

„Once More Unto The Breach“ – Kenneth Branaghs Shakespeare Adaptionen

Ulrike Juliane Friedrich

Matrikel-Nr.: 490184

Universität Konstanz

Arbeit zur Erlangung des Magistergrades des Fachbereichs
Literaturwissenschaft

Gutachter: Prof. Dr. Silvia Mergenthal

Prof. Dr. Aleida Assmann

März 2004

Für Jackie

‘Lastly, let me entreat, and beseech, and adjure, and implore you not to write an essay on *Hamlet*. In the catalogue of a library which is very dear to me, there are about four hundred titles of separate editions, essays, commentaries, lectures, and criticisms on this sole tragedy, and I know that this is only the vanguard of the coming years. To modify the words, on another subject, of my ever dear and revered Master, the late Professor Child, I am convinced that were I told that my closest friend was lying at the point of death, and that his life could be saved by permitting him to divulge his theory of *Hamlet*, I would instantly say, “Let him die! Let him die! Let him die!”’ (Edward P. Vining in a speech addressing the Phi Beta Kappa chapter at Harvard in 1908)¹

¹ Thompson, 221

Inhaltsverzeichnis

1. ‚Once More Unto The Breach‘ – Kenneth Branaghs Shakespeare Adaptionen.....	5
1.1 Kenneth Branagh und William Shakespeare	5
2. ‚I Tell Thee Truly, Herald, I Know Not If The Day Be Ours Or No...‘ (IV.VII.82-83) – Kenneth Branaghs HENRY V.....	8
2.1 William Shakespeares Henry V.....	8
2.2 Kenneth Branaghs HENRY V.....	9
2.2.1 ‚A Journey Towards Maturity‘ – Die Einflüsse von Adrian Noble	9
2.2.2 ‚The “New Olivier”‘ – Die Einflüsse von Sir Laurence Olivier	14
2.3 Zusammenfassung	26
3. ‚If It Prove So, Then Loving Goes By Haps:/Some Cupid Kills With Arrows, Some With Traps.‘ (III.I. 105-106) – Kenneth Branaghs MUCH ADO ABOUT NOTHING	28
3.1 William Shakespeares Much Ado About Nothing	28
3.2 Kenneth Branaghs MUCH ADO ABOUT NOTHING.....	29
3.2.1 ‚Actors‘ Theatre‘ – Die Einflüsse von Dame Judi Dench.....	29
3.2.2 ‚Once Upon The Time...‘ – Andere Einflüsse.....	33
3.3 Zusammenfassung	40
4. ‚Adieu, adieu, adieu. Remember me!‘ (I.V. 91) – Kenneth Branaghs HAMLET	42
4.1 Hamlet – Das Stück von William Shakespeare	42
4.2 Kenneth Branaghs HAMLET.....	44
4.2.1 ‚Not Just Watched, But Truly Experienced‘ – Die Summe der eigenen Erfahrungen.....	44
4.2.2 ‚I Think I Know What He Means.‘ – Einflüsse anderer Verfilmungen	50
4.2.3 Andere Adaptionen – Wie Hamlet zu einem zweiten Ödipus wurde.....	58
4.3 Zusammenfassung	61
5. ‚And When Love Speaks, The Voice Of All The Gods/Make Heaven Drowsy With The Harmony.‘ (IV.III.318-319) – Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST.....	63
5.1 Love’s Labour’s Lost – Das Stück von William Shakespeare	63
5.2 Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST	64
5.2.1 ‚I’d Rather Charleston‘ – Einflüsse auf Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST	64
5.2.2 ‚You That Way, We This Way‘ – Andere Verfilmungen von William Shakespeares Love’s Labour’s Lost	72
5.3 Zusammenfassung	74

6. ‚I’d Always Wanted To Live My Life Like In An Old Movie...’ – Kenneth Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER	76
6.1 A Midwinter’s Tale	76
6.2 Kenneth Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER.....	77
6.2.1 ‚Why: We Could Do The Show Right Here.’ – Stratford bis Hollywood.....	77
6.2.2 ‚That’s Not Bad, Sir Laurence.’ – Die Einflüsse von Sir Laurence Olivier.....	81
6.3 Zusammenfassung	82
7. Zusammenfassung	84
8. Bibliographie	86
Anhang A.....	91
Anhang B.....	91
Anhang C.....	92
Anhang D.....	92
Anhang E.....	94

1. ‚Once More Unto The Breach‘ – Kenneth Branaghs Shakespeare Adaptionen

1.1 Kenneth Branagh und William Shakespeare

‘...a play is never finished. The playwright’s lines must be transmitted by the actors through voice and movement, and perceived and returned to the stage by the spectators in a process which knows no end. Because of this endless, unremitting circuit, a play always enjoys the possibility of being self-renewing, nourished by new actors, new audiences, new circumstances...’²

Kenneth Branaghs Adaptionen von vier Theaterstücken³, geschrieben von William Shakespeare, sollen in diesem Text genauer untersucht und besprochen werden. Bei den vier Stücken handelt es sich um Henry V, Much Ado About Nothing, Hamlet und Love’s Labour’s Lost, die Stellenangaben beziehen sich bei diesen auf die Arden Ausgabe, eine Liste der Charaktere und Schauspieler findet sich im Anhang des jeweiligen Kapitels. Ein fünftes Stück, das als Video erhältlich ist, bei dem Branagh ebenfalls Regie geführt hat, Twelfth Night, wird hier ausgeklammert, da es sich um eine Theaterproduktion handelt. Hier jedoch soll vor allem darauf eingegangen werden, auf welche Weisen Branagh die Theaterstücke für das Medium Film bearbeitet hat. Othello wird an dieser Stelle auch beiseite gelassen, denn hier hat Branagh zwar mitgespielt, er gab den Iago, war aber weder als Produzent noch Regisseur beteiligt.

IN THE BLEAK MIDWINTER ist zwar keine Adaption eines Shakespeare Stückes, dennoch soll es im Rahmen dieser Arbeit angesprochen werden. Branagh schrieb es selbst und war auch für die Verfilmung verantwortlich. Es steht im engen Zusammenhang mit seinen vorhergehenden – also HENRY V und MUCH ADO ABOUT NOTHING – und seinen nachfolgenden Adaptionen – HAMLET und LOVE’S LABOUR’S LOST. Es ist ein Versuch über Shakespeare und die Arbeit als Schauspieler und Regisseur zu reflektieren. Auch wenn nicht unbedingt alle Fragen beantwortet werden, vielleicht sogar mehr Fragen offen bleiben, scheint es doch, dass der Einbezug dieses Films das Gesamtbild komplettiert.

William Shakespeare wurde 1564 in Stratford-On-Avon geboren. Zwischen 1588 und 1613 lebte und arbeitete er in London, wo er als Schauspieler und Dramatiker tätig war. Er besaß Anteile seiner Schauspieltruppe. Von dem Geld, das er verdiente kaufte er sich Immobilien in Stratford-On-Avon, wo seine Familie immer noch lebte. Die Zeit, in der die Theater wegen der Pest geschlossen waren, nutzte er um z.B. Venus and Adonis und The Rape of Lucrece zu schreiben. Die Theater waren kein hochgelobter Ort der Kunst und Kultur, sondern mussten sich dem

² Styan, 19

Vorwurf stellen, dass sie das Volk aufhetzten und profan wären, außerdem wurden sie verdächtigt, Seuchenherde zu sein.

Das Publikum ließ sich davon nicht beirren. Die zahlreichen Zuschauer kamen aus den unterschiedlichsten Schichten und reichten vom einfachen Bürger bis zum Edelmann. Das ‚Globe Theatre‘ konnte bis zu 3000 Gäste beherbergen, das bedeutet natürlich nicht, dass das Haus immer ausverkauft war. Das breite Spektrum erklärt den Aufbau von Shakespeares Stücken. Er bemühte sich stets, nicht nur für jeden Geschmack das Passende zur Verfügung zu stellen, sondern berücksichtigte auch die verschiedenen Bildungsniveaus.

Die Schauspieler gehörten zu einer wenig angesehenen sozialen Gruppe. Viele von ihnen reisten durch das Land, andere wiederum hatten ihren festen Platz an einem Theater. Jedes Theater hatte einen oder mehrere Patrone. Diese stifteten häufig die aufwendigen Kostüme der Schauspieler. Es gab weder Kostümbildner noch Regisseure. Die Schauspieler hatten kein vollständiges Stück, sondern mussten sich mit ihren Stichworten und natürlich ihrem eigenen Text begnügen. Die Stücke selbst – waren sie von Shakespeare – beinhalteten immer eine Wahrheit. Er verarbeitete die Lebensumstände seiner Zeit, auch wenn heute viele dieser Dinge nicht mehr ersichtlich sind.

William Shakespeare starb 1616 im Alter von 52 Jahren in Stratford-On-Avon.⁴

Kenneth Branagh wurde 1960 in Belfast geboren. Im Alter von 14 Jahren sah er eine Schulaufführung von Romeo und Julia. Diese legte mit den Grundstein für sein Interesse an dem Dramatiker und seinen Werken. Branagh besuchte in den folgenden Jahren noch viele andere Stücke an vielen verschiedenen Theatern. Die Schule war auch der Ort, an dem Branaghs Karriere begann, z.B. mit dem Stück Toad of Toad Hall, in welchem er die Hauptrolle spielte. 1979 hatte er zwei Vorsprechen, um an einer Schauspielschule aufgenommen zu werden. Das erste war für die ‚Central School of Speech and Drama‘, die zweite für die ‚Royal Academy of Dramatic Art‘, wo er schließlich seine Ausbildung begann.⁵

Nach seinem Abschluss 1983 wurde er Teil der ‚Royal Shakespeare Company‘ (RSC) und arbeitete mit Regisseuren wie Adrian Noble und Schauspielern wie Brian Blessed.⁶ Er schrieb zwei Theaterstücke, Tell Me Honestly und Public Enemy, für die erste Saison der RSC.⁷ 1985 verließ er die RSC, weil er fühlte, dass der enge Zeitplan und die Größe der Produktionen eine durchgehend hohe Qualität behinderten. Er arbeitete für Fernsehproduktionen, wie z.B. Henrik Ibsens Ghost. Er hielt dies für die richtige Arbeit für sich. Er spielte aber auch weiterhin noch Theater. 1987 gründete er die ‚Renaissance Theatre Company‘. Der Patron wurde HRH Prince

³ Die Titel der Theaterstücke sind unterstrichen, z.B. Henry V, die der Filme in Großbuchstaben, z.B. HENRY V.

