewichtung der Mutter- bzw. Vaterfigur spiegelt sich auch in Hamlets Videotagebuch. So ist in diesem Zusammenhang sowohl eine Filmaufnahme von Gertrude und ihrem ersten Mann beim Schlittschuhlaufen zu sehen als auch Szenen aus dem Alltag von Hamlet Senior. Im Vergleich zu Gertrude ist seine Gestalt in Hamlets Videos häufiger zu sehen.

Nach der *closet scene* äußert sich Gertrudes Körperbetonung auf eine andere Weise, die ebenfalls eine Parallele zur Branagh-Verfilmung herstellt: Auch wenn man bereits im bisherigen Handlungsverlauf einen regelmäßigen Alkoholkonsum Gertrudes verzeichnen konnte, so nimmt dieser von nun an noch merklich zu.[284] Als sie Hamlet zum Flughafen begleitet, taumelt sie beispielsweise aus der Limousine, wobei sie sich an ein Glas mit hochprozentigem Alkohol klammert. In ihrem Hotelapartment fällt wenig später ein Tablett mit verschiedenen alkoholischen Getränken auf, die ebenso in der Duellszene auf einem Tisch angerichtet sind und sich hierdurch als fester Bestandteil ihres Lebens erweisen. Der Konsum von hochprozentigem Alkohol entspricht insofern dem Charakterprofil der *femme fatale*, als er einerseits eine destruktive Neigung zum Ausdruck bringt und andererseits den Eindruck von Zähigkeit, und damit von Männlichkeit, vermittelt.[285]

Daneben existieren aber noch weitere maskuline Eigenschaften, die der *femme fatale* eigen sind: In der Figurencharakterisierung Gertrudes spielt z.B. auch ein gewisses Machtstreben eine wichtige Rolle, das sie nach außen hin auf vielfältige Weise sichtbar macht.[286] So befindet sich Gertrude in der *court scene* nicht wie Polonius, Ophelia, Laertes und Hamlet im Zuschauerraum, sondern nimmt aktiv an der Pressekonferenz teil, indem sie gemeinsam mit Claudius am Rednertisch sitzt. Von dort aus übernimmt bzw. vervollständigt sie eine Replik von Claudius, indem sie mit "our thanks" (I. ii. 16) die Ansprache des neuen Königs beendet. Durch diese öffentliche Äußerung erhält sie eine Autorität, die für gewöhnlich dem männlichen Geschlecht zugeschrieben wird.[287] Visuell verdeutlicht wird Gertrudes Machtstreben durch ihre *power dresses*, die der Herrencouture entlehnt sind: Gertrude ist häufig in Blazern und Hosen zu sehen, die ihren sozialen Ehrgeiz und ihr Machtstreben zum Ausdruck bringen.[288] Auch ihre Kurzhaarfrisur lässt sich im Kontext einer Maskulinisierung der *femme fatale* deuten.[289]

Auch wenn der Frauentypus der *femme fatale* subversives Potenzial birgt, das der in sich gebrochenen, progressiven Darstellungsweise des Films entgegenkommt, lässt sich zusammenfassend sagen, dass im Vergleich zur übrigen Filmgestaltung die Figurenkonzeption Gertrudes recht homogen ausfällt. Ihre *femme fatale* erfüllt mit

[284] Eine kritische Haltung zum Alkoholismus Gertrudes äußert Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197: "The only time Venora's performance flirts with cliché is in her retreat to alcohol after Hamlet murders Polonius."

[285] Insbesondere in Western- und Kriminalfilmen sieht man nicht selten die männliche Hauptfigur beim Konsum hochprozentiger alkoholischer Getränke.

[286] Über den Charakter Gertrudes in dieser Adaptation bemerkt Anne Billson, "Hamlet", Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda, *Sunday Telegraph* 17. Dez. 2000: 8: "Diane Venora, veteran of Baz Luhrmann's ground-breaking *Romeo + Juliet*, gives us an unusually strong Gertrude."

[287] In der *Hamlet*-Verfilmung Tony Richardsons verhält es sich genau umgekehrt: Dort übernimmt der König einige Worte Gertrudes, die ihm in Verbindung mit dem Tragen von Schmuck einen femininen Zug verleihen.

[288] Zu Gertrudes professionellem Auftreten siehe Rosenthal, 34: "He and Gertrude wear dark power suits and use public relations to keep a lid on their corruption." Zu ihrem Ehrgeiz siehe Welsh et. al. (2002), 25.

[289] Dies zeigt sich vor allem in einer Szene, in der ein offizieller Empfang stattfindet und Gertrude ihre Haare streng nach hinten gekämmt hat.

ihrem emotionalen Verhalten Rollenerwartungen und entspricht somit einem traditionellen Frauenprofil, das im Rahmen ihrer Darstellung auf einen gewissen Konservatismus hinweist. Ihre Konformität zeigt sich vor allem in ihrem Tod in der Duellszene, die Anleihen aus der Olivier-Verfilmung nimmt. In beiden Fällen wird angedeutet, dass Gertrude einen Verdacht hinsichtlich des Gifttranks hegt und diesen bewusst zu sich nimmt, um ihren Sohn vor dem sicheren Tod zu bewahren.[290] Dies zeigt sich bei Almereyda in der Nahaufnahme ihrer Person, die ihren Blick vom Weinglas hin zu Claudius, dann wieder zurück zum Weinglas und schließlich hin zu Hamlet wandern lässt.[291] Während des gesamten Fechtkampfes wirkt sie angespannt und applaudiert nicht bei den Treffern Hamlets, wie dies z.B. bei Branagh und Zeffirelli der Fall ist, als Gertrude zunächst keinen Giftmord vermutet.

In einem verzweifelten Versuch, Hamlet davon abzuhalten, den von Claudius offerierten Wein anzunehmen, springt sie auf, schiebt ihren Gatten zur Seite und zeigt sich überfürsorglich – eine Handlungsweise, die für sie ungewöhnlich ist und ihren Sohn augenscheinlich irritiert. Daraufhin greift sie unvermittelt nach dem Weinglas und trinkt daraus, so dass Claudius, der nahe bei ihr steht, sie nicht davon abhalten kann; wenig später wird sie von Krämpfen geschüttelt und sackt tot in sich zusammen.[292] Dabei fehlt ihre letzte Replik ("No, no, the drink, the drink! O my dear Hamlet!/The drink, the drink! I am poison'd" V. ii. 315 f), die durch die Gesamtgestaltung der Szene überflüssig wird, da Laertes und Hamlet bereits tödliche Schusswunden erlitten haben. Durch ihren Selbstmord erweist sich Gertrude also in letzter Instanz als geläuterte Frau, die durch ihren Tod dem patriarchalischen Ideal der opferbereiten Frau und Mutter entgegenkommt.

7.6.3. Ophelia zwischen Teenagerin und Erwachsener

Wie bei Gertrude gibt es auch in Bezug auf Ophelia intertextuelle Bezüge, die es zu beachten gilt, will man eine umfassende Darstellung ihrer Figur erzielen: Julia Stiles, die Polonius' Tochter in dieser Verfilmung verkörpert, hat schon vor *Hamlet: The Denmark Corporation* in einer Shakespeare-Adaptation mitgewirkt. In *Ten*

---

[290] Auf diese Parallele verweist Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197: "[...] like Eileen Herlie in Olivier's film of the play, she clearly suspects that the drink has been poisoned." Almereyda gibt als weitere Inspirationsquelle den Theater- und Filmregisseur Andrei Tarkovsky an. *Cf.* Almereyda, 133: "Andrei Tarkovsky exerted another distant but essential influence, by way of his posthumously published notes on *Hamlet*, written in preparation for a stage production mounted in the late seventies. 'She deliberately drinks the wine,' Tarkovsky wrote of Gertrude's decision to take the fatal glass. I accepted this as a conclusive blessing, having already considered the idea, which Diane Venora, a veteran of the play, embraced.

[291] Hierzu bemerkt Almereyda Folgendes: "Claudius sets down the cup. Gertrude looks between the cup and Claudius, suspicion blooming in her eyes." *Ibid.,* 123.

[292] Eine kurze Szenenbeschreibung liefert Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197 f: "She rushes to take it from her husband's hand as he moves to offer it to Hamlet. The two are seated so closely together that when she takes a big sip, Almereyda wisely cuts Claudius's line 'Gertrude, do not drink.'"

Things I Hate About You (Gil Junger, 1999), einer Adaptation von *The Taming of the Shrew*, spielt sie die weibliche Hauptfigur Kat bzw. Katharina. In *O* (Tim Blake Nelson, 2001), einer im *high school*-Milieu spielenden Neufassung des *Othello*, verkörpert sie das Desdemona-Pendant Desi.[293] In beiden Adaptationen spielt sie eine aufsässige Teenagerin – eine Rolle, die sie auch in *Hamlet: The Denmark Corporation* als Ophelia verkörpert, deren zentrale Charaktereigenschaft in diesem Film die jugendlicher Nonkonformität zu sein scheint.[294]

Hinsichtlich der Figurengestaltung bietet sich eine Gegenüberstellung mit früheren *Hamlet*-Verfilmungen an. Wie bereits die Analyse Gertrudes gezeigt hat, nimmt Almereyda in seiner Neufassung des Shakespeare-Stücks zahlreiche Anleihen aus älteren Adaptationen. In der Darstellung Ophelias gibt es aber im Vergleich zu Gertrude nicht so viele direkte Verweise auf frühere Verfilmungen oder die im *film noir* dargestellten Frauentypen. Im Gegensatz zu den meisten der bereits besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen, in denen sich bestimmte Verhaltensweisen Ophelias auf stereotype Rollenerwartungen zurückführen ließen, besticht sie hier durch ein ausgesprochen ambivalentes Verhalten. Als Repräsentantin einer jungen Frauengeneration widersetzt sich Ophelia somit einer eindeutigen Kategorisierung in *femme fatale* oder *nurturing woman* und entspricht daher der postmodernen Tendenz der Bedeutungsauflösung bzw. Grenzverwischung.

Dennoch erscheint Ophelia als Kontrastfigur zu Gertrude und weicht sowohl hinsichtlich ihres äußeren Erscheinungsbildes als auch hinsichtlich ihrer Charakterdisposition deutlich von der Königin ab: Im Gegensatz zu Gertrude hat sie nicht kurze und dunkle, sondern lange blonde Haare, die sie zu einer Hochsteckfrisur arrangiert trägt. Auch in ihrer Kleidung unterscheidet sie sich von der meist in dunklen Farben und klassisch geschnittenen Kostümen gekleideten Königin. So ist Ophelia in der Pressekonferenz mit einer roten Jacke und einem gleichfarbigen Rock, Turnschuhen und silberfarben lackierten Fingernägeln zu sehen; in späteren Szenen trägt sie ebenfalls für die zeitgenössische Jugendmode typische Kleidungsstücke wie beispielsweise einen Parka oder Hüfthosen. Dieses Auftreten charakterisiert Ophelia als Jugendliche; dies zeigt sich jedoch nicht nur an ihrer Kleidung, sondern auch an anderen Requisiten.

So fährt sie – im Gegensatz zu Claudius oder Horatio, die längere Strecken jeweils mit einer Limousine bzw. einem Motorrad zurücklegen – mit einem Fahrrad durch New York. Auch die Gummiente, die Ophelia Hamlet in der *nunnery scene*

[293] *Hamlet: The Denmark Corporation* ist jedoch die einzige der drei Shakespeare-Adaptationen, in der Stiles ihre Repliken in Blankvers vorträgt; die anderen beiden Verfilmungen erhalten Dialoge in zeitgemäßem Englisch.

[294] Zu Stiles Verkörperung Ophelias bemerkt Crowl Folgendes: "Hawke's youth is more than matched by that of Julia Stiles, who was seventeen when the film was made and already something of a Shakespeare-on-film veteran, having played Kat in Gil Junger's *Ten Things I Hate About You*, an updating of *The Taming of the Shrew* to a contemporary high-school setting, and Desi Brable in *O*, a similar treatment of *Othello*. Stile's Ophelia shares some of Kate's independence and stubbornness." Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 196.

zurückgeben will, zeugt von einer gewissen kindlichen Naivität.[295] Der Eindruck der Jugendlichkeit und eines damit einhergehenden rebellischen Wesens wird aber auch durch ihr Verhalten geweckt. So reagiert Ophelia auf die Ratschläge ihres Vaters und Bruders mit trotzigem Schweigen, das nicht zuletzt deshalb entsteht, weil einige ihrer Äußerungen aus Akt I, Szene iii gekürzt sind bzw. vollständig fehlen, so dass sie hinsichtlich ihrer Haltung Polonius gegenüber weniger defensiv wirkt als in der Dramenvorlage. Doch auch Ophelias Familie trägt dazu bei sie als unreife Jugendliche darzustellen. So bindet Polonius ihr beispielweise in einer Szene den Schnürsenkel.[296] Im weiteren Handlungsverlauf sucht er mit Luftballons und einem Kuchen ausgestattet seine Tochter auf, um ihren Geburtstag zu feiern. Diese beiden Szenen dienen aber auch dazu, Polonius als einen unsicheren Mann zu charakterisieren, der verzweifelt versucht, seine Tochter wie ein kleines Mädchen zu behandeln, um so patriarchalische Machtverhältnisse aufrechtzuerhalten, die er durch ihre Beziehung zu Hamlet gefährdet sieht.[297]

Dass Ophelia trotz ihrer Jugend und der Bevormundung durch ihre Familie durchaus einen eigenen Lebensweg einschlägt, lässt sich an ihren Lebensbedingungen erkennen. So lebt sie selbstständig in einem kleinen Apartment.[298] Die schäbigen Wohnverhältnisse spiegeln dabei ihren jugendlichen Protest gegen die Konsumorientierung der älteren Generation wider, der sich in der in sterilem Weiß und Chrom gehaltenen Penthousewohnung ihres Vaters oder dem mondänen Schlafzimmer des Königspaares äußert. Zum ersten Mal in einer *Hamlet*-Adaptation geht Ophelia in dieser Verfilmung auch einer eigenen (beruflichen) Tätigkeit nach: Alle Anzeichen weisen darauf hin, dass sie – ähnlich wie Hamlet – Medienwissenschaft oder Fotografie studiert.[299] Ebenso wie ihr Freund ist sie oft mit einer Kamera bzw. entsprechender technischer Ausrüstung zu sehen, z.B. als sie ihren Bruder kurz vor seiner Abreise fotografiert oder Bilder in einer Dunkelkammer entwickelt.

Die zunehmende Medialisierung, die als typisches Merkmal des ausgehenden 20. Jahrhunderts und der Jugendlichen dieser Ära gilt, findet sich auch in ihrer Figur

---

295 Zur Gummiente siehe E. Walker, *EnterText,* 324.

296 Über die Kindlichkeit Ophelias in dieser Verfilmung bemerkt Mitchell Folgendes: "Julia Stiles plays Ophelia, and this may be the first time in her brief film career that this wildly talented young actress has seemed immature. *Hamlet* exploits her youth effectively: Polonius laces up her sneakers as he addresses her. But Ms. Stiles seems too much a child an often can't get her footing as the production sprints past her." Mitchell, 1. *Cf.* Coursen, 156.

297 Zur Szene, die Ophelias Geburtstag darstellt, siehe Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 198: "He [Polonius] shows up at Ophelia's apartment bearing balloons and a cake (the filmscript tells us it's her birthday) at just the wrong moment: discovering Hamlet delivering his 'Doubt that [*sic*] the stars are fire' poem he immediately confiscates it, which sends Hamlet rushing into the night."