⁴ McLeish & Unwin, vii-xi

⁵ Branagh (1989a), 36/37, 44

⁶ *ibid.*, 136

⁷ Branagh (1995), viii

Charles. Mit seiner eigenen Kompanie führte er zahlreiche Stücke auf. Sie war der Versuch, den Schauspielern das Theater zurückzugeben indem sie als Regisseure fungierten.⁸

1988 adaptierte er schließlich Henry V. Er führte Regie und spielte die Hauptrolle. Diesen Erfolg setzte er mit weiteren Shakespeare Adaptionen fort: 1993 adaptierte er Much Ado About Nothing, 1996 Hamlet und 2000 Love's Labour's Lost. Er drehte aber auch noch zahlreiche andere Filme: DEAD AGAIN (1991), PETER'S FRIENDS (1992), SWAN SONG (1992), MARY SHELLEY'S FRANKENSTEIN (1994), IN THE BLEAK MIDWINTER (1995) und andere.⁹

⁸ Branagh (1989a), 164-167, 183-185, 199

⁹ Branagh (1995), viii

2. 'I Tell Thee Truly, Herald, I Know Not If The Day Be Ours Or No...' (IV.VII.82-83) – Kenneth Branaghs HENRY V

In diesem Kapitel soll näher auf Kenneth Branaghs Umsetzung von William Shakespeares Stück Henry V als Kinofilm eingegangen werden. Zunächst steht jedoch Shakespeares Stück selbst im Mittelpunkt. Quellen, Inhalt und einige wissenswerte Fakten werden kurz dargestellt. Anschließend werden Adrian Nobles Einflüsse auf den jungen Kenneth Branagh und seine Adaption von Henry V näher untersucht. Schließlich werden die interessantesten Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Kenneth Branaghs und Laurence Oliviers Verfilmungen besprochen. Den Abschluss bildet eine kurze Zusammenfassung.

2.1 William Shakespeares Henry V¹⁰

Die Quellen für William Shakespeares Henry V sind zahlreich. Wie bei einigen seiner anderen Stücke ist zu aller erst Raphael Holinshed und seine Chronicles zu nennen. Edward Halls The Union of the Two Noble and Illustrious Families of Lancaster and York dienten Shakespeare ebenfalls als Quelle, außerdem bezog er sich auf zahlreiche Biographien über Henry V, z.B. Deeds of King Henry V of England.¹¹ Shakespeare schrieb das Stück wahrscheinlich 1599.¹²

Shakespeares Henry V muss als Teil der gesamten Henriade betrachtet werden. Wichtiger als das Wissen über Henry VI ist jedoch die Kenntnis von Henry IV Teil 1 und 2. In Henry IV wird der junge Prince Hal – der spätere King Henry V – vorgestellt. Prince Hal ist ein Tunichtgut, der seine Zeit mit Ritter Falstaff in Wirtshäusern verschwendet. Im Verlaufe des zweiten Teils beginnt Hal sich von Falstaff zu lösen. Diese Trennung fand ihren Höhepunkt in der Zurückweisung von Falstaffs Wunsch nach einem hohen Amt. Nach dem Tod seines Vaters wird Hal der neue König von England.¹³

Henry V führt fort, was in Henry IV begonnen wurde. Henry ist der neue König von England. Er erklärt Frankreich den Krieg. Doch drei Verräter drohen Henrys Pläne zunichte zu machen, bevor sie überhaupt begonnen hatten. Der Verrat wird aufgedeckt und die drei Männer werden zur Rechenschaft gezogen. Im Wirtshaus, das noch aus Henry IV bekannt ist, versammeln sich

¹⁰ Eine Liste der Charaktere findet sich im Anhang

¹¹ McLeish & Unwin, 60

¹² Shakespeare (1995), 3

¹³ McLeish & Unwin, 49/50

einige einfache Bürger, die ebenfalls Gefährten von Falstaff waren. Falstaff stirbt dort und hinterlässt einen Sohn und seine Frau. Die einfachen Bürger beschließen ihr Glück im Krieg zu suchen. Henry besiegt die Franzosen bei Harfleur. Der Krieg ist jedoch noch nicht gewonnen. Henrys Armee ist geschwächt. Es folgt die Schlacht von Agincourt, die – wie durch ein Wunder – von den Engländern gewonnen wird. Der zukünftige Frieden wird durch die Hochzeit zwischen Prinzessin Katharine, der Tochter des französischen Königs, und Henry besiegelt. In Henry V gibt Shakespeare dem Publikum den Chor zur Seite. Er führt in das Stück ein und begleitet die Handlung. Am Ende gibt er auch einen Ausblick in die Zukunft.¹⁴

Henry V ist das einzige Historienstück, in dem es nicht darum geht, die Krone an sich zu reißen. Es enthält besonders emotionale und bewegende Reden, wie z.B. die St. Crispins Tag Rede. Und natürlich auch Henrys: „Cry, ,God for Harry, England, and Saint George!“ Aus diesem Grund hat auch Winston Churchill, selbst ein begnadeter Redner, Laurence Olivier gebeten, aus diesem material einen Propagandafilm zu machen.¹⁵

Henry erscheint als ein mittelalterlicher John F. Kennedy, der nicht nur männlich und attraktiv ist, sondern auch patriotisch ist. Doch es gibt auch seine dunkle Seite, die zu seinem charismatischen Charme allerdings eher beiträgt, als ihm zu schaden. Henry ist zwiegespalten, nicht nur in seinem Charakter. Sein Vater war – so befürchtet Henry – durch Unrecht an die Krone gekommen, doch er selbst führt dieses Unrecht durch seine Herrschaft fort. Ebenso fragwürdig erscheint sein Anspruch auf Frankreich.¹⁶

Henry V ist ein maskulines Theaterstück. Es gibt nur vier Frauen in ihm. Katherine, die französische Prinzessin, trägt zur Komik des Stückes bei. Doch die meiste Komik liegt bei den einfachen Bürgern und auch den Soldaten, allen voran dem Waliser Captain Fluellen. Dies schafft auch einen Gegenpol zur heroischen Haupthandlung.¹⁷

2.2 Kenneth Branaghs HENRY V

2.2.1 ‘A Journey Towards Maturity’ – Die Einflüsse von Adrian Noble

Fünf Jahre bevor er seinen Film drehte, spielte Kenneth Branagh schon einmal in Henry V. 1984 führte Adrian Noble für die Royal Shakespeare Company (RSC) Regie. Es war das erste Mal seit

¹⁴ McLeish & Unwin, 60/61

¹⁵ Epstein, 187

¹⁶ ibid.

¹⁷ ibid., 188-190

zehn Jahren, dass Henry V von der RSC aufgeführt wurde¹⁸ und das erste Mal, dass der Stoff in England nach dem Falklandkrieg (1982) in Angriff genommen wurde, dadurch war es auch unvermeidbar, die Produktion mit dem Krieg in Verbindung zu bringen¹⁹. Noble hat den ursprünglichen Text nur wenig gekürzt.²⁰ Die Meinungen über Kenneth Branaghs Performance sind geteilt. Einige Kritiker werfen ihm vor, noch nicht die nötige Technik zu beherrschen, die für die vielen feierlichen Reden notwendig war. Andere sind überzeugt, dass er sehr glaubwürdig Nüchternheit, Verantwortung und Leidenschaft einsetzte.²¹

Nobles Inszenierung gab Branagh die Möglichkeit, sich intensiv mit der Rolle des Henry auseinander zu setzen, nicht nur mit seinen eigenen Ideen, sondern auch mit den Ideen seiner Kollegen. Branagh berichtet, dass Noble den Schauspielern die Möglichkeit einräumte, die verschiedenen Charaktere und Ereignisse zu hinterfragen und nach Erklärungen zu suchen, die alle in die Umsetzung des Stückes einfließen. Die vielen Paradoxe – besonders in Henry – sollten so ausführlich wie möglich durchleuchtet werden.²² Ein weiterer Vorteil bestand darin, dass verschiedene Interpretationen und Ansätze auf der Bühne ausprobiert und entwickelt werden konnten. So fanden die Schauspieler heraus, dass von der Hinrichtung Bardolphs eine große Kraft ausging, wenn diese auf der Bühne gezeigt wird.

Branagh verrät, dass ihm besonders der Part des Henry als schwierig erschien: „He is a genuinely holy man and it seemed to me ridiculous to play him as some one-dimensional Machiavell.“ Diese Erkenntnis veranlasste Branagh, erneut über die Figur nachzudenken – nicht mit der Absicht, ihn zu erklären, sondern zu verstehen. Henry hat viele Dimensionen. Er war Mann, politischer Führer und christlicher König. Dies kann durchaus zu Widersprüchen führen, der Mann Henry war vom Krieg erschüttert, während der König Henry entschlossen vorging.²³

Ebenso schwierig war es, die menschlichen Opfer ins Bewusstsein zu holen ohne den Soldaten ihre Menschlichkeit und sogar Heldentum abzusprechen. Loehlin bemerkt hierzu:

‘The contradiction involved here, between attacking war and celebrating the qualities it brings out in those who wage it, is one faced by most modern productions of Henry V.’

So war es auch nicht überraschend, wenn Nobles Strategie dahinzielte, Henry trotz und nicht wegen des Krieges als Helden zu zeigen.²⁴

¹⁸ Hatchuel, 43

¹⁹ Loehlin, 84/85

²⁰ Hatchuel, 43

²¹ Warren, 81

²² Branagh (1988), 97/98

²³ *ibid.*, 103

²⁴ Loehlin, 97, 94

Eine weitere Herausforderung für Branagh bestand in einer der letzten Szenen – dem Werben um Katherine: “It was almost the greatest challenge in the performance to make credible that this was the same man whom we had seen throughout the play.”²⁵ Hier gibt es einen bedeutenden Unterschied zur Theaterproduktion Nobles. Seine Katherine war ein Teenager – sehr attraktiv und ebenso unschuldig – aber dennoch ihrer eigenen Anziehungskraft auf Männer bewusst und durchaus an dem jungen gutaussehenden König interessiert. Die politische Seite schien ihr jedoch verborgen zu bleiben.²⁶ Emma Thompson stand dazu im klaren Kontrast. Sie kokettiert. Für Branagh entfaltete sich schließlich eine neue Bedeutung des Stückes. Nicht das historische Geschehen stand im Vordergrund, sondern eine Debatte über Krieg.²⁷ Aber auch ‚a journey towards maturity‘²⁸, die durchaus auch mit Branaghs eigener Entwicklung, sich in der Welt der Schauspieler bzw. Regisseure zu etablieren, verglichen werden kann. Der junge König musste in die Welt der Erwachsenen und des Adels hineinwachsen, auf diesem Weg musste er auch noch lernen, wie viel ein Krieg kostet. Dennoch erschien Nobels Inszenierung eher als apolitisches Statement über Henrys Heranwachsen.²⁹

Den Einfluss, den Noble mit seiner Inszenierung auf die folgende Verfilmung hat, wird in vielen Parallelen deutlich. Dies mag teilweise auch daran liegen, dass Branagh viele seiner Kollegen aus Nobles Produktion für seine eigene verpflichtete. Auch in Nobles Werk spielten Brutalität und Gewalt – beides wohl durch den Falklandkrieg in den Vordergrund gerückt³⁰ – eine entscheidende Rolle, die jedoch im Film durch die technischen Möglichkeiten noch weiter ausgebaut werden konnten.

Nicht nur die Atmosphäre wurde übernommen, auch zahlreiche Charaktere fanden ihren Ursprung in der Theaterproduktion. Allen voran Exeter, der als enger Vertrauter – und Verwandter³¹ – Henrys hervortritt und in beiden Produktionen von Brian Blessed gespielt wurde. Er war nicht nur Schutzschild, sondern auch Waffe und Stütze von Henry. Er bildete auch einen perfekten Hintergrund für Branaghs sensiblen Henry³². Es tauchte der Vergleich zu Robocop auf. Exeter sah nicht nur wie Robocop aus, sondern war ebenso eine Kampfmaschine, die stellenweise auch an den Terminator erinnerte.³³ Brian Blessed hatte bereits Erfahrung auf dem Gebiet der gespielten Kriegsführung gesammelt. In Black Adder I spielte er Richard IV. Wenn

²⁵ Branagh (1988), 104

²⁶ Loehlin, 103

²⁷ Branagh (1988), 100-104

²⁸ Loehlin, 129

²⁹ *ibid.*, 85/86

³⁰ *ibid.*

³¹ Tatspaugh, 279

³² Loehlin, 90

³³ Pursell, 270

ihn nun einige Kritiker als besonders brutal beschreiben, so war das sicher auch auf diese Rolle zurückzuführen.

Die einfachen Bürger, die 1984 vor allem als komische Rollen – jedoch mit wenig Erfolg – angelegt waren, wurden in Nobles und Branaghs Adaption zu Spiegeln des Krieges, welche die Schmerzen und die Angst reflektierten. Wenn nötig bilden sie aber doch einen witzigen Kontrast zum Chor³⁴.

‘Boar’s Head Tavern: day

*Closed shutters are opened. Sunlight floods onto the face of an old man fighting a monstrous hangover. He turns and moves into the tavern, revealing the fifth and debris of the place. We hear the voice of the **Chorus**, gently ironic.*

CHORUS

(voice-over)

Now all the youth of England are on fire.
For now sits expectation in the air
And hides a sword from hilts unto the point
With crowns imperial, crowns and coronets
Promised to Harry and his followers.

*During this the camera has revealed the hunched figure of **Bardolph** moving round the tavern staircase, looking for scraps of food like some scavenging animal. He sits down at a table laden with left-overs.*³⁵

Genau so ernst waren die Franzosen angelegt, die oftmals als Gegenpol zu den Engländern ausgenutzt wurden und deshalb weder moralisch noch menschlich ebenbürtige Gegner darstellen. Sie waren nun ein ernstzunehmender Gegner – nicht nur aufgrund ihrer Übermacht, sondern auch wegen ihres Charakters.³⁶

Natürlich konnte Noble nicht die komplette Schlacht auf der Bühne zeigen. Er begnügte sich mit einer stilisierten Darstellung. Dennoch übte er damit Einfluss auf Branaghs Umsetzung dieser Szene aus. Kurz vor der Schlacht befanden sich die Franzosen auf einer erhöhten Plattform, während die Engländer auf dem Boden verblieben. Branagh nutzt eine Kameratechnik, um denselben Eindruck auch in seinem Film zu erreichen, und zwar durch die Froschperspektive.³⁷

Shakespeare betrachtete den Krieg nicht als historisches Ereignis, sondern benutzte ihn als Hintergrund für die Entwicklung, die Henry durchlebt.³⁸ Noble ging mit dem Krieg härter um, als irgendeiner seiner englischen Kollegen zuvor. Das mag zum Teil an den Eindrücken liegen, die der Falklandkrieg hinterlassen hat, fand sicher aber auch seinen Ursprung in den früheren

³⁴ Loehlin, 91

³⁵ Branagh (1989), 27

³⁶ Hatchuel, 45/46

³⁷ *ibid.*, 47-49

³⁸ Loehlin, 88

Kriegserfahrungen, welche die Welt gemacht hat. Besonderen Wert legte Noble darauf, das Elend der Soldaten zu verdeutlichen.³⁹ Brecht spiegelte sich nicht nur in der Entfremdung des Chor wieder, sondern auch bei der Umsetzung des Krieges und in der Art wie die Männer wegen eines zweifelhaften Grundes in den Krieg ziehen.⁴⁰ Hier muss jedoch angemerkt werden, dass es – wenn überhaupt – nur sehr wenige nicht zweifelhafte Gründe für Krieg gibt.

Henry selbst war im Film ähnlich wie auf der Bühne. Branagh experimentierte mit Wutausbrüchen, die plötzlich und unerwartet auftraten – jedoch nie ohne Grund. So war Henry in der Verräter-Szene zunächst ganz ruhig, so dass die Verräter keinerlei Verdacht schöpften. Umso heftiger war sein Ausbruch, bei dem er die Verräter überführt und verurteilt. Nach der Schlacht von Agincourt begegnet der französische Herold Montjoy derselben Wut und Gewalttätigkeit.⁴¹

Auch der Chor wurde von der Theaterproduktion, in der er als allgegenwärtiger Führer und entfremdeter Kommentator fungierte, inspiriert.⁴² Ironie war eines der Schlagworte, die beim Chor auffielen. Er war eine der zentralen Figuren, die gleichzeitig eine Verbindung zur Gegenwart darstellten. Und er war es auch, der alles relativiert. Er war kritisch und schien zumeist neutral zu sein. Dies ging so weit, dass durch ihn zeitweise Branaghs Henry seiner Größe und auch seiner Entwicklung beraubt wurde.⁴³ Noble und Branagh folgten damit der Tradition, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg eingebürgert hat. Wie viele ihrer Vorgänger, teilten auch Noble und Branagh die Reden des Chor in neun Portionen ein, um die historischen Informationen nicht zu geballt an den Zuschauer weiterzugeben. Auf diese Weise konnten die Auftritte des Chor auch gezielter – sprich direkt vor der Handlung, anstatt zu Anfang des Aktes – eingesetzt werden.⁴⁴

Die Parallelen sind deutlich. Im Film wie auf der Bühne unterschied sich der Chor vor allem durch sein Kostüm, das nach der heutigen Mode gestaltet war, von den übrigen Figuren. Er war auch das Verbindungsstück zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Publikum und Aufführung. Der Chor führte mit seinem Prolog in die Welt des Theaters bzw. Films mit Hinweisen auf die technischen Mängel ein. Mit dem Epilog wurde der Zuschauer wieder zurück zur Realität geführt. Diesmal war es jedoch nicht die gegenwärtige Welt des Publikums, sondern die historische Wirklichkeit. Er berichtete von der kurzen Herrschaft Henrys und vom Zerfall seines Reiches. Es fanden sich aber auch Abweichungen von Nobles Aufführung. Branaghs Chor

³⁹ Loehlin, 85

⁴⁰ *ibid.*, 86

⁴¹ Hatchuel, 51/52

⁴² Loehlin, 85

⁴³ *ibid.*, 88/89

⁴⁴ Tatspaugh, 277-279

kritisierte und entfremdete mit jedem Auftritt weniger, bis er schließlich als Anhänger Henrys erschien.⁴⁵

In beiden Produktionen wurde aber auch einem anderen Trend gefolgt. Die Rolle des französischen Herolds Montjoy wurde ausgedehnt. Auf diese Weise wurde nicht nur eine neue Figur, sondern auch ein weiterer Kommentator geschaffen.⁴⁶ In seiner ersten Szene war er aber nur ein weiterer Beobachter des neuen Königs.⁴⁷

Bei allem Drang zuvor festgefahrene Meinungen über Henry V und Henry V zu revidieren, konnte Branagh nicht widerstehen, Henry als guten christlichen König – wenn auch mit vielen Widersprüchen – darzustellen. Einige Ereignisse, die ein zu schlechtes Licht auf ihn werfen könnten, wurden gestrichen. So fehlt zum Beispiel die Anordnung der Hinrichtung der französischen Gefangenen. Auch Momente, die bei der Kritik und beim Publikum nicht gut angekommen waren, sind aus der Verfilmung entfernt worden. Branagh begnügt sich mit einer bloßen visuellen Darstellung der Handschuh-Episode in IV.I.86-226 und IV.VII. 115- IV.VIII. 73. In der Theater-Produktion war kritisiert worden, dass diese Szene einem der Höhepunkte – der Begegnung zwischen Henry und Fluellen – zu abrupt folgte.