298 Auf Ophelias Apartment und die Wohngegend, in der es sich befindet, verweisen O'Hagan, 29 und Coursen, 151.

299 Auch in den *Hamlet*-Adaptationen von Kaurismäki und Title scheint Ophelia in einer Art Vakuum zu leben. Ihre Existenz besteht einzig darin, die Tochter eines einflussreichen Vaters zu ein. Zeffirelli ist einer der weniger Regisseure, die Ophelia bei der Ausführung ihrer alltäglichen Tätigkeiten zeigt; dabei handelt es sich jedoch um Handarbeiten, die zur allgemeinen Ausbildung der Hofdamen gehören und daher nicht als Ausdruck ihrer individuellen Persönlichkeit gelten können.

wieder.[300] Wie Hamlet interagiert sie nicht unmittelbar mit ihrer Umgebung, sondern über den Sucher ihrer Kamera. Auch Hamlet nimmt sie auf diese Weise wahr, indem sie fast häufiger ein Foto von ihm betrachtet als tatsächlich mit ihm zusammen ist.[301] Der distanzierte Umgang der beiden jungen Leute miteinander lässt des Weiteren darauf schließen, dass Ophelia (wie Hamlet auch) ihre Sexualität nicht auslebt. In dieser Adaptation scheint Ophelia zwar schon länger mit Hamlet liiert zu sein; darauf deutet zum einen die Schachtel mit den Briefen hin, die sie ihrem Freund in der *nunnery scene* zurückgeben will, und zum anderen die Videoaufnahmen, die er von ihr gemacht hat. [302] Doch aus dem schüchternen Verhalten der beiden jungen Leute wird relativ deutlich, dass die Beziehung überwiegend platonischen Charakter besitzt. Der stärkste Ausdruck der Zuneigung, zu dem Ophelia und Hamlet fähig sind, ist ein vorsichtiger Kuss.[303]

Es handelt sich also um eine vergleichweise sittsame Darstellung ihrer Beziehung, die – analog zu Hamlets Beziehung zu Gertrude – entsexualisiert skizziert wird. Hierdurch entsteht sowohl ein Kontrast zu Claudius und Gertrude als auch zur *Hamlet*-Adaptation *Let the Devil Wear Black*, in der Jack und Julia gerade durch das Ausleben sexueller Bedürfnisse ihre Entfremdung von der Gesellschaft zum Ausdruck bringen. Ophelias distanziertes Verhältnis zur Sexualität lässt sich bei Almereyda nicht allein als Ausdruck eines allgemeinen Gefühls der Entfremdung deuten, sondern ist auch kulturell bedingt. Sexuelle Enthaltsamkeit als Ideal erscheint zu Beginn des 21. Jahrhunderts insofern glaubwürdig, als die Handlung in den USA spielt und dort in vielen Gesellschaftskreisen eine puritanische Lebenseinstellung noch immer hohen Stellenwert besitzt.[304] Dieser kulturelle Hintergrund erklärt auch die ablehnende Haltung Laertes' und Polonius', die störend auf die Beziehung einwirken und diese zu unterbinden versuchen.[305]

---

[300] Für nähere Informationen über die Jugendlichen der Jahrtausendwende und ihre Einstellung zu den neuen Medien siehe Shell-Deutschland, 91.

[301] Indem Ophelia Fotografin ist und somit eine aktiv betrachtende Frau, wird der *male gaze* subvertiert. Von einem patriarchalischen Standpunkt aus ist ihr Tod daher unvermeidlich, um tradierte Macht- bzw. Subjekt-Objekt-Verhältnisse wiederherzustellen.

[302] Siehe dazu Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 196 f: "Since Hamlet's letters to her fill a sizeable pink-and-white box, that scene reveals that her relationship with Hamlet has been of long standing."

[303] Ein solcher erfolgt 1) unmittelbar nach der Pressekonferenz vor den Augen Polonius' und Laertes;' 2) in Ophelias Apartment und 3) in der *nunnery scene*.

[304] So gibt es neben einer Kampagne der US-Regierung zur sexuellen Enthaltsamkeit von Teenagern auch spezielle Organisationen wie die *Nemours Foundation*, *Silver Ring Thing* oder *Worth the Wait*, die sich demselben Ziel verschrieben haben. Für nähere Informationen siehe Nikki Katz, "Abstinence Only Sex Education Program in Schools", *Your Guide to Women's Issues,* About, Inc., 2005, 28. Mai 2005 <http://womensissues.about.com/od/healthsexuality/i/isabstinenceonl.htm>. Siehe auch Gabriele Kuhn, »Staatsfeind Sex«, *Online Freizeit Kurier,* 2005, Telekurier Online Medien GmbH, 28. Mai 2005 <http://kurier.at/freizeit/sex/910352.php> und Neil Izenberg "Abstinence", *KidsHealth*, März 2005. Nemours Foundation, 28. Mai 2005 <http://www.kidshealth.org/teen/sexual_health/contraception/abstinence.html>.

[305] Vor allem streben sie danach den Kontakt zu Hamlet zu verhindern, indem sie Ophelia beobachten. Bereits in der *court scene* versucht Ophelia mehrfach erfolglos mit Hamlet in Verbindung zu treten. So weigert sich etwa ihr Bruder eine schriftliche Nachricht an Hamlet weiterzugeben. Auch als sich Hamlet und Ophelia nach der Konferenz in einen

Auch Polonius' Aktionen sind medienbestimmt. Die ständige Beobachtung und Kontrolle Ophelias durch ihren Vater äußert sich besonders eindrucksvoll kurz vor der *nunnery scene*, als Polonius seine Tochter mit einem Mikrofon versieht, um ihr Gespräch mit Hamlet zu belauschen.[306] Die Verwendung dieses Mittels verdeutlicht erneut den destruktiven Einfluss, den die Technik auf zwischenmenschliche Beziehungen ausüben kann. Dies äußert sich wenig später auch darin, dass Hamlet einige Repliken in Form von telefonischen Nachrichten auf Ophelias Anrufbeantworter hinterlässt, wodurch er nachtragender und aggressiver wirkt als in anderen Verfilmungen – ein weiterer Ausdruck gestörter Kommunikationsfähigkeit. Dass die Beziehung zwischen Ophelia und Hamlet mit der *nunnery scene* beendet ist, deutet sich visuell durch die Einblendung eines aufsteigenden Flugzeugs an, das zugleich auch Ophelias psychischen Zustand symbolisiert: Sie entfernt sich zunehmend von der Realität.

Im Gegensatz zu anderen Verfilmungen erscheint Ophelias Wahnsinn aber weniger im Tod ihres Vaters begründet oder als Ausdruck unterdrückter Sexualität, sondern vielmehr als Zeichen einer allgemeinen Entfremdung von ihren Mitmenschen. Dies zeigt sich in ihrem Verhalten zuvor bereits in der Form, dass sie niemals lächelt oder ausgelassen ist; man sieht sie sowohl *realiter* als auch in den Videoaufnahmen Hamlets stets mit einem ernsten Gesichtsausdruck. Visuell kündigt sich Ophelias Wahnsinn – sowie eine erste Hinwendung zum Tod – nach der *nunnery scene* dadurch an, dass sie sich von nun an dunkler kleidet und ihre Fingernägel schwarz lackiert. Ihre zerrüttete innere Verfassung lässt sich in optischer Hinsicht auch daran erkennen, dass ihr Make-up verlaufen ist; dadurch wird angedeutet, dass sie geweint hat, obwohl sie im Film selbst nicht unter Tränen zu sehen ist. Gemäß ihrer visuell geprägten Denkweise verbrennt sie ein Foto von Hamlet, um so auch die Erinnerung an ihn aus ihrem Gedächtnis zu löschen.[307]

In früheren Verfilmungen wurde Ophelia in ihrem Wahnsinn oft als romantisches Naturgeschöpf dargestellt, das sich mit Blumen schmückt und Lieder singt. In dieser Verfilmung drückt sich Ophelias Natürlichkeit – den veränderten Rahmenbedingungen entsprechend – medialisiert aus: So reicht Ophelia im Wahnsinn den Anwesenden keine Pflanzen, sondern Polaroidfotos der erwähnten Blumen und Kräuter, die sie auf den Boden fallen lässt. Einer romantisierenden Darstellung ihres Wahnsinns wird auch dadurch entgegengewirkt, dass sie keine Lieder singt, sondern die Texte lediglich vorträgt bzw. herausschreit und damit die festlich-formelle Stimmung des Empfangs im renommierten Guggenheim-Museum zerstört, an dem Claudius und

---

Winkel des Flurs begeben, um dort miteinander zu reden, versuchen Bruder und Vater sofort diese Interaktion zu unterbrechen, indem sie Ophelia zurechtweisen und am Arm wegziehen.

306 Zur Ausstattung Ophelias mit einem Mikrofon siehe O'Hagan, 29: "Ophelia is wired up for her final meeting with Hamlet; private moments, and soliloquies, are witnessed through closed-circuit television." *Cf.* A. Walker, "Hamlet Turns into a Slacker in a Woolly Hat", 30.

307 Siehe dazu E. Walker, *EnterText,* 337.

Gertrude teilnehmen.[308] Sie wird anschließend von Claudius' persönlichem Leibwächter fortgebracht, der mit seinem Eingreifen den Überwachungscharakter der postmodernen Gesellschaft im Allgemeinen wie auch die Skrupellosigkeit des Claudius im Besonderen zum Ausdruck bringt.

Ophelia stirbt durch Ertrinken in einem öffentlichen Zierbrunnen; daher fehlt Gertrudes abschließender Bericht über ihren Tod – er entspricht nicht dem dargestellten *setting*. Einige Hinweise sprechen für einen Selbstmord: In einer vorangegangenen Szene, die nahe bei einem Swimmingpool stattfindet und II. ii. entspricht, fantasiert Ophelia ihren Selbstmord herbei, indem sie sich vorstellt, sich aus Scham vor Polonius' Ausführungen Claudius und Gertrude gegenüber ins Wasser zu stürzen.[309] Ein zufälliges Ertrinken scheint aber auch deshalb unwahrscheinlich, da das Wasser im Zierbrunnen sehr flach ist und man nicht einmal schwimmen können muss, um sich aus dem Bassin zu retten; so steigt ein Wachmann nur etwa knietief ins Wasser, um Ophelias Leiche zu bergen. In Draufsicht sieht man Ophelias leblosen Körper im Wasser treiben, die den Blick auf die neben ihr schwimmenden Briefe sowie die rot-weiße Schachtel aus der der *nunnery scene* lenkt. Vor allem die Briefe machen deutlich, dass ihre Gefühle Hamlet gegenüber sowie sein abweisendes Verhalten ursächlich mit ihrem Tod in Verbindung stehen.[310]

Aus Gründen der Plausibilität ist der Körper der jungen Frau in der *graveyard scene* nicht mehr zu sehen. Dennoch erscheint Ophelia später noch ein letztes Mal, wobei diese abschließende Erscheinung ebenfalls der zunehmenden Medialisierung des Lebens Rechnung trägt: Im Augenblick seines Todes lässt Hamlet in Rückblende sieben Kamera-Einstellungen vor seinem geistigen Auge ablaufen, die im Laufe des Films zu sehen gewesen sind und bei Hamlet starke Empfindungen ausgelöst haben.[311] In diesem Zusammenhang ist Ophelia insgesamt drei Mal in Nahaufnahme zu sehen, die sie weniger als reale Person aus Fleisch und Blut erscheinen lassen denn vielmehr als grob aufgerasterte Gestalt mit starker visueller Wirkung. Diese mediale Aufbereitung am Schluss zeigt nicht nur, dass Hamlet tiefe Gefühle für sie empfunden hat. Die Rückblenden am Schluss fungieren nochmals als Erklärung dafür,

---

[308] Zum *setting* der *mad scene* in dieser Verfilmung und Ophelias Verhalten in dieser Szene siehe Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197 und Coursen, 156.

[309] Zu dieser Fantasie Ophelias siehe Mitchell, 1 und E. Walker, *EnterText,* 323 f. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197.

[310] Bei dem Zierbrunnen handelt es sich um denjenigen, der in der Pressekonferenz-Szene auf jenem Umschlag gezeichnet war, auf den Ophelia eine Uhrzeit für eine Verabredung mit Hamlet notiert hat und welcher (wie aus weiteren Einstellungen der dort wartenden Ophelia nahe gelegt wird) der übliche Treffpunkt des jungen Paares gewesen zu sein scheint. Zu Ophelias Tod siehe Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 197. Abgesehen von den zahlreichen öffentlichen Brunnen, die im Laufe des Films zu sehen sind, und dem Diorama, das Ophelia in einer Szene in den Händen hält, ist der Friedhof, auf dem ihre Beisetzung stattfindet, mit seinen großzügigen Grünanlagen der einzige Ort in einer von Glas und Chrom dominierten Metropole, an dem die Natur deutlich sichtbar wird. Zum Diorama siehe E. Walker, *EnterText,* 328.

[311] Bei den Rückblenden handelt es sich um Kameraeinstellungen, in denen nochmals folgende Filmszenen bzw. Personen zu sehen sind: Ophelia, Hamlets Vater, Gertrude, Hamlet im Handgemenge mit Laertes am Friedhof, Ophelia, Hamlets Vater, Hamlets Konfrontation mit Claudius und seinen Schergen im Waschsalon, Ophelia.

warum Ophelias Beziehung zu Hamlet – wie auch sein Racheauftrag und eigentlich seine gesamte Existenz – zum Scheitern verurteilt gewesen ist: Die Massenmedien bzw. die moderne Technik allgemein verhindern einen unmittelbaren Zugang der Menschen zueinander bzw. zu ihrer Umwelt.

7.6.4. Zwei kontrastive Männlichkeitsentwürfe

Die Analyse von Gertrude und Ophelia zeigt, dass sowohl intertextuelle Bezüge als auch zeitgeschichtliche Zusammenhänge einen prägenden Einfluss auf die Darstellung der weiblichen Filmgestalten in *Hamlet: The Denmark Corporation* ausübt. Wie dort bereits dargelegt wurde, nimmt Almereyda in der Gestaltung seiner Adaptation zahlreiche Anleihen aus dem *film noir*. Dies ist auch hinsichtlich der Konzeption der Titelfigur der Fall, die als entfremdeter, zynischer Mann erscheint, der sich von der korrupten Gesellschaft (verkörpert durch die Denmark Corporation und ihren Geschäftsführer Claudius) abgestoßen fühlt. Die Darstellung des Dänenprinzen wird dabei – wie die gesamte Handlung – zeitgemäß umgedeutet und den Leinwandgestalten angeglichen, die *Hamlet*-Darsteller Ethan Hawke in seinen früheren Filmen gespielt hat. Der intertextuelle Blick auf Streifen wie *Reality Bites* (Ben Stiller, 1994) oder *Before Sunrise* (Richard Linklater, 1995) zeigt, dass er schon vor seiner Rolle als Hamlet introvertierte junge Männer der Generation X verkörpert hat.[312] Die Assoziation Hamlets mit dem Typus des *slacker* und der Generation X im Allgemeinen wird auch durch Hawkes Identifikation des Dänenprinzen mit Kurt Cobain hervorgehoben, den 1994 durch Selbstmord ums Leben gekommenen Frontmann der Rockgruppe Nirvana, der als »Kultfigur der Generation X«[313] gilt.[314]

Die grundsätzliche Verweigerung gesellschaftlicher Normen lässt auch auf eine Ablehnung herkömmlicher Geschlechterrollenerwartungen schließen. Als solche gelten konventionell Tatkraft, Ehrgeiz und Aktivität. Alle diese Eigenschaften finden sich in Claudius verkörpert, der sich gegen Fortinbras' Versuche einer Firmenübernahme wehrt, sich selbstbewusst in der Öffentlichkeit darstellt und sich in einer Szene sportlich betätigt, um auch körperlich den beruflichen Herausforderungen gewachsen zu sein. Im Gegensatz zu Hamlets *slacker* der 1990er wird Claudius somit als Yuppie der 1980er darstellt. Auch in seinem äußeren Auftreten und den ihn umgebenden Requisiten zeigt sich Claudius' Karrierestreben sowie seine Affinität

[312] Auf Hawkes Darstellung Hamlets als *slacker* verweist E. Walker, *EnterText,* 321: "Hawke builds on his trademark gen-x screen persona: as Hamlet he evokes, in particular, his break-through role in *Dead Poet's Society* (1989) [...]." *Cf.* Rosenthal, 34. Auf die Interpretation Hamlets als *slacker* verweist auch Alexander Walker in der Überschrift seiner Filmrezension, die "Hamlet Turns into a Slacker in a Woolly Hat" lautet.

[313] Bieber, 5.

[314] Eine entsprechende Bemerkung Hawkes ist auf dem Cover der deutschen DVD zu finden. Folgendes Zitat ist darauf abgebildet: »Hamlet ist wie Kurt Cobain: Er hat Probleme mit seinen Eltern, eine Identitätskrise und eine schwierige Freundin. So geht es doch allen Jungs, oder?« *Cf.* Ethan Hawke, "Introduction", *William Shakespeare's Hamlet*, Drehbuch von Michael Almereyda (London: Faber, 2000) xiv.

zum Establishment: So ist er stets glattrasiert und trägt überwiegend Maßanzüge, die auf seinen hohen gesellschaftlichen Status sowie seinen Wohlstand hinweisen. Hamlet hingegen trägt fast den gesamten Handlungsverlauf hindurch einen Dreitagebart und einen schlichten schwarzen Anzug.[315] Seine Ablehnung des Establishments und Claudius' Kapitalismus spiegelt sich aber vor allem in der bunten Wollmütze wider, die Ende der 1990er bzw. Anfang der 2000er ein typisches Modeaccessoire Jugendlicher mit einer alternativen Grundhaltung gewesen ist.[316] Sie setzt Hamlet durch ihre Farbigkeit und Textur von den glatten und dunklen Stoffen ab, in denen Claudius und auch der Geist von Hamlets Vater zu sehen sind.

Wie in den meisten Verfilmungen des *Hamlet* ist die Titelfigur auch bei Almereyda nicht nur hinsichtlich seiner Lebensauffassung sondern auch visuell als Kontrastfigur zu Claudius angelegt. Im Unterschied zu den früheren *Hamlet*-Adaptationen repräsentiert Hamlet hier jedoch keine Männerideale und erscheint auch nicht, wie in der Dramenvorlage, als Vorbild, sondern stellt eher einen typischen Vertreter seiner Generation dar.[317] Auf diese Weise entsteht allerdings nicht der Eindruck, dass es sich bei Hamlet um eine herausragende Persönlichkeit oder einen tragischen Helden handelt, der sich durch Charaktergröße auszeichnet.[318] Dies spiegelt sich im Film darin wieder, dass die abschließenden positiven Bemerkungen des Fortinbras fehlen ("For he was likely, had he been put on,/To have proved most royal;" V. ii. 402-403).

Während Hamlets Disziplin im Drama durch seine Ablehnung des Alkoholkonsums (I. iv. 13-22) und seine körperliche Ertüchtigung (IV. vii. 101-104 und V. ii. 206-207) hervorgehoben wird, zeichnet sich Almereydas Dänenprinz durch eine für den *slacker* typische Trägheit aus. So trinkt er regelmäßig Bier und ernährt sich von Fertiggerichten sowie chinesischem *fastfood*.[319] Seine Altersgenossen teilen eine ähnlich destruktive Lebensweise, indem auch Rosencrantz und Guildenstern Bier trinken; Horatio und Marcella rauchen Zigaretten. Die allgemeine Passivität und Ent-

[315] Wie seine Freunde Horatio, Marcella und auch Rosencrantz und Guildenstern trägt Hamlet in einigen Szenen auch jugendgemäße Kleidung. Nach seiner Rückkehr aus England beispielsweise ist er er in einer Lederjacke, Sweatshirt und Armeehose zu sehen.

[316] Zu Hamlets Wollmütze siehe Coursen, 151: "Hamlet wears a woolen cap, which I am told is very trendy these days, but he looks like he is more ready for a snowball fight than for any conflict beyond that." Die Mütze legt Hamlet erst ab, nachdem er von seiner Englandreise zurückgekehrt ist und sich innerlich auf die Konfrontation mit seinem Onkel vorbereitet hat. Eine Veränderung seiner Geisteshaltung macht sich ab diesem Zeitpunkt auch darin bemerkbar, dass er keine neuen Videos mehr editiert und auch die zahlreichen Bilder über seinem Schreibtisch entfernt.

[317] Nicht zuletzt deshalb fehlt auch die entsprechende abschließende Replik Ophelias am Ende der *nunnery scene* (III. i. 152-163).

[318] *Cf.* A. Quinn, 10: "What is also lost – indeed, may never have been there in the first place – is a sense of tragic momentum, of a young man conspiring inexorably in his own doom: 'Now cracks a noble heart.' That's what we expect, but it's not what we get." *Cf.* O'Hagan, 29: "Hawke cannot summon shades of melancholy, as John Gielgud did, nor start violent fires in the heart, in the manner of Olivier, but he embodies a present-day anomie better than anyone. His Hamlet is philosophically stranded, a bewildered, stripped-down voice in a whirl of mass communication, and he is perturbed in ways that say quite a lot about the here and now."

[319] Dementsprechend sind in einer Szene, die in Hamlets Apartment spielt an seinem Arbeitsplatz leere Papiertüten zu sehen.

fremdung der Jugend lässt sich in der Figur Hamlets auch daran erkennen, dass er selbst nicht vorgibt wahnsinnig zu werden, sondern dieses Handlungselement vielmehr einfach ausgeblendet wird.[320] Hierdurch erscheint Hamlets grüblerisches Wesen, ähnlich wie in *Let the Devil Wear Black*, als ein Normalzustand, während die Dramenvorlage hervorhebt, er habe sich erst nach dem Tod seines Vaters stark verändert (II. ii. 295 ff).

Hamlets Verbundenheit mit seinem Vater äußert sich vor allem in den selbst erstellten Videoaufnahmen, die Hamlet Senior z.B. beim Schlittschuhlaufen mit Gertrude zeigen und ihn als fürsorglichen Familienvater und Ehemann erscheinen lassen.[321] Sein Geist macht *realiter* jedoch einen anderen Eindruck, indem er seinen Sohn beispielsweise brutal am Arm greift. Sein Erscheinen ist somit von negativen Konnotationen begleitet, wodurch deutlich wird, dass nicht nur Claudius, sondern auch er letztlich kein Vorbild für die Jugend darstellt.[322] Auf der Suche nach Männlichkeitsidealen greift Hamlet daher auf Versatzstücke aus der Medien- und Popkultur zurück. Vor allem sein "To be or not to be"-Monolog zeigt, dass Hamlets Vorstellung von entschlossenem Handeln in starkem Maße von gewaltbereiten Vorbildern wie z.B. der Filmgestalt "The Crow" geprägt ist, die auf einem Bildschirm in der Videothek zu sehen ist.[323] Dementsprechend versucht auch Hamlet seinen Racheauftrag rasch und mit besonderer Gewalttätigkeit zu erfüllen. So will er Claudius ursprünglich bereits kurz nach dem Erscheinen des Geistes unmittelbar nach der *fishmonger speech* (also in der Filmszene, die II. ii. entspricht) erschießen. Er scheitert nur daran, dass Claudius nicht in seinem Büro ist. Die Perspektive, welche die Kamera in dieser Einstellung einnimmt, entspricht dabei der typischen Sichtweise in einem so genannten *ego shooter*-Computerspiel, die zeigt, dass Almereyda Form und Inhalt des Films miteinander kombiniert und medienübergreifend vorgeht. Die Gewaltbereitschaft Hamlets zeigt sich besonders in der Schluss-Szene, die in einem für einen Actionfilm typischen Blutbad endet.[324]

---

[320] So sind jene Repliken gestrichen, die Hamlets gespielten Wahnsinn thematisieren (I. v. 176-195).

[321] Durch Hamlets Videoaufnahmen ist der Geist in dieser Adaptation viel präsenter als in allen anderen *Hamlet*-Vilmungen. Er tritt auch in Szenen auf, in denen er im Drama nicht vorkommt. So wacht er nach Hamlets Rückkehr aus England beispielsweise bei der schlafenden Marcella. Ähnlich wie in *Strange Illusion* und *Der Rest ist Schweigen* ist auch hier (in der Pressekonferenz-Szene) ein Porträtfoto von König Hamlet im Bild zu sehen, unter dem sich Hamlet aufhält.

[322] Dass der Geist nicht als Ideal konzipiert ist, zeigt sich auch in einer Äußerung Hawkes, der im Vorwort zu Almereydas Drehbuch Folgendes anmerkt: "[...] I think that you could build a good case that the Ghost breathed nothing but evil into his son's ear, that the play is the story of a father reaching out from beyond the grave and corrupting and burdening the mind of his child with the baggage of his own vengeful anger and lust for power. How many people feel lost and drowning under the weight of their parents' judging eye?" Hawke, xiv.

[323] Zum *setting*, in dem Hamlets Monolog stattfindet und die visuellen Eindrücke, die er in dieser Szene wahrnimmt, siehe Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 191, Lanier, "Shakescorp Noir", 175 f und E. Walker, *EnterText,* 336.

[324] Zur Brutalität der Duellszene siehe E. Walker, *EnterText,* 338. Coursen weist auf einen logischen Bruch hin, der im Zusammenhang mit Laertes' Verwendung der Tatwaffe entsteht, die Hamlet zuvor bei der Ermordung Polonius' verwendet hat, und bemerkt dazu: "At the end, however, Laertes's 'Have at you now!' is accompanied by a pistol. It is

Als weiteres medial vermitteltes Vorbild und Männlichkeitsideal erscheint James Dean, den Hamlet im Fernsehen sieht und der ihn so beeindruckt, dass er das Fernsehbild abfilmt. Dies erfolgt in Kombination mit Auszügen des Monologs "O what a rogue and peasant slave am I [...]" (II. ii. 544-601), der dabei zu hören ist und sich im Drama auf den *first player* bezieht, dessen Rolle hier von James Dean quasi metafilmisch verkörpert wird.[325] Dean repräsentiert mit den Filmgestalten, die er in seiner kurzen Leinwandkarriere verkörpert hat, einen normabweichenden, da sensiblen Männertypus, der Hamlet eine Identifikationsmöglichkeit liefert.[326] Wie dieser stirbt auch Hamlet in jungen Jahren, so dass zugleich der Eindruck entsteht, als handle es sich bei diesem Ideal um eine nicht realisierbare Fiktion. Inspiriert wurde die Gestalt Hamlets auch durch eine weitere Ikone der Pop- und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts: Holden Caulfield, der Hauptfigur von Jerome D. Salingers Kultroman *The Catcher in the Rye* aus dem Jahre 1951.[327] Dieser kommentiert im Laufe der Romanhandlung an einer Stelle Laurence Oliviers Hamlet-Darstellung von 1948, so dass durch die Orientierung an bzw. Bezugnahme auf Caulfield wiederum ein Rückbezug und indirekter Verweis auf Oliviers Filmadaptation bzw. seine Verkörperung des Dänenprinzen erfolgt.[328]

Laurence Olivier und John Gielgud, der in Almereydas *Hamlet: The Denmark Corporation* im Rahmen eines Videoausschnitts als Bühnen-Hamlet zu sehen ist, erscheinen im Gegensatz zu James Dean oder Holden Caulfield als überkommene Folien für eine zeitgemäße Figurenkonzeption Hamlets.[329] Diese Distanzierung von traditionellen Vorgaben lässt sich auch auf den gesamten Film übertragen: So wie Hamlet hier als eine Gestalt erscheint, welche die althergebrachten Männlichkeits-

---

the same pistol that killed Polonius and therefore would have been safely locked up at police headquarters." Coursen, 154.

325 Für eine Beschreibung dieser Szene siehe Almereyda, 57.

326 Siehe dazu Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 195: "As the players are cut, it is the image of James Dean, in a clip from *Rebel without a Cause*, that spurs the 'O what a rogue and peasant slave am I' soliloquy. Dean's famous haunted and alienated melancholy becomes a rich cultural icon for Hawke's Hamlet. There's something very 1950s-ish about his performance: the sensitive, brooding, inarticulate soul caught in a world whose values (whether of *Rebel*'s middle class or *Giant*'s Texas) he despises."

327 Hawke äußert sich in seinem Vorwort zu Almereydas Drehbuch hierzu folgendermaßen: "Hamlet was always much more like Kurt Cobain or Holden Caulfield than Sir Laurence Olivier." Almereyda, xiv.

328 Folgende Bemerkungen macht Caulfied zu Oliviers Hamlet-Darstellung: "You take Sir Laurence Olivier, for example. I saw him in *Hamlet*. [...] I just don't see what's so marvelous about Sir Laurence Olivier, that's all. He has a terrific voice, and he's a helluva handsome guy, and he's very nice to watch when he's walking or dueling or something, but he wasn't at all the way D.B. said Hamlet was. He was too much like a goddam general, instead of a sad, screwed-up type guy." Jerome D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1951; London: Penguin, 1994) 105 f.

329 Zur Montage einer Filmszene, in der Gielgud als Hamlet zu sehen ist, siehe E. Walker, *EnterText,* 324 f: "Almereyda's camerawork, frequently circling whispering characters, evoking an atmosphere of claustrophobia and conspiracy whilst suggesting an invisible subjective presence (perhaps of Old Hamlet) surely derives from Olivier's camerawork in his film of *Hamlet* (1948). Almereyda also includes a clip of Sir John Gielgud delivering Hamlet's 'alas poor Yorick' speech. In the context of Almereyda's film, the image of Gielgud looks ancient, romantic, choreographed." Die Figurenkonzeption Hamlets in dieser Adaptation fügt sich nahtlos in die nationalen Darstellungskonventionen ein, denen im Rahmen dieses Films Rechnung getragen wird. *Cf.* Crowl, *Shakespeare at the Cineplex,* 195: "Hawke's performance of Hamlet matches the American feel and rhythm of Almereyda's visual imagination. Hawke's shy, sensitive, melancholy Hamlet is on an existential errand – another echo of the 1950s."

ideale ihrer Vatergeneration ablehnt, lässt sich der gesamte Film parallel dazu als Ausdruck eines amerikanischen Nationalbewusstseins deuten, das auf eigene kulturelle Errungenschaften zurückgreift und britische Bühnentraditionen weitgehend unberücksichtigt lässt.

Michael Almereydas *Hamlet*-Adaptation ist die letzte Verfilmung des Shakespeare-Stücks im 20. Jahrhundert und trägt der Komplexität und Stimmenvielfalt des postmodernen Zeitalters in Form und Inhalt umfassend Rechnung. Wie üblich waren Filmkritiker hinsichtlich der künstlerischen Bewertung dieser Produktion geteilter Auffassung.[330] Es gab positive wie negative Reaktionen von den Rezensenten, welche ungeachtet ihres Urteils vor allem auf die cineastische Kreativität des Regisseurs sowie die schauspielerische Leistung der Darsteller eingingen.[331] Im selben Jahr wurde noch eine weitere *Hamlet*-Verfilmung gedreht, die aber fürs US-amerikanische Fernsehen hergestellt wurde und deshalb in dieser Arbeit unberücksichtigt bleibt.