Das Werben um die französische Prinzessin gewann durch Emma Thompson einen anderen Unterton. War die Prinzessin auf der Bühne noch eine Heranwachsende, die mit ihren Reizen spielte und sich der politischen Bedeutung nicht bewusst war, war die Prinzessin im Film eine erwachsene Frau, die sich der Situation voll bewusst war und keine leichte Beute für Henry darstellte.⁴⁸

2.2.2 ‘The “New Olivier”’ – Die Einflüsse von Sir Laurence Olivier

Sir Laurence Olivier adaptierte William Shakespeares Henry V im Jahr 1944. Er spielte nicht nur die Hauptrolle, sondern führte auch Regie und produzierte seine Adaption. Den Auftrag hierfür hatte Olivier von der britischen Regierung bekommen, die sich von dem Film erhoffte, dass er die Moral der Truppen heben würde.⁴⁹

Als Kenneth Branagh das erste Mal Sir Laurence Oliviers Adaption von Shakespeares Henry V sah, stellte er fest, dass Shakespeares Stück einen völlig anderen Eindruck bei ihm als bei Olivier

⁴⁵ Hatchuel, 49/50

⁴⁶ Tatspaugh, 277-279

⁴⁷ Loehlin, 136

⁴⁸ Hatchuel, 53-55

⁴⁹ Rosenthal, 41

hinterlassen hatte: “To me, the play seemed darker, harsher, and the language more bloody and muscular than I remembered.”⁵⁰

So war es auch keine große Überraschung, dass die Unterschiede zwischen den beiden Produktionen die Parallelen überwiegen. Dies liegt aber auch daran, dass jede Verfilmung für sich eine Verfilmung des Stoffes für die jeweilige Gegenwart war.⁵¹ Das zeigt, dass die Aktualität von Shakespeares Stücken ungebrochen war.⁵² Branagh selbst sagt über seine neue (Nachkriegs-) Verfilmung: „I sensed that a 1980s film version of such a piece would make for a profoundly different experience.“⁵³

Es bestand durchaus eine Rivalität – ausgehend von Branagh – zwischen den beiden Schauspielern. Branagh hat aber auch großen Respekt vor Olivier. Diese Situation war vergleichbar mit dem kühnen Plan Henrys, Frankreich zu erobern. Olivier selbst mag nicht mitgespielt haben. Er fand Ersatz in Paul Scofield, der den französischen König darstellt. So wie Henry den älteren König besiegte, besiegte auch Branagh – die junge Generation der Shakespeare-Schauspieler – Olivier – die ältere Generation.⁵⁴

Der Prolog wurde von Branagh anders als von Olivier umgesetzt. Während Branagh eher einen Brecht’schen Ansatz wählte, sah Olivier die Klage, dass das Theater, also Shakespeares Medium, unvollkommen war im Vordergrund. Olivier zeigte dem Zuschauer deshalb eine Nachbildung von Shakespeares Globe Theatre.⁵⁵ Er experimentierte auf diese Weise aber auch mit dem ‘play within the play’ – mit dem Stück im Stück – das bei Shakespeare ein übliches Stilmittel war.⁵⁶ Für einen kurzen Moment gewährt er sogar einen Blick hinter die Kulissen des Theaters. Aber nur, um den Zuschauer bei der ersten Gelegenheit aus der unwirklichen Welt des Theaters in die ‚wirkliche‘ Welt des Films einzuführen.

Branagh verstand den Prolog medienübergreifend. Er war sich durchaus bewusst, dass selbst der Film die Wirklichkeit nicht hundertprozentig wiedergeben kann – und was er wiedergibt war eine bloße Illusion, die genau wie Shakespeares Theater von der Vorstellungskraft der Zuschauer abhängt. Branagh führte das Publikum hinter die Kulissen des Films, zeigte seine Mittel, um ihm die Schwächen bewusst zu machen.⁵⁷

Der Chor selbst diente bei Shakespeare während des gesamten Stückes als Spiegel, der die dargestellte und die nicht dargestellte Handlung reflektiert. Er kritisierte den König, war aber

⁵⁰ Donaldson, 60ff.

⁵¹ Flaumenhaft, 127 und Epstein, 148

⁵² Kettner, 3

⁵³ Donaldson, 60

⁵⁴ *ibid.*, 60/61

⁵⁵ *ibid.*, 62/63

⁵⁶ Deats, 285

⁵⁷ Donaldson 62/63 und Deats, 285

auch stellenweise ironisch. Weder Olivier noch Branagh waren in der Lage die Vielschichtigkeit des Chor zu übernehmen und darzustellen. Dies überrascht bei Olivier nicht, da er im Auftrage des Kriegsministeriums arbeitete und Henry stets in ein positives Licht rückte. Und sein Hauptanliegen bestand darin, in den Engländern Nationalstolz und neue Hoffnung auszulösen im Angesicht des übermächtigen Feindes.

Doch Branagh beabsichtigte einen Anti-Kriegsfilm zu drehen. Shakespeares Chor hätte die pazifistische Haltung Branaghs und sein Bestreben Krieg als möglichst unnötig und von Menschen aus den fadenscheinigsten Gründen gemacht darzustellen unterstützt.⁵⁸ Die Umsetzung schien an dieser – wie auch an anderen Stellen – von der Unterstützung von HRH Prince Charles⁵⁹ – wenn auch unbewusst – beeinflusst zu sein. Der Vorwurf, dass Branagh in diesem Punkt versagte, seine ‘profoundly different experience’ umzusetzen, tauchte auf. Das Problem sehen die Kritiker darin, dass Branagh viel zu sehr damit beschäftigt war, Erfolg zu haben, Olivier zu übertrumpfen und sich außerdem nicht die Gunst des Prinzen zu verscherzen.⁶⁰ Zu Oliviers Chor muss noch gesagt werden, dass dieser sich stets nur an das ‚imaginäre‘ Elisabethanische Publikum richtete. Zwar war die ursprüngliche Funktion des Chor damit erfüllt, doch wurde die allgemeinere Aufgabe, nämlich eine Verbindung zwischen Stück und Zuschauer – egal ob Elisabethanisch oder nicht – herzustellen, vernachlässigt. Nur für einen kurzen Moment – Prolog Zeile 18-22⁶¹ – richtete er sich direkt an den Filmzuschauer. Diese Umsetzung diente als Unterstützung für den Zuschauer, der auf diese Weise die beiden historischen Ereignisse, Henrys Kampf gegen Frankreich und den Zweiten Weltkrieg, miteinander verbinden sollte.⁶²

Branagh machte sich das Mittel der Entfremdung zu nutzen. Er verpasste dem Chor moderne – jedoch durchaus zeitlos anmutende – Kleidung. Somit war zunächst sowohl der Chor als auch der Zuschauer nicht Teil der Handlung.⁶³ Dies erinnert an die Zusammenfassung, die Shakespeare Without the Boring Bits⁶⁴ gibt. Henry V wurde aus der Perspektive des Chor erzählt. Das Ganze war wie eine Nachrichtensendung aufgezoogen. Der Chor wurde zum Reporter namens Bill Shakes, der live von den Ereignissen berichtet.⁶⁵ Im Laufe des Films – ab

⁵⁸ Royal, 105

⁵⁹ Als Branagh das erste Mal Henry V für die RSC spielen sollte, fragte er HRH Prince Charles um Rat, den dieser gerne gab. (Branagh (1989a), 142/143)

⁶⁰ Royal, 105

⁶¹ ‘On your imaginary forces work./Suppose within the girdle of these walls/Are now confined two mighty monarchies,/Whose high upreared and abutting fronts/The perilous narrow ocean parts asunder.’

⁶² Royal, 106

⁶³ *ibid.*, 106

⁶⁴ Carpenter, 89-101

⁶⁵ Branagh kann jedoch in diesem Fall die Idee nicht aus dem Buch übernommen haben, denn es ist erst 1994 erschienen, während Branagh seinen Film schon 1989 drehte. Viel mehr ist wahrscheinlich, dass beide Ansätze gegenwärtigen Trends, Henry V aus der Perspektive des Chor zu sehen, folgen.

III.VI.169⁶⁶ – näherte sich jedoch Branaghs Chor dem von Olivier an, wo Shakespeares Text mehrdeutig war, schaffte es Branagh nicht, dies auch in seinen Film zu übersetzen, was fatale Folgen für seine ursprüngliche Intention hat.⁶⁷

Branagh kehrte den Eindruck, den Olivier in seiner ersten Szene mit Henry schaffte, um. Er sah blass und sehr jung, aber auch ernst und geradeheraus aus. Henry war Beobachter, wurde aber auch von allen anderen beobachtet. Es war ein Test, wie Henry sich bei seinem ersten öffentlichen Auftritt als König schlagen würde.⁶⁸ Und vielleicht war es auch ein Test für den jungen Branagh.