Zu jener *Hamlet*-Verfilmung sei nur so viel gesagt, dass die Handlung in die Südstaaten der USA vor dem Bürgerkrieg verlegt wird, also wie in *Johnny Hamlet* in der Mitte des 19. Jahrhunderts spielt. Allerdings wird im Gegensatz dazu eine gekürzte Fassung des shakespeareschen Originaltextes verwendet. Eine besondere Akzentuierung erhält der Film dadurch, dass hier zusätzlich das Element der Rassenproblematik eingearbeitet wird, indem Polonius und seine Familie als dunkelhäutige Sklaven dargestellt werden, die im Dienste weißer Plantagenbesitzer stehen. Diese Modifikation der Figurenkonzeption eröffnet dem Stück eine neue Bedeutungsdimension, da nicht nur Fragestellungen der *media studies* und *gender studies* in die Film- bzw. Dramenhandlung eingearbeitet werden, sondern auch *postcolonial studies* Berücksichtigung finden. Im Gegensatz zu Filmadaptationen des *Othello* und *The Tempest*, die sich handlungsbedingt stärker mit der Problematik der Rassen-

[330] Siehe dazu Welsh et. al. (2002), 25.

[331] Mitchell beurteilt den Film insgesamt positiv und bemerkt dazu Folgendes: "The city's contradictions of beauty and squalor give the movie a sense of place – it makes the best of the Guggenheim Museum you'll ever see in a film – and New York becomes a complex character in this vital and sharply intelligent film." Mitchell, 1. Die negativen Kritiken überwiegen jedoch. So äußert sich der Rezensent des britischen Boulevardblattes *The Sun* folgendermaßen: "This isn't anywhere near as exciting as DiCaprio's, in visual dynamism or story. It is a hand-wringing drama rather than a tragic love story, with nothing very engaging about the characters. *Romeo & Juliet* with Claire Danes and Leonardo introduced Shakespeare to millions who couldn't face the books or stage productions. This tries to do the same but never quite cuts the mustard." Nick Fisher, "To see or not to see?", *The Sun*, 16. Feb. 2000, 45. *Cf.* Gilbert Adair, "Happiness Is Not a Fancy Update Called *Hamlet*", Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda, *Independent on Sunday* 17. Dez. 2000: 3: "But while it's possible to enjoy the film's fancy schmancy cinematography and the evocation of a grittily glittering New York with its skyscrapers, stretch limos and high-tech boardrooms – possible, too, to admire a couple of the performances (Kyle MacLachlan's Gordon Gekko-ish Claudius, Bill Murray's sweet, mild-mannered Polonius – it can't honestly be said that Almereyda has added much to our comprehension of the play.)" *Cf.* Coursen, 156: "The film was shown at the Shakespeare Association in Montreal in early April 2000. Some asked whether it would do for *Hamlet* what Luhrmann did for *Romeo and Juliet* – that is, attract a new wave of young people to the cinema and to the play. I doubt it."

diskriminierung und -stereotypisierung auseinandersetzen, fanden diese Aspekte in *Hamlet*-Verfilmungen bislang nur wenig Beachtung.

8. Schlussbetrachtung

Die vorangegangene Untersuchung verfolgte das Ziel einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der Darstellung der Frauenfiguren Gertrude und Ophelia in *Hamlet*-Verfilmungen des 20. Jahrhunderts zu liefern. Hierzu wurden insgesamt 20 Filmanalysen vorgenommen, welche die Frauenfiguren sowohl hinsichtlich ihres äußeren Erscheinungsbildes als auch hinsichtlich ihrer Charakterzeichnung beleuchteten. Dabei wurde auch den historischen Phasen Rechnung getragen, in denen die einzelnen Verfilmungen entstanden und diese in Bezug zur Darstellung der beiden Frauenfiguren gesetzt. Es wurde also nicht werkimmanent, sondern kulturhistorisch vorgegangen, indem im Rahmen der Einzelanalysen so vielfältige Einflüsse wie die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen der jeweiligen Zeit, wie auch die Mode und der Zeitgeist allgemein berücksichtigt wurden. Auf diese Weise konnte ein historischer Überblick über die Darstellung der Frauenfiguren im Wandel der Zeit geschaffen werden. Um Unterschiede hinsichtlich geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen herauszuarbeiten, erfolgte in diesem Zusammenhang ebenfalls eine Kurzdarstellung der Männergestalten, deren Schwerpunkt auf der Titelfigur Hamlet lag. Im Vordergrund standen jedoch die Frauenfiguren, die je nach Jahrzehnt sowie künstlerischer Grundhaltung und gesellschaftlichem Hintergrund der Filmemacher unterschiedlich gezeichnet wurden. Ein weiteres zentrales Anliegen dieser Dissertation war es daher, die Interpretationsmöglichkeiten aufzuzeigen, die hinsichtlich der Figurenkonzeption der beiden Frauengestalten des *Hamlet* im Laufe des 20. Jahrhunderts gefunden und angewendet wurden.

Im Vordergrund stand eine möglichst umfassende Berücksichtigung aller zum Thema erhältlichen Kinofilme, die den *Hamlet*-Stoff aufgreifen und adaptieren. Manche Verfilmungen, wie z.B. die Stummfilmversionen von 1910 und 1917, standen dabei für eine Analyse nicht als vollständige Fassungen zur Verfügung, sondern nur als Fragmente; andere Adaptationen wiederum lagen entweder nur im Originalton (Kosinzew), im Originalton mit englischen Untertiteln (Kurosawa, Kaurismäki) oder in synchronisierter Fassung (Castellari) vor. Um ein möglichst umfassendes Bild der Frauenfiguren im Wandel der Zeit zu erhalten, wurden auch solche Filmadaptationen berücksichtigt, die sehr frei mit dem *Hamlet*-Stoff umgehen und diesen lediglich als grobe Vorlage und Orientierungspunkt betrachten. Hierbei handelt es sich um Filme wie Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be*, Akira Kurosawas *The Bad Sleep Well* oder Stacy Titles *Let The Devil Wear Black*, die den Originaltext Sha-

kespeares nicht verwenden und die Dramenhandlung dem eigenen kulturellen und historischen Umfeld anpassen.

Die Analyse der *Hamlet*-Verfilmungen zeigt, dass sie oft deutlich spürbar die zu ihrer Entstehungszeit jeweils aktuellen Literaturtheorien widerspiegeln. Um das Verhalten des Dänenprinzen unter Einbeziehung moderner Gesichtspunkte zu gestalten, griff Laurence Olivier beispielsweise in den 1940ern auf die freudsche Psychoanalyse zurück. In den 1960ern begann im Zuge von Jan Kotts *Shakespeare heute* eine stärkere Bezugnahme auf das aktuelle Zeitgeschehen – statt weiterhin das Ziel zu verfolgen, einen werktreuen *Hamlet* auf die Bühne bzw. Leinwand zu bringen. Dieser Ansatz der zeitgemäßen Aufbereitung zeigt sich in prägnanter Weise auch in den *Hamlet*-Adaptationen Kurosawas, Gielguds/Collerans und Kosinzews, die durch die Verwendung eines modernen *setting* und progressiver Kameraführung gegenwärtige gesellschaftliche Verhältnisse porträtierten und dadurch indirekt kommentierten. In den 1990ern entstanden im Zuge des *New Historicism* eine Reihe historisierender Fassungen des *Hamlet*, zu denen unter anderem Zeffirellis Umsetzung wie auch Branaghs vierstündige Version zu zählen sind. Zu dieser Zeit kamen, ähnlich wie in den 1960ern, auch zeitgenössische Interpretationen des *Hamlet* wieder in Mode, die sich – analog zum Dekonstruktivismus in der Literaturwissenschaft – von traditionellen Deutungen des *Hamlet* distanzierten. Diese Parallelität von Film und Literaturtheorie verdeutlicht, dass jede historische Phase von einer gewissen Geisteshaltung durchdrungen ist, die sich in verschiedenen Bereichen der Kulturproduktion auf ähnliche Weise äußert.

So wurde im Laufe der Arbeit auch eine Parallelität zwischen den einzelnen *Hamlet*-Verfilmungen und den zur jeweiligen Entstehungszeit aktuellen Filmgenres evident. Als Beispiele hierfür lassen sich die in der Stummfilmzeit überaus beliebte Umdeutung des *Hamlet* zum Melodram sowie die in den 1940ern und auch den 1960ern häufige Bearbeitung des Shakespeare-Stücks in Form des *film noir* heranziehen. Auch in den 1990ern passten sich die *Hamlet*-Verfilmungen dem Zeitgeschmack an, indem sie in Gestalt des zu jener Zeit beliebten Actionfilms erschienen. Eine derartige Anpassung an cineastische Tendenzen bzw. Moden ist vor allem darauf zurückzuführen, dass der Film nicht zuletzt ein Konsumgut ist, das es vonseiten des Filmproduzenten und -vertreibers möglichst erfolgreich zu vermarkten gilt. Eine radikale Subversion bestehender moralischer wie ästhetischer Prinzipien ist nur in Filmexperimenten zu erwarten, die jedoch einen nur geringen kulturellen Einfluss auf das allgemeine Kinopublikum ausüben. Dieses Ungleichgewicht wiederum legt den Verdacht auf eine kulturelle Vereinnahmung Shakespeares durch etablierte Kräfte nahe, die den Dichter zur Bestätigung bzw. Propagierung eigener Überzeugungen und Ansichten zu instrumentalisieren trachten.

Zudem ist die Tendenz zu verzeichnen, dass Produktionen, die aus dem angloamerikanischen Kulturkreis stammen, nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet sind, dass

sie sich meist um eine »definitive« Filmversion des Shakespeare-Stücks bemühen – im Gegensatz zu fremdsprachigen *Hamlet*-Versionen, die in der Regel wesentlich freier mit dem Dramenstoff umgehen. Dies zeichnete sich bereits im Jahre 1913 ab, als erstmals eine (britische) Filmfassung des *Hamlet* in die Kinos kam, die das Shakespeare-Stück nicht auszugsweise als nur wenige Minuten lange Zusammenfassung von Kernszenen, sondern als zirka zweistündige Version umsetzte. Über Laurence Oliviers Filmklassiker von 1948 und Tony Richardsons Fassung von 1969 setzt sich diese Tendenz konsequent fort bis zu Kenneth Branaghs vierstündiger Kinoversion von 1996.

Vor allem die letztgenannte Adaptation hat gezeigt, dass *Hamlet*-Verfilmungen nicht nur durch Literaturtheorien und Filmgenres inspiriert sind, sondern sich auch untereinander beeinflussen. Insbesondere Oliviers *Hamlet* erscheint dabei als zentraler Orientierungspunkt für nachfolgende Regisseure wie Kosinzew, Zeffirelli und Branagh. Doch auch weniger bekannte Adaptationen wie Kaurismäkis *Hamlet Goes Business* werden aufgegriffen; so galt die finnische Produktion z.B. Michael Almereyda als Inspiration für einige seiner künstlerischen Entscheidungen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde die Bezugnahme auf frühere *Hamlet*-Verfilmungen immer stärker – nicht zuletzt deshalb, da immer mehr Filme existierten, auf die Bezug genommen werden konnte.

Hinsichtlich der Frauenfiguren lässt sich feststellen, dass diese unabhängig von der historischen Epoche, in der eine spezifische *Hamlet*-Verfilmung entstand, optisch überwiegend gefällig dargestellt werden. Sowohl Gertrude als auch Ophelia entsprechen in Körperbau und Aussehen grundsätzlich den gängigen Schönheitsidealen. Die Haarfarbe der beiden Frauenfiguren lässt nicht direkt auf bestimmte Schönheitsideale schließen, sondern dient eher der charakterlichen Differenzierung: Alle Darstellungen der Ophelia und Gertrude oszillieren im Spektrum der Frauenprofile zwischen dem Bild der Heiligen und der Hure, wobei Gertrude in der Regel den Typus der Hure repräsentiert.

Da sich vor allem die postmodernen *Hamlet*-Verfilmungen immer stärker von der Dramenvorlage lösen, wäre grundsätzlich anzunehmen, dass sich auch hinsichtlich der Darstellung der Frauenfiguren eine größere Liberalität verzeichnen lässt. Tatsächlich äußert sich dies insofern, als sich die beiden Frauenkonzepte der Heiligen und der Hure immer stärker miteinander vermischen und die weiblichen Gestalten somit differenzierter (bisweilen auch diffuser) gestaltet werden. Eine vollständige Auflösung dieser beiden Konzepte ist dabei jedoch nicht zu verzeichnen. Gertrude und Ophelia erscheinen in den Ende des 20. Jahrhunderts entstandenen Produktionen, wie z.B. Branaghs oder Almereydas *Hamlet*, trotz der zunehmenden Emanzipation des weiblichen Geschlechts also nicht zwangsläufig selbstständiger und unabhängiger als in der Stummfilmzeit. Zwar lässt sich argumentieren, die Funktion der Hauptfiguren Gertrude und Ophelia für die Handlung des Stücks setze den Aus-

gestaltungsmöglichkeiten der Autoren und Regisseure gewisse Grenzen, dies sollte jedoch überwiegend für traditionellere, vergleichweise werktreue Interpretationen gelten. Dass sich ein Festhalten an patriarchalisch geprägten Rollenmustern jedoch auch relativ häufig in den neueren Umsetzungen des *Hamlet* nachweisen lässt, spricht eindeutig dafür, dass die Zuteilung konventioneller Klischees in Bezug auf die Geschlechter noch immer nicht gänzlich überwunden ist.

Des Weiteren ist eine zunehmende Sexualisierung der Frauenfiguren zu verzeichnen, deren Explizitheitsgrad dabei abhängig von den jeweils in einer historischen Phase gültigen moralischen und gesellschaftlichen Standards variiert. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Gertrude und Ophelia, bedingt durch die Zensur und die sittliche Befindlichkeit des Publikums, zwangsläufig züchtiger dargestellt als in modernen Verfilmungen, in denen sowohl Handlungen als auch Repliken mit sexuellem Charakter ausführlicher präsentiert werden konnten. Maßgeblich für diese freizügigere Gestaltung war nicht zuletzt der Wegfall des *production code* in den 1960er Jahren. Als Index hierfür kann Ophelias "Saint Valentine's Day"-Lied gelten, das explizite Textstellen vorweist und das erstmals in der Colleran/Gielgud-Adaptation 1964, also in der Hochphase der sexuellen Revolution, filmisch einbezogen wurde. In den 1990ern wurden die bislang explizitesten Darbietungen von Geschlechtlichkeit in *Hamlet* gezeigt. Die Sexualisierung lässt sich auf zweierlei Weise deuten: Zum einen erscheint sie als Ausdruck der nach wie vor vorhandenen männlichen Vormachtstellung in der Gesellschaft, welche die Frau in eine Objektposition rückt. Zum anderen lässt sie sich aber auch als Angst des Patriarchats vor einer Bedrohung durch das weibliche Geschlecht deuten, welche die Emanzipation seit den 1970er Jahren mit sich gebracht hatte. Die Männerfiguren sind in jedem Fall (fast) nie Gegenstand eines von Sexualität maßgeblich geprägten Blickwinkels.

Eine zentrale Ursache hierfür ist sicherlich der Umstand, dass fast alle untersuchten *Hamlet*-Verfilmungen von heterosexuellen Männern gedreht wurden, deren Sichtweise auf die Welt – sowie auf die Geschlechterbeziehungen im Allgemeinen – unwillkürlich in ihre Interpretation des *Hamlet* einflossen. Daraus ergibt sich der Umstand, dass Heterosexualität, bezogen auf die Gesamtheit aller Adaptationen, als feste Größe erscheint und es nur selten Abweichungen von diesem Standard gibt. Dementsprechend spiegelt sich in fast allen *Hamlet*-Verfilmungen eine Weltsicht wider, die ausschließlich andersgeschlechtliche Beziehungen als gesellschaftlich akzeptabel betrachtet. Hier zeigt sich auch der Einfluss der Filmindustrie auf die Gestaltungsweise der Adaptationen, die stark normabweichende Inhalte nicht aufgreift, da diese den herrschenden, ethischen und moralischen Richtlinien sowie dem Publikumsgeschmack widersprechen könnten – nachdem letztlich der Zuschauer an der Kinokasse über den Erfolg eines Films entscheidet.

Lediglich *Let the Devil Wear Black* wurde als einzige der hier besprochenen *Hamlet*-Verfilmungen von einer Frau gedreht, die aber einen *female gaze* vermissen lässt.

Dies zeigt, wie stark beide Geschlechter von einer androzentrischen Sichtweise eingenommen sind. Experimente hinsichtlich des Spiels mit Geschlechterrollen hat es im Rahmen von *Hamlet*-Verfilmungen immer wieder gegeben, wie vor allem an den Stummfilmversionen von 1900 und 1920 ersichtlich wird. Eine Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen lag zu dieser frühen Zeit dadurch nahe, dass die Kinematografie noch neu war und sich daher ein kreativer, spielerischer Umgang mit dem Medium wie auch den dargestellten Rollenerwartungen geradezu anbot. Darüber hinaus war das Konzept der Hosenrolle bereits im Theater etabliert und so stellte ein weiblicher Hamlet keinen allzu großen Affront dar. Dennoch sollte eine solche Liberalität erst wieder ein halbes Jahrhundert später erreicht werden, wie sowohl Celestino Coronados *Hamlet* aus dem Jahre 1977 als auch der türkische Film mit dem Titel *Intikam Melegi – Kadin Hamlet* (Metin Erksan, 1977) belegen.[1]

Es bleibt also der Blick in die Zukunft und die Aussicht darauf, dass sich künftig mehr weibliche Regisseure des *Hamlet* annehmen und die Dramenhandlung unter Einbeziehung ihres eigenen Standpunkts neu interpretieren werden. Nicht, dass einer solchen Adaptation grundsätzlich der Vorzug vor einer von einem männlichen Regisseur inszenierten *Hamlet*-Verfilmung zu geben wäre, doch auf diese Weise erhielte der Zuschauer eine neue, vergleichsweise unverbrauchte Perspektive auf das Shakespeare-Stück. Filmisch innovativ wäre auch eine *Hamlet*-Adaptation, welche die Dramenhandlung – ähnlich wie Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1967) oder John Updikes *Gertrude and Claudius* (2000) – von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet, etwa aus Sicht Ophelias oder Gertrudes. Es kann nur spekuliert werden, warum ein derartiger filmischer Ansatz noch nicht existiert: Entweder beziehen sich weibliche Filmemacher stärker auf Themen, die von Autorinnen verfasst wurden oder aber die Produktionsfirmen legen keinen Wert auf die Umsetzung derartiger Projekte.

Heute existiert eine große Fülle an Sekundärliteratur zum Thema Shakespeare und Film sowie speziell zu *Hamlet*-Verfilmungen. Allerdings fällt auf, dass sich die Mehrzahl der Analysen stets auf immer dieselben wenigen Umsetzungen bezieht, wodurch diesen ein größerer Stellenwert eingeräumt wird als den weniger bekannten Adaptationen. Im Rahmen der Shakespeare-Forschung sollten daher in Zukunft ver-

[1] Bei Letzterem handelt es sich um ein Filmprojekt, das komplett mit Frauen besetzt, jedoch von einem männlichen Regisseur gedreht wurde. Dass dieser Film weder im Handel noch in Filmarchiven erhältlich ist, zeigt indirekt die Androzentrik der Filmindustrie, die eine Verbreitung solcher alternativen Filminterpretationen des Shakespeare-Stücks scheinbar verhindert. Zugleich bleibt jedoch die Frage zu beantworten, ob dieser Film tatsächlich eine besonders emanzipierte Darstellung der Frauenfiguren bietet oder vielmehr dem Publikum eine männlich-sexistische Sichtweise aufdrängt. Die spärlichen Informationen, die über diesen Film erhältlich sind, lassen ausreichenden Spielraum für beide Sichtweisen. Für eine Zusammenfassung der Filmhandlung siehe Nathans Nutzerkommentar des Films, der in der *International Movie Database* unter entsprechenden Eintrag zum Film vorhanden ist. In dem Kommentar wird Folgendes zu *Intikam Melegi – Kadin Hamlet* bemerkt: "Hamlet was a female, so were Rosencrantz and Guildenstern. Instead of taking Hamlet to England, as they do in Shakespeare's play, in this version they take him to the beach, where they all play volleyball in bikinis." Richard Nathan, "Low Budget, Updated, Female Hamlet from Turkey", user comment, 9. Aug. 2001, *The International Movie Database*, 7. Apr. 2005 <http://www.imdb.com/title/tt0076201/>.

stärkt auch unbekannte *Hamlet*-Verfilmungen Berücksichtigung finden, da andernfalls einer Kanonbildung Vorschub geleistet wird und vorwiegend jene konventionell gedrehten Hollywood-Streifen in den Mittelpunkt gerückt werden, die beim Rezipienten den Eindruck erzeugen, Shakespeares Dramen vermittelten eine ausschließlich konservative Weltsicht. Zwar lassen sich seine Stücke in der Tat auf diese Weise deuten, doch muss dies nicht die einzig gültige Lesart sein. Wichtig ist es hervorzuheben, dass es keine Sichtweise gibt, die dem Leser/Zuschauer eine endgültige Wahrheit über den Text vermittelt, sondern dass vielmehr unterschiedlichste Interpretationsmöglichkeiten gleichwertig nebeneinander stehen, die jeweils ihre eigene Existenzberechtigung besitzen. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Analyse anderer medial vermittelter Kulturerzeugnisse ergiebig, die sich mit Shakespeares Dramen befassen. Abgesehen von Kinofilmen existiert heute in den Medien eine Fülle von Anspielungen und Verweisen, die sich auf Shakespeare beziehen.

In der Science Fiction-Serie *Star Trek* (1966-1969) und ihrem Spin-Off *Star Trek – The Next Generation* (1987-1994) finden sich beispielweise mehrfach intertextuelle Bezüge zu Shakespeares Werken.[2] Dies ist insbesondere in dem Kinofilm *Stark Trek VI – The Undiscovered Country* (Nicholas Meyer 1991) auffällig, der eine Fülle von Zitaten aus *Henry IV, Part 2*, *Richard II*, *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice*, *Julius Caesar*, *Henry V*, *Hamlet* und *The Tempest* enthält.[3] Dies hat sogar zu einer Übersetzung des *Hamlet* ins Klingonische geführt – einer Kunstsprache, die eigens für die diversen *Star Trek*-Produktionen entwickelt wurde.[4] Motive aus Shakespeare-Dramen werden mittlerweile auch in Zeichentrickserien wie *Pinky and the Brain* (Warner Bros, 1995-1998) oder *The Simpsons* (20th Century Fox, 1989-dato) verarbeitet.[5] Es existieren sogar pornografische Filme, die Shakespeare-Stoffe aufgreifen, und auch in der Werbung treten regelmäßig Motive oder Zitate aus Shakespeare-Stücken in Erscheinung, die das Interesse des Konsumenten auf das jeweilige Produkt lenken sollen.[6]

---

[2] Für eine Auflistung jener *Star Trek*-Folgen, in denen Bezüge zu Shakespeare-Stücken vorkommen, siehe Marguerite Petersen, *Shakespeare in Star Trek*, 29. Mai 1997, 7. Apr. 2005 <http://www.geocities.com/Athens/Forum/5462/bardtrek.html>. Für die Angaben zu Episodennummer, Regisseur und Produktionsjahr der einzelnen Folgen siehe *Star Trek: The Episode Guide*, 9. Sept. 2004 <http://startrek.epguides.info>.

[3] Siehe dazu Petersen sowie "References in Star Trek", *Wikipedia: The Free Encycolpedia,* 28. Aug. 2004, 9. Sept. 2004 <http://en.wikipedia.org/wiki/References_in_Star_Trek>.

[4] Für eine englische-klingonisch Ausgabe des Shakespeare-Dramas siehe Nick Nicholas und Andrew Strader, Star Trek. *The Klingon Hamlet. The Restored Klingon Version.* Hrsg. Mark Shoulson, Klingon Language Institute (New York: Pocket, 2000).

[5] Bei Ersterem handelt es sich um die Folge "Brainie the Pooh/Melancholy Brain", *Pinky and the Brain*, Season 3, Episode 51 (Charles Visser, 1998), bei Letzterem um die Folge "Tales of the Public Domain", *The Simpsons*, Season 13, Episode 283 (Mike B. Anderson, 2002). *Cf.* "Melancholy Brain", *The Big Cartoon Database*, 2005, 23. Sept. 2004 <http://www.bcdb.com/bcdb/cartoon.cgi?film= 15112&cartoon=Melancholy%20Brain>, "Melancholy Brain", *Pinky and the Brain Lab Notes*, 2. Mai 1999, 23. Sept. 2004 <http://snowball.frogspace.net/labnotes/pb051_2.html> und "The Simpsons: Episode Guide", *TV Tome*, Hrsg. Dennis Kytasaari, 2004, 23. Sept. 2004 <http://www.tvtome.com/Simpsons/season13.html>.

[6] Richard Burt weist darauf hin, dass es sowohl Hetero- als auch Schwulenpornofilme gibt, die sich auf *Hamlet* beziehen. Als Beispiel für Ersteres ist der Sexfilm *Hamlet: For the Love of Ophelia* (Luca Damiano, 1996) zu zählen. *Cf.* Burt,

Welche Implikationen diese Integration Shakespeares in die Alltagskultur mit sich bringt, wäre im Rahmen einer zeitgemäßen Shakespeare-Forschung weit intensiver als bisher zu untersuchen, denn diese kulturellen Erzeugnisse erreichen im Vergleich zu den Shakespeare-Dramen, die nur von einem kleinen Bruchteil der Weltbevölkerung rezipiert werden, eine weitaus größere Zahl von Menschen. Speziell auf diese Weise ließe sich der postmodernen Auflösung des Unterschieds von *high culture* und *low/popular culture* Rechnung tragen. Nur so ist auf lange Sicht ein zeitgemäßer Umgang mit Shakespeare und seinen Werken noch gewährleistet. Eine eklektische Kombination aus postmodernen Theorien wie dem Dekonstruktivismus und *New Historicism* scheint in diesem Zusammenhang als das geeignete Mittel, um diese Kulturprodukte auf ihre Gestaltung und Intertextualität hin zu untersuchen. Im Hinblick auf ihre starke Ausrichtung am Zeitgeist gleichen sie den Stücken Shakespeares, die ebenfalls häufig tradierte Motive unter Berücksichtigung aktueller bühnenpraktischer Tendenzen und Publikumspräferenzen wiedergaben.

Insgesamt scheint also, als gleichwertiger Bestandteil neben den traditionellen Betätigungsfeldern, eine Hinwendung der Shakespeare-Forschung zu den neuen Medien sowie neuen Deutungswegen und Umsetzungen mehr als wünschenswert – und zwar nicht zuletzt da zu erwarten ist, dass sich kommende Generationen noch weiter von der Institution Theater entfernen werden. Dass sich Shakespeare und seine Werke heute in Zeichentrickfilmen oder Werbespots finden, bezeugt sehr wohl ein nach wie vor bestehendes Interesse am Dichter aus Stratford. Seitens der Kulturwissenschaft gilt es daher, diese ungebrochene Präsenz in allen ihren mannigfaltigen Ausformungen sowie ihrer Wirkung auf das zeitgenössische Publikum rechtzeitig aufzugreifen und für weitere Untersuchungen aufzubereiten.

Die Analyse von *Hamlet*-Verfilmungen im Hinblick auf die Entwicklung der Frauengestalten stellt in diesem Rahmen nur einen kleinen Baustein in der großen Zahl möglicher Untersuchungsfelder dar – konnte aber dennoch aufzeigen, welche Fülle an unterschiedlichen Sicht- und Herangehensweisen sich im Laufe des 20. Jahrhunderts herausgebildet haben und wie sich diese mit dem erforderlichen theoretischen Rüstzeug in die Shakespeare-Forschung integrieren lassen. Besonders der Umstand, dass im Rahmen dieser Untersuchung *Hamlet*-Verfilmungen erschlossen werden konnten, die bislang weitgehend unbeachtet von Öffentlichkeit und Forschung geblieben waren, zeigt deutlich, welche kulturelle Vielfalt abseits der gängigen, von

---

Unspeakable ShaXXXpeares, 80. Zu Letzterem lässt sich der Schwulenporno *A Lesson Learned* (Mike Donner, 1998) zuordnen. Siehe dazu Richard Burt, "Hamlet in 1998 gay porn feature", online posting, 8. Nov. 2001, *Shaksper: The Global Electronic Shakespeare Conference*, 23. Sept. 2004 <http://www.shaksper.net/archives/2001/2564.html>. Als Fernsehwerbung, in der Repliken aus einem Shakespeare-Drama vorkommen, lässt sich der TV-Spot für Levi's Jeans heranziehen, in dem ein Auszug aus *A Midsummer Night's Dream* in einem zeitgemäßen, urbanen *setting* einer amerikanischen Großstadt von Akteuren unterschiedlicher ethnischer Herkunft vorgetragen wird. Der Werbefilm lässt sich auf der Firmenwebseite betrachten. Klicke dazu das Feld "See the full-length advert", *Levi's*, 2005, Levi Strauss & Co., 7. Apr. 2005 <http://www.eu.levi.com/index.jsp?lang=en&region=uk>.

medienstrategischen Interessen und kulturpolitischen Kanonisierungstendenzen geprägten Wege oft im Verborgenen blüht.

Gerade diese unkonventionellen, nicht-standardisierten Werke zu entdecken und gemeinsam mit etablierten Produktionen zu analysieren leistet einen Beitrag zur Erweiterung des Spektrums an (medialen) Texten, die der Shakespeare-Forschung zur Verfügung stehen. Die Existenz von *Hamlet*-Adaptationen, in denen Westernhelden oder Transvestiten, Industriemagnaten oder Mafiosi auftreten belegt eindrucksvoll, wie groß die Bandbreite möglicher Bedeutungen ist, die Shakespeares *Hamlet* zugeschrieben werden können. Die Analyse solcher zeitgenössischer Verfilmungen – vor allem im Kontrast zu jenen Adaptationen, welche eher den Darstellungstraditionen des Theaters verhaftet sind und die Filmhandlung daher in einem historischen *setting* spielen lassen – eröffnet dabei nicht nur neue Blickwinkel auf Shakespeares *Hamlet*, sondern liefert auch wesentliche Einsichten über den sich vollziehenden Wandel gesellschaftlicher wie auch moralischer Werte in einer zunehmend medialisierten und intertextuell vernetzten Welt.

Bibliografie

A. Filme

Amleto. Regie Eleuterio Rodolfi. Darst. Ruggero Ruggeri, Mercedes Brignone und Elena Makowska. Rodolfi-Film, 1917.

Amleto. Regie Mario Caserini. Darst. Amletto Novelli, Fernanda Negri Pouget. Cines, 1910.

Der Rest ist Schweigen. Regie Helmut Käutner. Darst. Hardy Krüger, Peter van Eyck, Adelheid Seeck und Ingrid Andree. Freie Filmproduktion, 1959.

Hamlet. Regie Hay Plumb. Darst. Johnston Forbes-Robertson, Walter Ringham, Adeline Bourne und Gertrude Elliott. Hepworth Manufacturing Company, 1913.

Hamlet: Ein Rachedrama. Regie Svend Gade und Heinz Schall. Darst. Asta Nielsen, Eduard von Winterstein, Mathilde Brandt und Lilly Jacobsson. Art-Film, 1920.