Norman Rabkin verbindet Henry V mit der Gestalt Theorie. Die Gestalt Theorie arbeitet mit dem Bild eines Kaninchens bzw. einer Ente. Je nach Standpunkt stellt das Bild entweder einen Kaninchenkopf oder eine Ente dar. Das Kaninchen ist die ideale Gestalt, während die Ente für das Böse steht. Rabkin sieht in Henry sowohl das Kaninchen, als auch die Ente. Es scheint, dass Shakespeare Henry sowohl als Kaninchen, als auch als Ente angelegt hat.⁶⁹

Olivier bevorzugte das Bild des Kaninchens ‘celebrating Henry as the ideal Christian king, a cross between Sir Galahad, Prince Charming, and Jack Armstrong’⁷⁰. Für Olivier war die Haupteigenschaft Henrys seine ‘complete straightforwardness’⁷¹. Er blendete in seiner Version sämtliche Zweifel an der Rechtmäßigkeit von Henrys Anspruch, aber auch Handeln, aus. “I had a mission;...my country was at war; I felt Shakespeare within me, I felt the cinema within him. I knew what I wanted to do, what he would have done”, sagt Olivier über die Produktion. Sein Ziel war ein anderes als Branaghs: Propaganda. Und so verwundert es auch nicht, dass alle Szenen, die Henry in ein schlechtes oder auch nur zweifelhaftes Licht rücken, gestrichen wurden.⁷²

Branagh erlaubt die meisten dieser Szenen – auch wenn bereits aufgezeigt wurde, dass auch Branagh nicht ganz immun gegen das übermenschliche Bild Henrys war. Branagh stellte den Kaninchen-Ente Aspekt dar, denn er hat schon während der Theaterproduktion gemerkt, dass Henrys Charakter voller Widersprüche steckte.⁷³ Er zeigte die politischen, teilweise auch zynischen Aspekte, die Teil der Entscheidung für den Krieg waren.⁷⁴

Schon rein optisch werden Unterschiede zwischen den beiden Verfilmungen deutlich. Zeigte Olivier einen noblen und gutaussehenden König, bevorzugte es Branagh, einen milchgesichtigen,

⁶⁶ ‘March to the bridge. – It now draws toward night.’

⁶⁷ Royal, 108/109

⁶⁸ Loehlin, 135

⁶⁹ Deats, 284/285

⁷⁰ *ibid.*, 285

⁷¹ *ibid.*, 292

⁷² Donaldson, 60/61

⁷³ Deats, 285/292

zerzausten Henry darzustellen⁷⁵.⁷⁶ Branaghs Henry erinnerte an Darth Vader. Branagh selbst sagt, dass Henry – im gesamten Film – eher als Batman angesehen werden soll⁷⁷ - die Frage ist allerdings, ob er das wirklich ernst gemeint hat. Olivier zeigte Henry als charismatischen Herrscher. Nichts erinnerte bei ihm an Prince Hal aus Shakespeares Henry IV. Henry machte bei Olivier keine Entwicklung durch. Von Anfang an war er ein Märchenkönig. Im Gegensatz dazu entwickelte sich Branaghs Henry im Laufe des Filmes. Auch wurde Prince Hal aus Henry IV immer im Hinterkopf behalten und durfte gelegentlich sogar in den Vordergrund treten – so zum Beispiel bei den Flashbacks.⁷⁸

Dies zeigt auch, dass Branagh – im Gegensatz zu Olivier – Henry als vielschichtige oder auch vielseitige Persönlichkeit interpretierte. Die Tennisball Episode aus I.II. 235-298 machte deutlich, dass Oliviers Henry eher ein mittelalterlicher Ritter, oder auch eine Robin Hood Figur war, als ein Machiavelli.⁷⁹

Branagh ließ Henry, besonders gegen Ende des Films, durch und durch menschlich erscheinen. Er war nicht der Machiavelli, der er in anderen Adaptionen war.⁸⁰ Er hat fast keine Schlechtigkeit – die Flashbacks arbeiteten hier gegen Henry. Dieser menschliche Henry litt unter der Bürde seines Amtes, die ihn in einer Weise handeln ließ, die er zwar nicht für gut, aber dennoch für notwendig erachtete. Wenn er also Bardolph exekutieren ließ, so war er kein Bösewicht, sondern der König, der nicht anders handeln konnte, will er nicht seinem Volk – oder in diesem Fall den Franzosen – Unrecht tun.⁸¹

In der Verräterszene stellte Branagh Henry in den Mittelpunkt, auf diese Weise gewann er das Mitleid der Zuschauer für seine Hauptfigur.⁸² Als die Verräter enttarnt wurden zeigten sich erneut Unterschiede zwischen Olivier und Branaghs Zugang. Olivier erschien geradeheraus, sogar gnädig, während Branagh gewalttätig wirkte. Der Zuschauer steckte an dieser Stelle in einem Zwiespalt, denn – um wieder auf die Gestalt Theorie zurückzukommen – auf der einen Seite zeigte Branagh, zu wie viel Gewalt Henry fähig war, auf der anderen erschien es nur allzu verständlich, dass Henry in dieser Weise auf den Vertrauensbruch seiner Freunde reagierte.⁸³

⁷⁴ Donaldson, 60/61

⁷⁵ Das geht so weit, dass Henrys erster Auftritt mit der Erscheinung von Darth Vader aus Star Wars verglichen wird, aber bei der ersten Nahaufnahme stellt der Zuschauer fest, dass es sich nur um Luke Skywalker handelt. (Crowl (2000), 225)

⁷⁶ Loehlin, 128

⁷⁷ Pursell, 269/270

⁷⁸ Donaldson 68

⁷⁹ Deats, 286

⁸⁰ Royal, 105

⁸¹ *ibid.*, 108

⁸² Loehlin, 136

⁸³ Deats, 286/287

Ein weiterer Vertrauensbruch schien von den Vertretern der Kirche ausgegangen zu sein. Denn, um von sich selbst und ihrem Reichtum abzulenken, setzten sie alles daran, den jungen König in einen Krieg zu treiben. Olivier dienten die Männer der Kirche als komische Charaktere, welche die allgemeine Situation etwas aufheiterten.⁸⁴ Seine Umsetzung von I.I erinnerte an die Slapstick Komödien von Charlie Chaplin und Buster Keaton. Die Kirchenvertreter waren schon in Nobles Produktion nicht mehr die Clowns, die Olivier präsentierte, sondern berechnende Politiker.⁸⁵ Branagh schaffte in seiner Verfilmung eine verschwörerische Atmosphäre. Auf diese Weise machte er den Palast zu einem unfreundlichen Ort und tauchte die Welt drum herum in ein dunkles Licht. Eine Welt voller Intrigen und Verrat. Trotzdem waren seine Kirchenmänner ein wenig – vielleicht unbeabsichtigt – komisch.⁸⁶

In beiden Produktionen dienten die einfachen Bürger dazu, Sentimentalität zu schaffen und Sympathie auszulösen. Besonders der Tod von Falstaff schaffte Pathos und Mitleid. Er zeigte aber auch, dass das frühere Leben, das Dahinvegetieren und die Korruption, beendet sind.⁸⁷ Dies war einer der wenigen Augenblicke, in denen Olivier erlaubt, dass Henry in ein schlechtes Licht gerückt wurde. Folglich stellt sich die Frage nach dem ‚warum‘. hielt Olivier sich an Prince Hals eigene Vorlage, die in Henry IV Part 1 präsentiert wurde:

‘Prince: I know you all, and will awhile uphold
The unyok’d humour of your idleness.
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted he may be more wonder’d at
By breaking through the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.
If all the year were playing holidays,
To sport would be as tedious as to work;
But when they seldom come, they wish’d-for come,
And nothing pleaseth but rare accidents:
So when this loose behaviour I throw off,
And pay the debt I never promised,
By how much better than my words I am,
By so much shall I falsify men’s hopes;
And like bright metal on a sullen ground,
My reformation, glitt’ring o’er my fault,
Shall show more goodly, and attract more eyes
Than that which hath no foil to set it off.
I’ll so offend, to make offence a skill,

⁸⁴ Donaldson 70

⁸⁵ Hatchuel, 44

⁸⁶ Loehlin, 133

⁸⁷ Deats, 287

Redeeming time when men think least I will.’⁸⁸

Dies war aber nur ein kurzer Einschnitt für Olivier. Branagh ging weiter, indem er den vermeintlichen Verrat an Falstaff in seiner Umsetzung einschloss. Dieser Verrat war unter Umständen ein Echo der vorhergehenden Szene, in der Henry der Betrogene war. Dieser Aufbau unterstrich die Mehrdeutigkeit, die schon bei Shakespeare zu finden war und stand im klaren Gegensatz zu Oliviers Interpretation.⁸⁹

FALSTAFF

...when thou art King,
Banish Pistol, banish Bardolph, banish Nym, but sweet
Jack Falstaff, valiant Jack Falstaff and therefore
More valiant being as he is old Jack Falstaff, banish
Not him thy Harry’s company, banish plump Jack and
Banish all the world.

*As we cut close up on the **King-to-be**, the smiling features turn cold. He holds his look and we hear, in a chilling and ghostly tone:*

HAL (voice-over)

I do. I will.

*We cut back to the shocked features of **Falstaff**, massively hurt.*

FALSTAFF

But...we have heard the chimes at midnight,
Master Harry.

Then, almost inaudibly, with the last painful ounce of pleading:

FALSTAFF

Jesus, the days that we have seen.

HAL (voice-over)

I know thee not, old man.’⁹⁰

Auch hier schien es eher, dass etwas mit Henry geschieht, als dass Henry selbst handelt.⁹¹

Eine Figur, die bei Olivier nahezu ganz gestrichen wurde war Bardolph. Bei Shakespeare diente er noch als Kontrast – er war ein ehemaliger Saufkumpan von Henry. Bei Branagh wurde er sogar in den Dialog aus Henry IV Part 1 I.II.59-61⁹², der ursprünglich zwischen Falstaff und dem Prinzen war, eingefügt. Branagh nutzte diese Gelegenheit, um die ‘uncompromising and chilling

⁸⁸ Shakespeare (1996), I.II.190-212

⁸⁹ Deats, 287

⁹⁰ Branagh (1989), 34/35

⁹¹ Loehlin, 136/137

⁹² Shakespeare: Falstaff: ...Do

not thou when thou art king hang a thief.