Hamlet. Regie Laurence Olivier. Darst. Laurence Olivier, Basil Sydney, Felix Aylmer, Eileen Herlie und Jean Simmons. Two Cities: 1948. DVD. Carlton Video Ltd., 1999.

Hamlet. Regie Bill Colleran und John Gielgud. Darst. Richard Burton, Alfred Drake, Eileen Herlie und Linda Marsh. Electronovision Theatrofilm, 1964. DVD. Onward Production and Paul Brownstein Productions, 1995.

Hamlet. Regie Grigori Kosinzew. Darst. Innokenti Smoktunowski, Mikhail Nazwanow, Elsa Radzin und Anastasia Wertinskaja. Lenfilm, 1964. Videokassette. Lenfilm-Video, 2000.

Hamlet. Regie Tony Richardson. Darst. Nicol Williamson, Anthony Hopkins, Judy Parfitt und Marianne Faithfull. Woodfall, 1969. Videokassette. Columbia TriStar Home Video, 1998.

Hamlet. Regie Celestino Coronado. Darst. Anthony Meyer, David Meyer und Helen Mirren. Royal College of Art, 1976. Videokassette. Freedom Films, 1999.

Hamlet. Regie Franco Zeffirelli. Darst. Mel Gibson, Alan Bates, Glenn Close und Helena Bonham-Carter. Carolco Pictures, 1990. Videokassette. 4 Front Video, 2000.

Hamlet. Regie Kenneth Branagh. Darst. Kenneth Branagh, Derek Jacobi, Julie Christie und Kate Winslet. Castle Rock Entertainment, 1996. Videokassette. Warner Home Video, 2000.

Hamlet liikemaailmassa [Hamlet Goes Business]. Regie Aki Kaurismäki. Darst. Pirkka Pekka-Petelius, Elina Salo, Kati Outinen und Mari Rantasila. Villealfa Filmproductions, 1987. Videokassette. Polygram Video, 1998.

Hamlet: The Denmark Corporation. Regie Michael Almereyda. Darst. Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Diane Venora und Julia Stiles. Double A Films, 2000. DVD. Kinowelt Home Entertainment, 2001.

Le Duel D'Hamlet. Regie Clément Maurice. Darst. Sarah Bernhardt, Pierre Magnier und Suzanne Seylor. Marguerite Chenu's Phono Cinéma Théâtre, 1900. *Shakespeare's Women & Claire Bloom.* Regie Phillip Schopper. Darst. Claire Bloom. Castle Hill Productions/First Run Features, 1999. Videokassette. First Run Features Home Video, 1999.

Let The Devil Wear Black. Regie Stacy Title. Darst. Jonathan Penner, Jaqueline Bisset und Mary-Louise Parker. A-Pix Entertainment, 1999. DVD. Unapix Entertainment, 2000.

Prince of Jutland. Regie Gabriel Axel. Darst. Christian Bale, Gabriel Byrne, Helen Mirren und Kate Beckinsale. Les Films Ariane, 1994. Videokassette. Arrow Video, 1996.

Quella Sporca Storia Nel West [Johnny Hamlet]. Regie Enzo Castellari. Darst. Andrea Giordana, Gilbert Roland, Françoise Prévost, Stefania Careddu und Gabriella Grimaldi. Transvue Pictures Corporation, 1968. Videokassette. Something Weird Video, 1996.

Strange Illusion. Regie Edgar G. Ulmer. Darst. James Lydon, Warren William, Sally Eilers und Mary McLeod. PRC, 1945. DVD. All Day Entertainment, 2001.

To Be Or Not To Be. Regie Ernst Lubitsch. Darst. Jack Benny, Carole Lombard und Robert Stack. Romaine Film Productions, 1942. DVD. Kinowelt Home Entertainment, 2000.

Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru [The Bad Sleep Well]. Regie Akira Kurosawa. Darst. Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Takeshi Kitano und Kyoko Kagawa. Toho, 1960. Videokassette. Public Media Inc., 1998.

Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru [The Bad Sleep Well]. Regie Akira Kurosawa. Darst. Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Takeshi Kitano und Kyoko Kagawa. Toho, 1960. DVD. Mei Ah Laser Disc Co. Ltd., 2001.

B. Primärliteratur

Die Bibel: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament. Aschaffenburg: Pattloch, 1980.

Freiligrath, Ferdinand. »Hamlet«. *Freiligraths Werke.* Hrsg. Julius Schwering. Bd. 2. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1909. 71-73.

Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke: Schriften aus dem Nachlass 1892-1938.* Hrsg. Anna Freud et al. 6. Aufl. Bd. 17. Frankfurt: Fischer, 1978.

Freud, Sigmund. *Schriften über Sexualität und Liebe.* Frankfurt: Fischer, 1994.

Salinger, Jerome D. *The Catcher in the Rye.* 1951. London: Penguin, 1994.

Shakespeare, William. *Hamlet.* Hrsg. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1982.

Shakespeare, William. *The Merchant of Venice.* Hrsg. John Russell Brown. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 2000.

C. Sekundärliteratur

I. Literatur zu Shakespeare

1. *Hamlet* allgemein

Bodenstedt, Friedrich. *Shakespeare's Frauencharaktere.* Berlin: Hofmann, 1874.

Bradley, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth.* 2. Aufl. 1905. London: Macmillan, 1964.

Callaghan, Dympna, Hrsg. *A Feminist Companion to Shakespeare.* Oxford: Blackwell, 2001.

—. *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage.* London: Routledge, 2000.

Chillington Rutter, Carol. *Enter the Body: Women and Representation on Shakespeare's Stage.* London: Routledge, 2001.

Coyle, Martin, Hrsg. *Hamlet: Contemporary Critical Essays.* New Casebooks. London: Macmillan, 1992.

Daly, P. M. »Die Schlegel-Tieck-Übersetzung von Hamlet«. *Der deutsche Shakespeare.* Hrsg. Reinhold Grimm, Willy Jäggi und Hans Oesch. Theater unserer Zeit 7. Basel: Basilius, 1965. 75-93.

Drakakis, John, Hrsg. *Alternative Shakespeares.* London: Methuen, 1985.

Erne, Lukas. *Shakespeare as a Literary Dramatist.* Cambridge: CUP, 2003.

Erzgräber, Willi, Hrsg. *Hamlet-Interpretationen.* Wege der Forschung 214. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

France, Anna Kay. *Boris Pasternak's Translation of Shakespeare.* Berkeley: U of California P, 1978.

Gervinus, Georg Gottfried. *Shakespeare.* 4. Aufl. Bd. 2. Leipzig: Engelmann, 1872.

Granville-Barker, Harley. *Prefaces to Shakespeare: Hamlet.* 1930. London: Batsford, 1968.

Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations.* Oxford: Clarendon, 1988.

Hidalgo, Pilar. *Paradigms Found: Feminist, Gay, and New Historicist Readings of Shakespeare.* Costerus New Ser. 134. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Jardine, Lisa. *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare.* 2. Aufl. London: Harvester, 1983.

Jones, Ernest. »Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex«. Übers. Paul Tausig. *Schriften zur angewandten Seelenkunde.* Hrsg. Sigmund Freud. Bd. 10. Leipzig: Deuticke, 1911. Nendeln: Kraus Reprint, 1970.

Jump, John, Hrsg. *Shakespeare: Hamlet.* Casebook Series. London: Macmillan, 1968.

Kamps, Ivo, Hrsg. *Materialist Shakespeare: A History.* London: Verso, 1995.

Klingon Language Institute. *The Klingon Hamlet.* Übers. Nick Nicholas und Andrew Strader. Hrsg. Mark Shoulsen. New York: Pocket, 2000.

Knight, George Wilson. *The Wheel of Fire.* 4. Aufl. London: Methuen, 1949.

Kott, Jan. *Shakespeare heute.* München: Langen, 1964.

Pasternak, Boris. "Translating Shakespeare". *The Twentieth Century* 164.979 (1958): 213-228.

Peck, John, und Martin Coyle. *How to Study a Shakespeare Play.* 2. Aufl. London: Macmillan, 1995.

Ryan, Kiernan. *Shakespeare.* 3. Aufl. Basingstoke: Palgrave, 2002.

Schabert, Ina, Hrsg. *Shakespeare-Handbuch: Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt.* 4. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2000.

Swift Lenz, Carolyn Ruth, Gayle Greene und Carol Thomas, Hrsg. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare.* Urbana: U of Illinois P, 1980.

Thompson, Ann, und Neil Taylor. *William Shakespeare: Hamlet. Writers and Their Work.* Plymouth: Northcote, 1996.

Vining, Edward P. *The Mystery of Hamlet: An Attempt to Solve an Old Problem.* Philadelphia, 1881.

Zabel, Eugen. »Weibliche Hamlets«. *Shakespeare-Jahrbuch* 36 (1900): 249-255.

2. *Hamlet*-Verfilmungen

Adair, Gilbert. “Happiness Is Not a Fancy Update Called *Hamlet*”. Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Independent on Sunday* 17. Dez. 2000: 3.

Alkire, N. L. “Subliminal Masks in Olivier’s *Hamlet*”. *Shakespeare on Film Newsletter* 16.1 (1991): 5.

Almereyda, Michael. *William Shakespeare’s Hamlet.* London: Faber, 2000.

Andrews, Nigel. “Frontal Attack on *Hamlet*”. Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Financial Times* 18. Apr. 1991: 21.

—. “Variety Night at Elsinore Palais”. Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Financial Times* 13. Feb. 1997: 21.

Ball, Robert Hamilton. *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History.* London: Allen, 1968.

Barker, Felix. “Enter the Barrow Boy Hamlet”. Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson. *Evening News* 9. Apr. 1970.

Barnes, Peter. *To Be or Not to Be.* BFI Film Classics 67. London: BFI, 2002.

Bartels, Daghild. »Hamlet«. Rez. von *Hamlet,* Regie Celestino Coronado. *Der Tagesspiegel* [Berlin] 29. Juni 1977.

Billson, Anne. “Blond Bombshell Can’t Keep His Mouth Shut”. Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Sunday Telegraph* 16. Feb. 1997.

—. “Hamlet”. Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Sunday Telegraph* 17. Dez. 2000: 8.

Boose, Lynda E., und Richard Burt, Hrsg. *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video.* London: Routledge, 1997.

—. *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD.* London: Routledge, 2003.

Branagh, Kenneth. *Hamlet by William Shakespeare: Screenplay, Introduction and Film Diary.* New York: Norton, 1996.

Brinkmann, Karl. »Filmbericht«. *Shakespeare-Jahrbuch West* 101 (1965): 356-357.

Brode, Douglas. *Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love.* Oxford: OUP, 2000.

Brown, Geoff. “Ken’s Lust Action Hero”. Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Times* 13. Feb. 1997: 41.

Burt, Richard. *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture.* New York: St. Martin’s P, 1998.

Campbell, Kathleen. “Zeffirelli’s *Hamlet* – Q1 in Performance”. *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 7-8.

Carmody, Jay. “Olivier’s *Hamlet* Gives Screen Its Greatest Dramatic Stature”. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *The Evening Star* [Washington, D.C.] 21 Okt. 1948: B10.

Cartmell, Deborah. *Interpreting Shakespeare on Screen.* London: Macmillan, 2000.

Chaudhary, Vivek. “Happiness Is a Game of Hamlet”. *Guardian* 6. Jan. 1997: 8.

Coe, Richard L. “Hamlet Is Given Back to Masses”. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Washington Post* 21. Okt. 1948: 14.

Collick, John. *Shakespeare, Cinema and Society.* Manchester: Manchester UP, 1989.

Coursen, Herbert R. *Shakespeare in Space: Recent Shakespeare Productions on Screen.* Studies in Shakespeare 14. New York: Lang, 2002.

Crowl, Samuel. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era.* Athens: Ohio UP. 2003.

Crowther, Bosley. Rez. von *To Be or Not to Be,* Regie Ernst Lubitsch. *New York Times* 7. März 1942.

Curtis, Quentin. “Shakespeare Gets the Complete Works from Branagh”. Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Daily Telegraph* 14. Feb. 1997: 20.

D’Silva, Beverly. “The Film’s the Thing” Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Independent on Sunday* 12. Jan. 1997: 14-16.

Davenport, Hugo. “Zeffirelli Strips Shakespeare Down to Basics”. Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Daily Telegraph* 18. Apr. 1991: 17.

Davies, Anthony. *Filming Shakespeare’s Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa.* Cambridge: CUP, 1988.

Der Rest ist Schweigen. Das neue Filmprogramm 4450. Mannheim: Neue Filmprogramm, [1959].

Der Rest ist Schweigen. Illustrierte Film-Bühne 04860. München: Franke [1959].

Donaldson, Peter Samuel. *Shakespearean Films/Shakespearean Directors.* Media and Popular Culture 6. Boston: Unwin Hyman, 1990.

»Doppelter Hamlet aus England«. Rez. von *Hamlet,* Regie Celestino Coronado. *Münchner Merkur* 3. Sept. 1978.

»Drehbuch: William Shakespeare. Laurence Olivier als Hamlet im Marmorhaus«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Abend* [Berlin] 13. Nov. 1948.

Duffy, Robert A. “Gade, Olivier, Richardson: Visual Strategy in *Hamlet* Adaptation”. *Literature Film Quarterly* 4.2 (1976): 141-152.

Eagle-Lion-Film, Hrsg. *Filmdienst: Hamlet.* Hamburg [1948].

Eagle-Lion-Film, Hrsg. *Hamlet.* Presseheft. [Hamburg] [c. 1948].

»Eine filmische Nachdichtung«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Neues Tageblatt* [Osnabrück] 24. Juni 1950.

Fischer-Seidel, Therese, und Friedrich-K. Unterweg, Hrsg. *Shakespeare: Text – Theatre – Film.* Studia Humanoria. Ser. Minor. Düsseldorf: Droste, 2001.

Fisher, Nick. "To See or Not to See?" Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Sun* 16. Feb. 2000: 45.

Gibbs, Patrick. Rez. von *Hamlet,* Regie Celestino Coronado. *Daily Telegraph.* 3. Feb. 1978: o. S.

Gielgud, John. *Acting Shakespeare.* New York: Scribner's-Macmillan, 1992.

Guntner, Lawrence, und Peter Drexler, "Recycled Film Codes and the Study of Shakespeare on Film". *Shakespeare Jahrbuch* 129 (1993): 31-40.

Halio, Jay. "Three Filmed Hamlets". *Literature Film Quarterly* 1.4 (1973): 316-320.

Haller, Guido. »Frankfurt a. M. Hamlet«. Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall. *Kinematograph* 6. März 1921.

»Hamlet«. Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall. *Kinematograph* 13. Feb. 1921.

»Hamlet: Ein Drama in einem Vorspiel und sechs Akten«. Rez. von *Hamlet: Ein Rachedrama,* Regie Svend Gade und Heinz Schall. *Film* 11. Sept. 1920.

»Hamlet – ein problematischer Film«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Nürnberger Nachrichten* 8. Mai 1950.

»Hamlet (Eine Tragödie)«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Abendzeitung* [München] 30. Nov. 1949.

»›Hamlet‹-Film verboten«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Frankfurter Neue Presse* [Frankfurt am Main] 12. Nov. 1949.

»›Hamlet‹ im Licht der Jupiterlampen«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Nürnberger Nachrichten* 6. Mai 1950.

»*Hamlet*: Laurence Oliviers weltbekannte Shakespeare-Verfilmung in unseren Lichtspieltheatern«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Leipziger Volkszeitung* 9. Juli 1959.

»Hamlet mit Asta Nielsen«. Rez. von *Hamlet,* Regie Svend Gade und Heinz Schall. *Film* 29. Jan. 1922: 73.

Hapgood, Robert, Hrsg. *Hamlet: Shakespeare in Production.* Cambridge: CUP, 1999.