Prince: No, thou shalt.

(Shakespeare (1996), I.II.59-61, 13)

Branagh: Bardolph: Do not, when thou art king, hang a thief.

Hal: No, thou shalt.

(Branagh (1989), 73)

side of Henry's nature' zu zeigen.⁹³ Und dennoch erreichte er durch das Hängen, dass die Zuschauer erneut Mitleid mit dem König empfanden. Es war offensichtlich, dass Henry sein Gesicht verloren hätte, wenn er seinen Freunden – oder ehemaligen Freunden – Vorteile gewährte. Branagh schaffte so durch sein Spiel, eine der Szenen, die ein schlechtes Licht auf den jungen Henry werfen, in einen sehr bewegenden Moment zu verwandeln.⁹⁴

In der Produktion von 1944 wirkten die Franzosen als wären sie gerade einem Gemälde entstiegen. Ihre Umgebung erinnerte mehr an ein Märchen, als an das vom Krieg⁹⁵ bedrohte Land, das es nun einmal war. Alles wirkte künstlich und oberflächlich. Die Franzosen – in ihren pastellfarbenen Kostümen – waren dekadent und erschienen wenig menschlich. Diese Darstellung erregte nur wenig Mitleid. Branagh zeigte die Franzosen als Menschen und nicht nur namenlose Soldaten. Er ging über Shakespeares Text hinaus, in dem die Franzosen äußerst spärlich mit Eigenschaften ausgestattet waren, und schaffte auf diese Weise einen wirklichen Gegner⁹⁶ für Henry.⁹⁷

Sowohl Olivier als auch Branagh bemühten sich, die Schlachtszenen realistisch zu gestalten. Für Olivier bedeutete das, dass Prolog Zeile 11-31...

'...can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O pardon, since a crooked figure may
Attest in little place a million,
And let us, ciphers to this great account,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies,
Whose high upreared and abutting fronts
The perilous narrow ocean parts asunder.
Piece out our imperfections with your thoughts.
Into a thousand parts divide one man
And make imaginary puissance.
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' th' receiving earth.
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times,

⁹³ Deats, 289

⁹⁴ Loehlin, 137/138

⁹⁵ ob nun der Zweite Weltkrieg oder aber der drohende Angriff Henrys ist eher nebensächlich

⁹⁶ Die Franzosen sind so überzeugend, dass fast schon Zweifel am Ausgang des Stückes aufkommen könnten, wäre da nicht Rosenberg, der ewig in den Hinterköpfen der Zuschauer wettern wird: 'This reminds me wistfully of a comment on the production by a California newspaper reviewer. He noted that TV audiences seemed especially to enjoy *Richard II* because the story was unfamiliar to them, and they did not know how it was going to come out! What a luxury – not to know how a Shakespeare play will come out!' (Rosenberg, 85-91)

⁹⁷ Deats, 287/288

Turning th' accomplishment of many years
Into an hour-glass:⁹⁸

...ihre ursprüngliche Bedeutung verloren. Er zeigte uns Armeen und Schlachtfelder – alles im Einklang mit dem britischen Kriegsministerium und ihren Vorstellungen von einem überzeugenden Propagandafilm. Doch Branagh ging noch einen Schritt weiter. Er zeigte nicht nur Armeen und Schlachtfelder. Er versuchte zusätzlich die Angst und den Schmerz, die durch einen Krieg oder auch nur durch eine Schlacht verursacht werden, einzufangen und darzustellen. Während Olivier die charismatische Führung Henrys betonte, stellte Branagh die harte Arbeit und den schweren Kampf dar. Er zeigte Kämpfe Mann gegen Mann und er zeigte die Waffen⁹⁹, die ausschließlich dazu dienen, Menschen zu vernichten – physisch und psychisch. Doch er wollte nicht nur die Schrecken des Krieges darstellen, sondern auch einen erfolgreichen Film produzieren:

“...a political thriller, a warts-and-all study of leadership, a complex debate about war and the pity of war, an uncompromising analysis of the English class system and of the gulf between male and female attitudes to this type of savage conflict.”

Aber auch einen Film, der sowohl die Shakespeare-Kenner, als auch die Fans von CROCODILE DUNDEE begeistern würde.¹⁰⁰

Olivier präsentierte einen durch und durch choreographierten Krieg¹⁰¹, der schon fast Maßstäbe für Ästhetik setzte. Auch die Kulisse – Felder im Sonnenschein – ließ den Krieg als unwirklich erscheinen.¹⁰² Doch an dieser Stelle fällt auf, dass die Zahl der Toten von Olivier korrigiert wurde und mehr der (Kriegs-)Wirklichkeit angepasst war¹⁰³.

Branagh hat hier, beeinflusst von Olivier und einer Schlachtdarstellung, der er keinen Glauben schenken konnte, von einem anderen Regisseur Anregungen aufgenommen. Branaghs Schlacht ähnelt – in ihrer realistischen Darstellung – Orson Welles' CHIMES AT MIDNIGHT.¹⁰⁴

Bei Shakespeare kulminiert die Rhetorik mit ihren kriegerischen Drohungen in moralischen Fragen. Besonders deutlich wurde dies vor der Schlacht bei Agincourt und vor den Toren von Harfleur. Olivier – wie schon zuvor – vermied jeglichen Angriff – wenn auch nur rhetorisch – von Henry bzw. auf Henry. Sein Henry war immer noch der 'knight in shining armour'. Er zeigte seine rhetorischen Künste. Es war eine Rede, die durchaus im Gedächtnis bleibt, nur wirkte

⁹⁸ Shakespeare (1995), 120/121

⁹⁹ Donaldson, 64/65

¹⁰⁰ Loehlin, 129

¹⁰¹ Deats, 289

¹⁰² Loehlin, 128

¹⁰³ Deats, 290

¹⁰⁴ Donaldson, 64

Oliviers Henry mit seinem ganzen Optimismus in Agincourt etwas fehl am Platze. Ein verzweifelter und entkräfteter Henry – wie er von Branagh präsentiert wurde – erschien weitaus wahrscheinlicher.¹⁰⁵ Branaghs Umsetzung erinnerte an die apokalyptischen Reiter der Bibel. So nah an der Hölle¹⁰⁶ tauchen zwangsweise Fragen nach der Moral auf.¹⁰⁷ Dies wurde in der Szene, die vom Chor durch ‘a little touch of Harry in the night’ eingeleitet wurde, erneut aufgegriffen. Bei Olivier wirkte diese Szene im Gegensatz dazu eher erheiternd.¹⁰⁸

Am Ende der Kämpfe fordert Henry seine Männer auf, Non Nobis zu singen. In dieser Szene wurde die ganze Schwere der vorhergehenden Handlung deutlich – die Schlacht war gewonnen, der Krieg war gewonnen, aber viel war auch verloren.¹⁰⁹

Der absolute Höhepunkt wurde bei Branagh allerdings erst nach der Schlacht erreicht. Er wurde zum wirklichen König als er die Verantwortung für die Toten – aber auch den Sieg – übernahm.¹¹⁰ Eine Frage wäre nun, ob seine Autorität durch die geringe Zahl der Opfer geschwächt wurde. Es schien auf jeden Fall genug zu sein, um die beiden Königreiche Frankreich und England zu vereinen – doch am Ende war klar, dass dies nur ein kurzer Abschnitt der Geschichte sein würde.

Auffällig war auch, dass Branagh im Gegensatz zu Olivier die Witze, die aufgrund der verschiedenen Herkunft der Soldaten, unter ihnen gemacht wurden, nicht beibehält. Dies könnte auf Branaghs Herkunft – er ist Ire – zurückzuführen sein.¹¹¹ Oder aber, er fand es, wie so viele andere Pointen Shakespeares, die auf die Parterrezuschauer zugeschnitten waren, nicht komisch.

Anders war es um die französischen Gefangenen bestellt. Bei Shakespeare wurden ihnen die Kehlen durchgeschnitten¹¹². Jedoch übernahmen weder Olivier noch Branagh diese Szene. Dabei wirft sie nicht zwangsläufig ein schlechtes oder auch nur zweifelhaftes Licht auf Henry, denn kurz zuvor hat er erfahren, dass die französischen Soldaten die Jungen getötet hatten, die auf das Gepäck im Lager aufpassten. In diesem Fall ging Olivier ausnahmsweise einen Schritt weiter als Branagh. Er ließ Henry den französischen Soldaten angreifen, der für diese Tat verantwortlich gemacht wurde. ‚Der archetypische Kampf zwischen Gut und Böse‘.¹¹³

Bei den Soldaten wurde aber auch deutlich, dass es sich bei der einen Version um einen Propaganda- bei der anderen um einen Anti-Kriegsfilm handelte. Branagh zeigte lebhaft, in welchen Weisen die Soldaten zu leiden hatten. Das begann mit dem Abschiednehmen – ganz

¹⁰⁵ Deats, 289

¹⁰⁶ und vielleicht auch so nahe an der Realität

¹⁰⁷ Deats, 288

¹⁰⁸ ibid., 289

¹⁰⁹ Es erinnert stark an das Lied ‚Empty Chairs At Empty Tables‘ aus dem Musical ‚Les Miserables‘

¹¹⁰ Loehlin, 144

¹¹¹ Donaldson 68

¹¹² Shakespeare (1995), IV.VII.62

junge und sehr alte Männer mussten ihre Familien verlassen¹¹⁴ und endet mit dem Tod von Freunden und Verwandten. Dieses Leiden wurde um so mehr von den Zuschauern aufgenommen, da es sich um sehr individuell gestaltete Nebendarsteller handelte.¹¹⁵ Dies war ein sehr wichtiger Punkt, denn Branagh hat sich bei vielen berühmten Filmen¹¹⁶ Tricks abgeschaut. Was seine Verfilmung jedoch aus all diesen heraushebt war, dass es sich nicht um eine anonyme Ansammlung von Soldaten handelte.¹¹⁷