Holderness, Graham. *Visual Shakespeare: Essays in Film and Television.* Hatfield: U of Hertfordhire P, 2002.

Howlett, Kathy M. *Framing Shakespeare on Film.* Athens: Ohio UP, 2000.

Impastato, David. "Zeffirelli's *Hamlet*: Sunlight Makes Meaning". *Shakespeare on Film Newsletter* 16.1 (1991) 1-2.

Jackson, Russell, Hrsg. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.* Cambridge: CUP, 2000.

Jensen, Michael P. "Mel Gibson on *Hamlet*". *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 1+.

Johnston, Sheila. "What a Piece of Work". Interview mit Mel Gibson. *Independent* 18. Apr. 1991: 17.

Klein, Holger, und Dimiter Daphinoff, Hrsg. *Hamlet on Screen.* Shakespeare Yearbook 8. New York: Mellen, 1997.

Kliman, Bernice W. *Hamlet: Film, Television, and Audio Performances.* Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1988.

Kosinzew, Grigori. *Shakespeare: Time and Conscience.* Übers. Joyce Vining. London: Dobson, 1966.

—. »Verfilmter Shakespeare«. *Shakespeare Jahrbuch West* 108 (1972): 185-197.

Lane, Anthony. "This Too Too Solid Film". Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Independent on Sunday* 21. Apr. 1991: 18.

Lanier, Douglas. "'Art thou base, common and popular?': The Cultural Politics of Kenneth Branagh's *Hamlet*". *Spectacular Shakespeare: Critical Theory and Popular Cinema.* Hrsg. Courtney Lehmann und Lisa S. Starks. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002. 149-171.

—. "Shakescorp Noir". *Shakespeare Quarterly* 53.2 (2002): 157-180.

Lee-Potter, Lynda. "How Hamlet Slayed the Max Factor". Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Daily Mail* 16. Apr. 1991: 7.

Levin, Bernard. "Hamlet – the Bottom Line". Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Times* 18. Feb. 1997: 34.

Linfert, Carl. »Diese Tage machen Mühe: Zu Oliviers *Hamlet*-Film«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Kurier* [Berlin] 13. Nov. 1948.

Lippmann, Max, Hrsg. *Shakespeare im Film.* Wiesbaden: DIF, 1964.

Lorsch, Lili. »Der bestrafte Brudermord«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Sozialdemokrat* [Berlin] 16 Nov. 1948.

Luft, Friedrich. »Fragwürdige Filmgestalt: Sir Laurence Oliviers Hamlet im Berliner Marmorhaus«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Neue Zeitung* [Berlin] 13. Nov. 1948: o. S.

Macdonald, Marianne. "Alas, Poor Shakespeare: Branagh Rewrites Hamlet". Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Independent* 22. Nov. 1996: 3.

Malcolm, Derek. "From Mad Max to the Mad Prince". Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Guardian* 18. Apr. 1991: 25.

—. Rez. von *Hamlet,* Regie Celestino Coronado. *Guardian* 30. Nov. 1976.

—. Rez. von *Hamlet.* Regie Celestino Coronado. *Guardian* 2. Feb. 1978.

—. Rez. von *Hamlet.* Regie Tony Richardson. *Guardian* 9. Apr. 1970.

Mannock, P. L. "But Film 'Hamlet' Is Slow-Motion". Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Daily Herald* 5. Mai 1948.

Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film.* Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. South Brunswick: Barnes, 1979.

Marowitz, Charles. "Mad Max palpably a hit at Elsinore". Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Times* 20. Dez. 1990: 17.

McCombe, John P. "Toward an Objective Correlative: The Problem of Desire in Franco Zeffirelli's *Hamlet*". *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997): 125-131.

McKernan, Luke, und Olwen Terris, Hrsg. *Walking Shadows: Shakespeare in the National Film and Television Archive.* London: BFI, 1994.

»Mißverständnis aus England«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Berliner Zeitung* 14. Nov. 1948.

Mitchell, Elvis. "A Simpler Melancholy". Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *New York Times* 12. Mai 2000, Spätausg., Sek. E.1: 1.

Müller-Schwefe, Gerhard. *Corpus Hamleticum: Shakespeares Hamlet im Wandel der Medien.* Tübingen: Francke, 1987.

—. *Grigori Kosinzew: "Hamlet"*. Transcript von Gerhard Müller-Schwefe unter Mitarbeit von Susanne Fiedler und Rainer Zerbst. Tübingen: Narr, 1981.

Mullin, Michael. "Tony Richardson's *Hamlet*: Script and Screen". *Literature Film Quarterly* 4.2 (1976): 123-133.

Munk, Peter. »Hamlet im Film«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Kurier* [Berlin] 14. Mai 1948.

»Nachwort zum Hamlet-Film«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Wiesbadener Kurier* 14. Okt. 1949.

Nicolson, Harold. “Marginal Comment”. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *The Spectator* 11. Juni 1948: 704.

Norman, Neil. “Mad Max on the Ramparts”. *Evening Standard* [London] 18. Apr. 1991: 26.

O’Hagan, Andrew. “*Hamlet* for the Digital Age”. Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Daily Telegraph* 15. Dez. 2000: 29.

Oesterheld, Alfred, und Wolfgang März, Hrsg. »Hamlet. Beiträge zu dem J. Arthur Rank-Film im Verleih der Eagle-Lion. Mit Programm«. *Der Film-Begleiter.* Göttingen: Manz, 1949.

“Out of the Night Came a Strange Illusion”. DVD Booklet. *Strange Illusion.* Regie Edgar G. Ulmer. All Day Entertainment, 2001.

Owen, Michael. “Kate Is Riding the Oscar Roller Coaster”. *Evening Standard* [London] 16. Feb. 1996: 25.

—. “Making a Man Out of Hamlet”. Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Evening Standard* [London] 9. Feb. 1990: 22.

Perry, George. “Victorious Vision of a Classic Tale Retold: George Perry on Franco Zeffirelli’s Action-Packed New Version of *Hamlet*”. Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Sunday Times* 21. Apr. 1991, Sek. 5: 2.

Pulleine, Tim. “Hamlet”. *Monthly Film Bulletin* 45.529 (1978): 14-15.

Quinn, Anthony. “Alas Poor Yorick, He Didn’t Make the Final Cut”, Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Independent* 15. Dez. 2000: 10.

Quinn, Edward. “Zeffirelli’s *Hamlet*”. *Shakespeare on Film Newsletter* 15.2 (1991): 1+.

Robinson, David. Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson. *Financial Times* 10. Apr. 1970.

Rosenthal, Daniel. *Shakespeare on Screen.* London: Hamlyn, 2000.

Ross, John. “Olivier’s Hamlet is Magnificent”. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Daily Worker* [London] 5. Mai 1948.

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

Sammons, Eddie. *Shakespeare: A Hundred Years on Film.* London: Shepheard-Walwyn, 2000.

Schmidt, Johann N. »In Love With Shakespeare: Der Barde und das zeitgenössische Hollywood-Kino«. *Shakespeare-Jahrbuch* 137 (2001): 86-99.

Schulte, Gerd. »›Versuch über das Thema Hamlet‹: Der englische Hamlet-Film im Gloria-Palast«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Norddeutsche Zeitung* [Hannover] 30. Sept. 1949.

Schunert, Sonja. *Shakespeares "Hamlet" im Film.* Aufsätze zu Film und Fernsehen. Bd. 65. Alfeld: Coppi, 1999.

"Shakespeare's Tragedy of *Hamlet*". *Illustrated Films Monthly* 1.1 (1913): 3-5.

Shaughnessy, Robert, Hrsg. *Shakespeare on Film: Contemporary Critical Essays.* New Casebooks. Basingstoke: Macmillan, 1998.

Shone, Tom. "It's Beyond Our Ken, Again". Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Sunday Times* 16. Feb. 1997: 11.

Shulman, Milton. "Olivier Wins the Debate". Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Evening Standard* [London] 7. Mai 1948.

Simmons, James R., Jr. "'In the Rank Sweat of an Enseamed Bed': Sexual Aberration and the Paradigmatic Screen *Hamlet*s". *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997) 111-118.

Skovmand, Michael, Hrsg. *Screen Shakespeare.* Aarhus: Aarhus UP, 1994.

Starks, Lisa S. "The displaced body of desire: Sexuality in Kenneth Branagh's *Hamlet*". *Shakespeare and Appropriation.* Hrsg. Christy Desmet und Robert Sawyer. London: Routledge, 1999. 160-178.

—, und Courtney Lehmann, Hrsg. *The Reel Shakespeare: Alternative Cinema and Theory.* Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2002.

"The Filming of *Hamlet*: Interview with Mr. Cecil Hepworth". *Bioscope* 24. Juli 1913: 275-279.

"To Be or Not to Be". Rez. von *To Be or Not to Be,* Regie Ernst Lubitsch. *Variety* 18. Feb. 1942.

Taranow, Gerda. *The Bernhardt Hamlet: Culture and Context.* Hrsg. August W. Staub. Artists and Issues in the Theatre 4. New York: Lang, 1996.

Taylor, Neil. "The Films of *Hamlet*". *Shakespeare and the Moving Image.* Hrsg. Anthony Davies und Stanley Welles. Cambridge: CUP, 1994. 180-195.

van Watson, William. "Shakespeare, Zeffirelli, and the Homosexual Gaze". *Shakespeare and Gender: A History.* Hrsg. Deborah Barker und Ivo Kamps. London: Verso, 1995. 235-262.

»Verfilmter Shakespeare am Kurfürstendamm«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Neues Deutschland* [Berlin] 14. Nov. 1949.

Walker, Alexander. "Fast...". Rez. von *Hamlet,* Regie Tony Richardson. *Evening Standard* [London] 9. Apr. 1970.

—. “Hamlet Turns into a Slacker in a Woolly Hat”. Rez. von *Hamlet: The Denmark Corporation,* Regie Michael Almereyda. *Evening Standard* [London] 14. Dez. 2000: 30.

—. “Ken and His Elsinore All-Stars”. Rez. von *Hamlet,* Regie Kenneth Branagh. *Evening Standard* [London] 13. Feb. 1997: 26-27.

Weiss, Tanja. *Shakespeare on the Screen: Kenneth Branagh’s Adaptations of Henry V, Much Ado About Nothing and Hamlet.* Magisterarbeit U Hannover, 1997. Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Bd. 75. Frankfurt: Lang, 1999.

Weller, Philip. “Freud’s Footprints in Films of *Hamlet*”. *Literature Film Quarterly* 25.2 (1997): 119-124.

Welsh, James M., und John C. Tibbetts, Hrsg. *The Cinema of Tony Richardson: Essays and Interviews.* SUNY Ser. Cultural Studies in Cinema/Video. Albany: State U of New York P, 1999.

—, et. al. *Shakespeare into Film.* New York: Checkmark, 2002.

Wheatcroft, Geoffrey. “Should the Clown Be Allowed to Play Hamlet?” Rez. von *Hamlet,* Regie Franco Zeffirelli. *Evening Standard* [London] 19. Apr. 1991: 7.

Willson, Robert F., Jr. “Lubitsch’s *To Be or Not To Be* or Shakespeare Mangled”. *Shakespeare on Film Newsletter* 1.1 (1976): 2+.

—. *Shakespeare in Hollywood, 1929-1956.* Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2000.

Zeffirelli, Franco. “Filming Shakespeare”. *Staging Shakespeare: Seminars on Production Problems.* Hrsg. Glenn Loney. New York: Garland, 1990. 239-270.

»Zielbewußter Hamlet: Der englische Hamlet-Film im Marmorhaus«. Rez. von *Hamlet,* Regie Laurence Olivier. *Neue Zeit* [Berlin] 14. Nov. 1948.

II. Allgemeine Literatur

1. Lexika

Benesch, Hellmuth. *DTV-Atlas Psychologie.* 5. Aufl. Bd. 2. München: DTV, 1996.

Bußmann, Hadumod. *Lexikon der Sprachwissenschaft.* 2. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1990.

Comte, Fernand. Übers. Alison Goring. *The Wordsworth Dictionary of Mythology.* Wordsworth Reference. Ware: Wordsworth, 1994.

Feige, Marcel, und Bianca Krause. *Tattoo- & Piercing-Lexikon: Kult und Kultur der Körperkunst.* 2. Aufl. Berlin: Schwarzkopf, 2004.

Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* 9. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1998.

Kunzmann, Peter, Franz-Peter Burkard, und Franz Wiedmann. *DTV-Atlas zur Philosophie.* Tafeln und Texte. München: DTV, 1991.

Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik.* 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2000.

Nünning, Ansgar. *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001.

Stalmann, Reinhart, Hrsg. *Kindlers Handbuch Psychologie.* München: Kindler, 1982.

Terrell, Peter, et. al. *Pons Großwörterbuch für Experten und Universität: Deutsch-Englisch, Englisch-Deutsch.* 4. Aufl. Stuttgart: Klett, 1999.

Ulfig, Alexander. *Lexikon der philosophischen Begriffe.* Augsburg: Bechtermünz, 1993.

von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur.* 7. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1989.

2. Kulturgeschichte

Adelman, Janet. "'Born of woman': Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*". *Macbeth: Contemporary Critical Essays.* Hrsg. Alan Sinfield. New Casebooks. London: Macmillan, 1992. 53-68.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths und Helen Tiffin, Hrsg. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.* London: Routledge, 1989.

Asmuth, Bernhard. *Einführung in die Dramenanalyse.* 5. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997.

Balk, Claudia. *Theatergöttinnen: Inszenierte Weiblichkeit.* Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1994.

Barker, Francis, Peter Hulme und Margaret Iversen, Hrsg. *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance.* Manchester: Manchester UP, 1991.

Bessy, Maurice. *A Pictorial History of Magic and the Supernatural.* 6. Aufl. London: Spring, 1970.

Bieber, Christoph, et. al. »Generation X - Jugendforschung für eine immer schneller werdende Kultur«. *Z - Zeitschrift für Kultur- und Geisteswissenschaften* 12 (1996): 3-15.

Bock, Gisela. *Frauen in der europäischen Geschichte: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* München: Beck, 2000.

Bredella, Lothar. »Literaturwissenschaft«. *Handbuch Englisch als Fremdsprache.* Hrsg. Rüdiger Ahrens, Wolf-Dieter Bald und Werner Hüllen. Berlin: Schmidt, 1995. 58-66.

Bronfen, Elisabeth. *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* 2. Aufl. München: Kunstmann, 1994.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge, 1990.

Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Hrsg. *Schock und Schöpfung: Jugendästhetik im 20. Jahrhundert.* Darmstadt: Luchterhand, 1986.

Emerson, Kathy Lynn. *The Writer's Guide to Everyday Life in Renaissance England: From 1485-1649.* Cincinnati: Writer's Digest, 1996.

Foucault, Michel. *Dispositive der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve, 1978.

—. *Sexualität und Wahrheit: Der Wille zum Wissen.* Bd. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

Hannover, Irmela. *Frauen mit roten Haaren.* Berlin: Rütten, 2002.

Hinke, Helga. *Frauenrollen – Frauenbilder: Handreichung für die Schulen in Bayern.* München: Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung, 1992.

Holtmont, Alfred. *Die Hosenrolle: Das Weib als Mann.* München: Meyer, 1925.

Janke, Klaus, und Stefan Niehues. *Echt abgedreht: Die Jugend der 90er Jahre.* 3. Aufl. München: Beck, 1995.

Keesey, Pam. *Vamps: Illustrated History of the Femme Fatale.* San Francisco: Cleis, 1997.

Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung.* Hamburg: Junius, 1988.

Köhler, Thomas. *Freuds Psychoanalyse.* Stuttgart: Kohlhammer, 1995.