Nach dem Krieg galt es für Henry noch eine weitere Schlacht zu gewinnen, die um das Herz der französischen Prinzessin. Beim Werben um die französische Prinzessin spiegelte sich die Machtverteilung in den beiden Filmen wieder. Während Oliviers Henry ein leichtes Spiel hatte – es wurde auch deutlich genug, dass die französische Prinzessin oder ihr Vater gar keine andere Wahl hatten. Im Gegensatz dazu, musste sich Branaghs Henry ganz schon ins Zeug legen, um Thompsons Katherine zu erobern. Die Machtverteilung war jedoch dieselbe, wie in der Schlacht. Die Franzosen – vertreten von ihrer Prinzessin – waren klar im Vorteil, doch wie schon den Krieg, gewann Henry auch das Herz der jungen Katherine. Es gibt aber auch eine Parallele zu Henrys Herrschaft. Wieder wurde gezeigt, dass ein König hart für seinen Erfolg arbeiten muss. Besonders interessant war auch der Aspekt, dass Branaghs Henry betonte, dass es immer noch Katherines Entscheidung und nicht seine oder die ihres Vaters war.¹¹⁸

Shakespeare setzte die französische Prinzessin als Beispiel für eine der Jungfrauen, die vor Harfleur noch in Gefahr waren geschändet zu werden. Davon war bei Olivier nichts zu spüren, denn im Märchenschloss der Franzosen fand der Zuschauer natürlich auch eine Märchenprinzessin¹¹⁹. In Branaghs Verfilmung lernte der Zuschauer zunächst eine naiv wirkende Prinzessin kennen, die sich bemühte etwas Englisch zu lernen. So bildete sie einen Kontrast zum Rest ihrer Familie, der für einen kurzen Moment durch die geöffnete Tür zu sehen war. Die Prinzessin trug ein weißes Nachthemd, das auf ihre Verwundbarkeit – sie trug weder Panzer noch Kettenhemd – aber auch ihre Isolierung – keiner außer ihr dachte wohl in diesen Zeiten an Schlaf – zum Ausdruck bringt. Über das hinaus war es aber auch ein Anzeichen dafür, dass

¹¹³ Deats, 290

¹¹⁴ Das erinnert an “‘Maybe, we have a thousand fit to fight on foot,’ said Gamling, an old man, the leader of those that watched the Dike. ‘But most of them have seen too many winters, as I have, or too few, as my son’s son here...’” aus The Lord Of The Rings, Tolkien, 518

¹¹⁵ Loehlin, 139

¹¹⁶ z.B. CHIMES AT MIDNIGHT, THE SEVEN SAMURAI, RAN und PLATOON

¹¹⁷ Loehlin, 141

¹¹⁸ Donaldson 69

¹¹⁹ Wie sehr das nur eine Welt des Scheins ist wird deutlich, wenn Olivier wieder zurück ins Globe Theatre blenden lässt und die Prinzessin sich in einen Jungen verwandelt.

Frauen von der öffentlichen Welt – schließlich sahen die Zuschauer fast durch ein Schlüsselloch, um sie zu sehen – und der Welt der Macht ausgeschlossen waren.¹²⁰

Bei Olivier war der Ausgang – und in der Tat das Werben selbst – keine große Überraschung: der Märchenprinz fand seine Märchenprinzessin und sie lebten glücklich und zufrieden bis ans Ende ihrer Tage. Dieser Eindruck wurde durch das Weglassen des Epilogs noch verstärkt. Branagh hat das Problem, das in seinem Film auftauchte, bereits angesprochen, wie konnte Henry sowohl als König, Feldherr und Liebhaber überzeugen. Branagh entschloss sich die ganze Anspannung und Melancholie, die der Situation zugrunde lagen, zu kombinieren. Auf diese Weise wurde außerdem deutlich, dass es in erster Linie nicht um Liebe, sondern um Politik ging.¹²¹ Dennoch vermochte Branagh die Szene aufzulockern – der komische Höhepunkt wurde erreicht, wenn Henry bemerkt: “Here comes your father.”¹²²

Eben wurde bereits die Wichtigkeit der Türen kurz angesprochen. Nicht nur in HAMLET, sondern auch in Branaghs HENRY V spielten Türen eine entscheidende Rolle. Sie schienen sich wie durch Telekinese auf den Wunsch des Königs zu öffnen. Doch Branagh gibt sogleich das dahinterstehende Geheimnis preis: Soldaten öffneten die Türen. Türen dienten aber auch dazu geschlossen zu werden und besonders, um jemanden einzuschließen. Dies wurde in der Verräterszene deutlich. Als die drei Lords ihr Todesurteil erhielten, schwenkte die Kamera auf die Tür und zeigte, wie sie verschlossen wurde. Schon hier wurde deutlich, dass eingeschlossen nicht immer bedeuten muss, dass die Figur auch Teil der Gruppe war, ganz im Gegenteil, eingeschlossen zu sein, bedeutete ausgeschlossen zu sein. Die französische Prinzessin, Katherine, in ihrem Raum ‚eingeschlossen‘, war aus der Männerwelt, aus der Welt des Krieges und der Macht ausgeschlossen. Am Ende wurden wieder Türen eingesetzt. Der Epilog wurde gesprochen, während Henry durch eine offene Tür zu sehen war. Sobald aber Henrys Schicksal durch den Chor besiegelt war, schloss sich diese Tür.

Die Türen grenzten die einzelnen Gebiete ab. Sie waren Schutz – sowohl für Katherine, als auch für Henry, der mit ihnen Verräter einschloss – aber auch Falle. Sie standen allerdings ebenso für Macht, die Macht Türen zu öffnen und diese wieder schließen zu lassen, dabei darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es immer einer Anstrengung bedarf, eine Tür zu öffnen bzw. zu schließen. Das Bild der Tür wurde in Branaghs HAMLET wiederholt, vertieft und ausgebaut,¹²³ ist aber auch bei LOVE’S LABOUR’S LOST von großer Bedeutung.

¹²⁰ Deats, 288

¹²¹ Deats, 291

¹²² Branagh (1989), 126

¹²³ Donaldson, 63/64

2.3 Zusammenfassung

Kenneth Branagh hat vor allem auf seine eigenen Erfahrungen mit dem Stück zurückgegriffen. Die Aufführung Adrian Nobles und sein Film zeigen deutliche Parallelen, welche die Unterschiede überwiegen. Was Branagh besonders an Theateraufführungen vor Publikum liebt, ist, dass es eine direkte Reaktion gibt, die wiederum in die Umsetzung des Stückes einfließt. Das ist – wie auch später noch deutlich werden soll – für Branagh von großer Bedeutung. Einen weiteren Vorteil sieht er darin, dass verschiedene Zugänge zum Stück und den einzelnen Rollen probiert werden können.

Es scheint, dass Branaghs Version wenig mit der älteren Verfilmung von Olivier gemein hat. Vielleicht sollte man von einem ‚negativen‘ Einfluss reden, den Oliviers Film auf Branaghs Adaption ausgeübt hat. Einer der Hauptunterschiede war auch in der technischen Umsetzung zu sehen. Olivier begann mit und führte das Publikum wieder zurück in das Globe Theatre. Um möglichst ‚echt‘, also authentisch, zu wirken, muss auch Katherines Rolle von einem Jungen gespielt werden, wie es zu Zeiten Shakespeares – und auch Oliviers – üblich gewesen war.

Es ist deutlich geworden, dass Branagh in vielen Szenen bei Olivier gesehen hat, wie er Shakespeares Stück nicht umsetzen möchte. Er musste also nicht ausprobieren – ob nun im Theater oder beim Drehen spielt keine Rolle – ob dieser Ansatz für ihn der richtige sein könnte. Er setzte außerdem einen deutlichen Kontrast zu seinem Vorgänger, indem er alles Glamouröse ersetzt.

Zusammenfassend kann über Branaghs HENRY V gesagt werden, dass es ein Anti-Kriegsfilm ist, der nicht nur Olivier und Shakespeare dekonstruiert, sondern auch die Geschichte selbst. Er bildete – gewollt oder ungewollt – einen Gegenpol zu Olivier im Speziellen und der traditionellen Interpretation im Allgemeinen. Überraschend ist, wie konservativ diese Neuinterpretation erscheint und dennoch bei ihrem Erscheinen vom Publikum als radikale Aussage gegen den Krieg begrüßt wurde.¹²⁴

Branagh selbst sagt über seinen Film: „It was worth doing this piece now...because clearly we haven't seen enough wars to stop us from fighting.“¹²⁵ Diese Aussage zeigt außerdem, dass Branaghs Mission eine ganz andere ist als die, die Olivier für sich gesehen hat. Dies ist ein Indiz für die Vielseitigkeit von Shakespeares Stück und führt schließlich auch wieder zur

¹²⁴ Loehlin, 128

¹²⁵ *ibid.*, 129

Gestalttheorie zurück, welche die zwei Seiten eines Menschen oder auch Stückes in den Vordergrund rückt.

3. ‚If It Prove So, Then Loving Goes By Haps:/Some Cupid Kills With Arrows, Some With Traps.‘ (III.I. 105-106) – Kenneth Branaghs MUCH ADO ABOUT NOTHING

Die Adaption von William Shakespeares Much Ado About Nothing ist Thema dieses Kapitels. Zunächst werden die Quellen Shakespeares, der Inhalt des Stückes und einige Fakten präsentiert. Danach wird Branaghs Verfilmung besprochen. Es werden die Einflüsse von Dame Judi Dench und anschließend die Einflüsse anderer Produktionen untersucht. Den Abschluss bildet eine kurze Zusammenfassung.