Lindenberg, Paul. *Paris und die Weltausstellung 1900: Zur Führung und zur Erinnerung.* Minden: Bruns, 1900.

Lindhardt, Poul Georg. *Kirchengeschichte Skandinaviens.* Göttingen: Vandenhoeck, 1983.

Linhart, Ruth, Hrsg. *Onna da kara, weil ich eine Frau bin: Liebe, Ehe und Sexualität in Japan.* Reihe Frauenforschung 16. Wien: Wiener Frauenverlag, 1991.

Mayoux, Jean-Jacques. *Die englische Malerei: Von Hogarth bis zu den Präraffaeliten.* Genf: Skira, 1972.

McKibbin, Ross. *Classes and Cultures: England 1918-1951.* Oxford: OUP, 1998.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures.* Basingstoke: Macmillan, 1996.

Osinski, Jutta. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft.* Berlin: Schmidt, 1998.

Pagel, Gerda. *Lacan zur Einführung.* 2. Aufl. Hamburg: Junius, 1991.

Peck, John, und Martin Coyle. *How to Study Literary Terms and Criticism,* 2. Aufl. London: Macmillan 1993.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse.* München: Fink, 1977.

Platon. *Werke: Phaidon. Das Gastmahl. Kratylos.* Hrsg. Gunther Eigler. Bd. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

Ryan, Kiernan, Hrsg. *New Historicism and Cultural Materialism: A Reader.* London: Arnold, 1996.

Saxo Grammaticus. *The First Nine Books of the Danish History of Saxo Grammaticus.* Übers. Oliver Elton. Publications of the Folk-Lore Society. Bd. 33. London, 1893. Nendeln: Kraus Reprint, 1967.

—. *The History of the Danes.* Übers. Peter Fisher. Hrsg. Hilda Ellis Davidson. Bd. 1. Cambridge: Brewer, 1979.

Schröder, Hannelore. *Widerspenstige, Rebellinnen, Suffragetten: Feministischer Aufbruch in England und Deutschland.* Philosophinnen 12. Aachen: ein-Fach, 2001.

Seeber, Hans Ulrich, Hrsg. *Englische Literaturgeschichte.* 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1993.

Shell Deutschland, Hrsg. *50 Jahre Shell Jugendstudie: Von Fräuleinwundern bis zu neuen Machern.* Berlin: Ullstein, 2002.

Sinfield, Alan. *Cultural Politics – Queer Reading.* London: Routledge, 1994.

Spoto, Donald. *Laurence Olivier: A Biography.* New York: Harper, 1992.

Steele, Valerie. *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age.* New York: OUP, 1985.

Sucher, C. Bernd, Hrsg. *Theaterlexikon: Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker.* München: DTV, 1995.

Suerbaum, Ulrich. *Das elisabethanische Zeitalter.* Stuttgart: Reclam, 1989.

Tarrant, Chris. *Rebel Rebel: 25 Years of Teenage Trauma. From Dean to the Damned.* London: Pyramid-Reed, 1991.

Thiel, Erika. *Geschichte der Mode: Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* 7. Aufl. Augsburg: Weltbild, 1990.

Tillyard, E.M. *The Elizabethan World Picture.* London: Chatto, 1967.

von Braun, Christina, und Inge Stephan, Hrsg. *Gender-Studien: Eine Einführung.* Stuttgart: Metzler, 2000.

von Knigge, Adolph. *Über den Umgang mit Menschen.* 1788. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

White, Hayden. “The Context in the Text: Method and Ideology in Intellecutal History”. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992. 185-213.

Wyss, Peter. *Lehrbuch der medizinischen Psychologie und Psychotherapie für Studierende.* Göttingen: Vandenhoeck, 1971.

III. Filmgeschichte und -kunst

Attwood, Lynne, Hrsg. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era.* London: Pandora-Harper, 1993.

Barrett, Gregory. *Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines.* Selinsgrove: Susquehanna UP, 1989.

Bookbinder, Robert. *The Films of the Seventies.* Secaucus: Citadel, 1982.

Brownlow, Kevin. Foreword. *Speaking of Silents: First Ladies of the Screen.* Von William M. Drew. Vestal: Vestal P, 1989.

Faulstich, Werner. *Einführung in die Filmanalyse.* Literaturwissenschaft im Grundstudium 1. Tübingen: Narr, 1994.

Gehring, Wes D. *Screwball Comedy: A Genre of Madcap Romance.* Contributions to the Study of Popular Culture 13. New York: Greenwood, 1986.

Goodwin, James. *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* 2. Aufl. Chicago: U of Chicago P, 1987.

Helbig, Jörg. *Geschichte des britischen Films.* Stuttgart: Metzler, 1999.

Henry, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder.* Westport: Praeger, 2001.

Jeier, Thomas. *Der Westernfilm.* München: Heyne, 1987.

Kaplan, E. Ann, Hrsg. *Women in Film Noir.* Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. London: BFI, 1998.

Kaufmann, Kai. *Das Geschlechterverhältnis im amerikanischen Film noir.* Diss. U Hamburg, 1996. Aufsätze zu Film und Fernsehen 45. Alfeld: Coppi, 1997.

Keßler, Christian. *Willkommen in der Hölle: Der Italo Western im Überblick.* Ohne Ortsangabe: Terrorverlag, 2000.

Lachmann, Michael, und Hauke Lange-Fuchs. *Film in Skandinavien: Dänemark - Finnland - Island - Norwegen - Schweden.* Berlin: Henschel, 1993.

Lev, Peter. *American Films of the 70s: Conflicting Visions.* Austin: U of Texas P, 2000.

Monaco, James. *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* Überarbeitete und erweiterte Neuausgabe. Reinbek: Rowohlt, 2000.

Monaco, Paul. *The Sixties: 1960-1969.* New York: Scribner's-Gale, 2001. Bd. 3 von History of the American Cinema. 10 Bde. 1990-1999.

Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character.* New York: Anchor-Doubleday, 1971.

—. *The Films of Akira Kurosawa.* 3. Aufl. Berkeley: U of California P, 1996.

Schütt, Hans-Dieter. »Von der Lust, sich hereinlegen zu lassen. Bemerkungen zu einem Phänomen«. *Hallo – Hier spricht Edgar Wallace! Die Geschichte der legendären deutschen Kriminalfilmserie von 1959-1972.* Von Joachim Kramp. 2. Aufl. Berlin: Schwarzkopf, 2001.

Seydel, Renate, und Allan Hagedorff, Hrsg. *Asta Nielsen: Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen.* Berlin: Henschel, 1981.

Shlapentokh, Dmitry, and Vladimir Shlapentokh. *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality. Communication and Social Order.* New York: Aldine, 1993.

Silbermann, Alphons, Michael Schaaf, und Gerhard Adam. *Filmanalyse: Grundlagen - Methoden - Didaktik. Analysen zur Sprache und Literatur.* München: Oldenbourg, 1980.

Silviria, Dale. *Laurence Olivier and the Art of Film Making.* Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1985.

Soila, Tytti, Astrid Söderbergh Widding, und Gunnar Iversen. *Nordic National Cinemas.* London: Routledge, 1998.

Stresau, Norbert. *Der Horrorfilm.* 2. Aufl. München: Heyne, 1987.

Toeplitz, Jerzy. *Geschichte des Films.* 4 Bde. Berlin: Henschel, 1982-1985.

Tuska, John. *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective.* Contributions to the Study of Popular Culture 9. Westport: Greenwood, 1984.

Wagner, Jans B. *Dangerous Dames: Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir.* Athens: Ohio UP, 1999.

C. Internet-Ressourcen

"Answers to Your Questions About Sexual Orientation and Homosexuality". *American Psychological Association.* 2005. American Psychological Association. 22. Juli 2005 <http://www.apa.org/pubinfo/answers.html#mentalillness>.

Bender, Theo. »B-Film«. *Lexikon der Filmbegriffe.* 2003. Bender-Verlag. 1. Feb. 2005 <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php>.

Brooke, Michael. "The BBC Television Shakespeare (1978-1985)". *Screenonline.* 2003. British Film Institute. 8. Apr. 2005 <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/459382>.

Burt, Richard. "Hamlet in 1998 gay porn feature". Online posting. 8. Nov. 2001. *Shaksper: The Global Electronic Shakespeare Conference.* 23. Sept. 2004 <http://www.shaksper.net/archives/2001/2564.html>.

"Characters: As Ophelia in *Hamlet*". *Shakespeare & the Players.* Hrsg. Harry Rusche. 2003. Emory U, Atlanta. 4. Jan. 2005 <http://shakespeare.emory.edu/characterdisplay.cfm?charid=10>.

»Die teuersten Filme aller Zeiten«. *Inside Kino.* 18. Apr. 2005 <http://www.insidekino.com/TOPoderFLOP/TOPBudget/AllTime.htm>.

EnterText: Hamlet on Film 1.2 (2001). Brunel U, Uxbridge. 5. Apr. 2005. <http://people.brunel.ac.uk/~acsrrrm/entertext/hamlet/hamlet.htm>.

Hinz-Wessels, Annette. »Frauenarbeit – Gleiche Rechte, doppelte Last«. *Lebendiges virtuelles Museum Online.* Okt. 2000. Deutsches Historisches Museum, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Fraunhofer Institut für Software und Systemtechnik. 22. Juni 2005 <http://www.dhm.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/DieZuspitzungDesKaltenKrieges/Wirtschaftswunder/frauenarbeit.html>.

—. »Wirtschaftswunder«. *Lebendiges virtuelles Museum Online.* Okt. 2000. Deutsches Historisches Museum, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Fraunhofer Institut für Software und Systemtechnik. 22. Juni 2005 <http://www.dhm.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/DieZuspitzungDesKaltenKrieges/Wirtschaftswunder/>.

Izenberg, Neil. "Abstinence". *KidsHealth.* März 2005. Nemours Foundation. 28. Mai 2005 <http://www.kidshealth.org/teen/sexual_health/contraception/abstinence.html>.

Katz, Nikki. "Abstinence Only Sex Education Program in Schools". *Your Guide to Women's Issues,* About, Inc. 2005. 28. Mai 2005 <http://womensissues.about.com/od/healthsexuality/i/isabstinenceonl.htm>.

»Kinohits der 90er Jahre in der USA«. *Chart-Surfer.* 18. März 2004 <http://www.chart-surfer.de/kinohits90us1024.htm>.

Kuhn, Gabriele. »Staatsfeind Sex«. *Online Freizeit Kurier.* 2005. Telekurier Online Medien GmbH. 28. Mai 2005 <http://kurier.at/freizeit/sex/910352.php>.

"The Simpsons – Episode Guide". *TV Tome.* Hrsg. Dennis Kytasaari. 2004. 23. Sept. 2004 <http://www.tvtome.com/Simpsons/season13.html>.

Levi's. 2005. Levi Strauss & Co. 7. Apr. 2005 <http://www.eu.levi.com/index.jsp?lang=en&region=uk>.

"Leviticus 18:14". *Online Parallel Bible.* 23. Sept. 2004 <http://bible.cc/leviticus/18-14.htm>.

Lutteroth, Jule. »52 Jahre Miss USA: Zeitgeschichte auf dem Laufsteg«. *Spiegel Online* 15. Apr. 2004. 16. Apr. 2004 <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,295182,00.html>.

Marling, William. "The Femme Fatale". *Hard-Boiled Fiction.* 2. Aug. 2001. Case Western Reserve U. 22. Feb. 2003 <http://www.cwru.edu/artsci/engl/marling/hardboiled/FemmeFatale.HTM>.

"Melancholy Brain". *The Big Cartoon Database.* 2005. 23. Sept. 2004 <http://www.bcdb.com/bcdb/cartoon.cgi?film=15112&cartoon=Melancholy%20Brain>.

"Melancholy Brain". *Pinky and the Brain Lab Notes.* 2. Mai 1999. 23 Sept. 2004 <http://snowball.frogspace.net/labnotes/pb051_2.html>.

Mills, Michael. "HUAC and Censorship Changes". *Modern Times: Classic Film Pages.* 2002. 8. Feb. 2005 <http://www.moderntimes.com/palace/huac.htm>.

Official Academy Awards Database. 2005. Academy of Motion Picture Arts and Sciences. 23. Sept. 2004 <http://www.oscars.org/awardsdatabase/index.html>.

Petersen, Marguerite. *Shakespeare in Star Trek.* 29. Mai 1997. 7. Apr. 2005 <http://www.geocities.com/Athens/Forum/5462/bardtrek.html>.

Reimann, Oliver. »Gay History – 1990-1999«. *GayStation*. 14. Juni 2003. 29. Apr. 2005 <http://www.gaystation.info/history/>.

Star Trek: The Episode Guide. 9. Sept. 2004 <http://startrek.epguides.info/>.

"The Dailies from the 6th annual Austin film festival". *File Thirteen.* 23. Sept. 2004 <http://www.filethirteen.com/events/austinff/aff_day2.htm>.

The International Movie Database. 2005. International Movie Database, Inc. 25. Juli 2005 <http://www.imdb.com>.

Thompson, Ann. "*Hamlet,* directed by Michael Almereyda. Miramax Films, 2000". *Early Modern Literary Studies* 6.1 (2000): 22. 26. Juli 2004 <http://www.shu.acu.uk/emls/06-1/thomrev.htm>.

Wikipedia: Die freie Enzyklopädie. 2005. Wikimedia Foundation, Inc. 18. Juli 2005 <http://de.wikipedia.org>.

Wikipedia: The Free Encyclopedia. 2005. Wikimedia Foundation, Inc. 22. Juli 2005 <http://en.wikipedia.org>.

D. Sonstige Quellen

Die Millennium-Chronik: Das 20. Jahrhundert. 5 Bde. CD-ROM. Königswinter: Tandem, o. J.

"Trailer". *Richard Burton's Hamlet.* Regie Bill Colleran und John Gielgud. Darst. Richard Burton, Alfred Drake, Eileen Herlie und Linda Marsh. Electronovision Theatrofilm. 1964. DVD. Onward Productions, 1995.

Ulmer Cipes, Arianne. Interview. "King of PRC". *Strange Illusion.* Regie Edgar G. Ulmer. DVD. All Day Entertainment, 2001.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Vorname, Zuname:	*Kimiko* Alexandra Leibnitz
geboren am:	30. August 1974 in Tripolis, Libyen
Staatsangehörigkeit:	Deutsch
Familienstand:	ledig

Eltern

Vater:	Klaus Leibnitz, 10. Mai 1937;
	Vertriebsleiter Nachrichtentechnik, pensioniert
Mutter:	Kazuko Leibnitz, 9. Mai 1942; geb. Aomura, Hausfrau
wohnhaft:	Röderweg 2c, 97737 Gemünden am Main

Schulbildung

1980 - 1984	Besuch der Volksschule Gemünden (Grundschule)
1984 - 1993	Besuch des Friedrich-List-Gymnasiums Gemünden mit Abschluss der allgemeinen Hochschulreife

Studium

ab November 1993	Magisterstudium der Anglistik und Philosophie an der Universität Würzburg
März 1993	Abschluss der Zwischenprüfung im Fach Philosophie
April 1996	Abschluss der Zwischenprüfung im Fach Anglistik
Nov. 1996 - Juli 1999	Studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Didaktik der englischen Sprache und Literatur der Universität Würzburg
28. Juni 1999	Abschluss der Magisterprüfung
	Magisterarbeit: “Die *Romeo and Juliet*- Verfilmungen von Franco Zeffirelli und Baz Luhrmann. Eine didaktische Analyse”
ab April 2000	Promotionsstudium im Fach Kulturwissenschaft der englischsprachigen Länder an der Universität Würzburg
März 2001 - Feb. 2003	Promotionsstipendium nach dem Gesetz zur Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Nachwuchses

Würzburg, den 27. Juli 2005