3.1 William Shakespeares Much Ado About Nothing

William Shakespeare übernimmt für einen Teil seines Stückes die Handlung eines italienischen Werkes, das 1554 veröffentlicht wurde. Das ist die Liebesgeschichte von Hero und Claudio. Dieser fügt er seine eigene Handlung, Beatrice und Benedick, die sich gegen ihren Willen ineinander verlieben, hinzu.¹²⁶ Shakespeare schrieb es wahrscheinlich zwischen 1598 und 1599.¹²⁷

Don Pedro kehrt mit seinen Soldaten und seinem Halbbruder Don John aus dem Krieg zurück. Leonato, der Gouverneur von Sizilien, heißt sie in seinem Haus herzlich willkommen. Claudio, ein junger Soldat und Freund von Don Pedro, verliebt sich in Hero, die Tochter von Leonato. Sie wollen heiraten. Die Zeit bis zur Hochzeit wollen Don Pedro, Leonato, Claudio und Hero damit verbringen, Beatrice und Benedick zu verkuppeln. Doch Beatrice und Benedick streiten sich die ganze Zeit. Don John will das Glück von Hero und Claudio mit Hilfe seiner Gefolgsleute vereiteln. Mit viel List werden diese zwei Komplote ausgeführt – aber am Ende dennoch aufgedeckt. Für Beatrice und Benedick ist es zu spät, sie haben sich ineinander verliebt.¹²⁸

MUCH ADO ABOUT NOTHING war für das Publikum Shakespeares was in den 30ern des letzten Jahrhunderts die Screwball Comedies für die Kinobesucher waren.¹²⁹ In der Tat erinnern

¹²⁶ McLeish & Unwin, 148

¹²⁷ Shakespeare (1981), 2/3

¹²⁸ McLeish & Unwin, 148

¹²⁹ Epstein, 89

besonders die Filme von Katherine Hepburn und Spencer Tracy, die sich in zahlreichen Filmen so einige Wortduelle liefern, an Shakespeares Stück.¹³⁰

Beatrice und Benedick, zwei der Hauptcharaktere zeigen, dass Kühle und geistreiche Distanz die beste Verteidigung gegen verwirrte Herzen ist.¹³¹ Shakespeare nutzte dieses Stück, um die Geschichte von THE TAMING OF THE SHREW noch einmal zu überarbeiten. Es zeigt, wie sehr sich sein Stil veränderte: MUCH ADO ABOUT NOTHING befindet sich auf einer gebildeteren Ebene – ohne die Parterrezuschauer zu vernachlässigen. Die Dialoge sind poetischer, die Handlung besser strukturiert und die Figuren sind besser charakterisiert.¹³²

Es ist aber auch eines der Shakespeare Stücke, die wenn aufgeführt, stets an die gegenwärtige Zeit angepasst wurden.¹³³

3.2 Kenneth Branaghs MUCH ADO ABOUT NOTHING

3.2.1 ‚Actors’ Theatre’ – Die Einflüsse von Dame Judi Dench

Kenneth Branagh stellte mit seiner zweiten Shakespeare Verfilmung eine zeitgenössische Interpretation von Shakespeares Text vor. Auf diese Weise führte er einen allgemeinen Trend bei Shakespeare Adaptionen fort.¹³⁴ Aber auch in anderer Hinsicht folgte er einem Trend: Er versuchte das Theater den Schauspielern zurückzugeben. Bei seiner Theater-Produktion von Much Ado About Nothing im Jahre 1988 ließ er Dame Judi Dench Regie führen.¹³⁵

Dench wollte in erster Linie eine Geschichte erzählen – diese Geschichte unterscheidet sich durch ihre Leichtigkeit und Sonnigkeit, die Italien zugeschrieben wird¹³⁶, von anderen ‚englischeren’ Stücken. Deshalb war es auch besonders wichtig, dass Italien als Ort der Handlung beibehalten wurde. Trotzdem erlaubte sich Kenneth Branagh, die Handlung von Messina in die Toskana zu verlegen, d.h. gedreht wurde in der Toskana – für den unwissenden Zuschauer war der Ort jedoch Messina. Branagh hielt seinen Drehort für den geeignetsten, nicht so trocken, sehr luxuriös und auf eine ganz besondere Art magisch.¹³⁷

¹³⁰ z.B. ADAM’S RIB, WOMAN OF THE YEAR, PAT AND MIKE, um nur einige zu nennen

¹³¹ Epstein, 89

¹³² Brode, 85

¹³³ Coursen (1988a), 152 (in Bulman & Coursen)

¹³⁴ Deleyto, 92

¹³⁵ Hatchuel, 56

¹³⁶ Nicht nur bei Shakespeare, sondern auch bei anderen Autoren wie zum Beispiel E.M. Forster, kann ein derartiger Kontrast zwischen England und Italien gefunden werden.

¹³⁷ Hatchuel, 124

Besonders wichtig für Dench war die Trennung zwischen der Männerwelt und der Welt der Frauen. Branagh verstärkte diesen Aspekt dadurch, dass er hervorhob, dass die Männer – außer Leonato, Antonio, Friar Francis und der Wache – gerade erst aus dem Krieg zurückkehren – eine Domäne, die den Männern, zumindest in diesem Stück, vorbehalten war.¹³⁸

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass Shakespeares Stück in keiner bestimmten Zeit angesiedelt war. So ist es auch nicht verwunderlich, dass weder Dench noch Branagh eine bestimmte Zeit festlegten. Die Kostüme waren in beiden Fällen so gewählt, dass sie keiner bestimmten Epoche zugeordnet werden konnten.¹³⁹

Wie sehr sich Branagh von der Theaterproduktion beeinflussen ließ – oder vielleicht auch in wie weit er schon für sich festgelegt hatte, wie seine eigene Interpretation aussehen sollte, wird deutlich, wenn die beiden ersten Szenen verglichen werden. Sarah Hatchuel beschreibt es wie folgt:

‘In the first scene of Judi Dench’s stage production, the characters of Leonato’s household were idle, lying in the garden. Leonato was playing with a jigsaw puzzle, the women were resting in the sun or leaning against the walls, sometimes throwing languishing glances to see if the men were about to arrive. Branagh’s movie opens in almost the same way. The family and friends of Leonato are picnicking in a field near the villa. Beatrice recites “Sigh no more, Ladies” perched in a tree. Friar Francis plays the guitar. Men and women are lying in the grass drinking wine and eating grapes.’¹⁴⁰

Branagh selbst vergleicht seine Eröffnungsszene mit einem impressionistischen Bild. Deshalb war auch das Erste, was zu sehen war, ein (impressionistisches) Bild von Leonatos Villa.¹⁴¹

Shakespeare deutete in seinem Stück an, dass Beatrice und Benedick einmal mehr als Freunde waren.¹⁴² Dench und Branagh nahmen diese Andeutung dankbar auf. So rückt auch eine weitere Textstelle in den Fordergrund. Wenn Claudio die Vorzüge von Hero in I.I. 150-176 und 180-189 lobt, wirft Benedick in den Zeilen 177-179 ein: ‘...there’s her cousin, and she were not possessed with a fury, exceeds her as much in beauty as the first of may doth the last of December.’¹⁴³

Branagh war die Reaktion der Zuschauer sehr wichtig¹⁴⁴. Die Einbeziehung dieser ist gerade bei einer Filmproduktion besonders schwierig, da der Film, wenn ihn die Zuschauer sehen, bereits fertig ist. Deshalb war es für Branagh hilfreich, dass die Theaterproduktion der Filmproduktion

¹³⁸ Hatchuel, 57

¹³⁹ *ibid.*, 57 und Cartmell, 47

¹⁴⁰ Hatchuel, 58

¹⁴¹ Branagh (1993), 5

¹⁴² Arden, II.I.259-270, jedoch wird nicht klar, in wie weit sie mehr als nur Freunde waren

¹⁴³ Hatchuel, 58

voranging. Viele der komischen Effekte wurden bereits auf der Bühne ausprobiert, so zum Beispiel II.II, die Szene, in der Don Pedro, Leonato und Claudio Benedick glauben machen wollen, dass Beatrice in ihn verliebt ist. Besonders die Idee von Leonatos schlechter Schauspielkunst und Benedicks Reaktionen floss in die Filmproduktion ein.¹⁴⁵

Eine Sache änderte Branagh jedoch. Bei Shakespeare und in der Theaterproduktion rasierte sich Benedick, um Beatrice zu gefallen, im Film nicht. Sarah Hatchuel kennt den Grund hierfür zwar nicht, aber sie erinnert an eine Kritik über DEAD AGAIN: “with a beard, you cannot see that Branagh has no lips in close-up”¹⁴⁶.¹⁴⁷

Dogberry, Verges und die Wächter standen in der Theaterproduktion auf der Schwelle zum Slapstick, die in der Verfilmung, allen voran von Dogberry, überschritten wurde.¹⁴⁸ Im Kapitel über HENRY V wurde bereits aufgezeigt, dass Branagh Shakespeare nicht um jeden Preis übernimmt, die Verständlichkeit steht für ihn stets im Mittelpunkt. Er ist gerne bereit, Stellen, die er heute nicht mehr für komisch befindet, auszulassen oder zu verändern. So verwundert es nicht, dass er die Komik, die bei Shakespeare für die Parterrezuschauer ausgelegt war, also ein Humor, der die Zuschauer direkt anspricht und ohne komplizierte Wortspiele und Anspielungen anderer Art auskommt, mit Slapstick durchsetzte.

Aber auch in den übrigen Szenen spielte Branagh immer wieder mit Slapstick. Ein Beispiel ist Benedicks Kampf mit dem Liegestuhl in II.II:

‘BENEDICK in Hamlet mode. All preoccupation. During the following speech BENEDICK attempts to find the right spot for his folding canvas deck chair in relation to the fountain and also attempts to disguise the fact (through several attempts) that he doesn’t know how to put the chair up.’¹⁴⁹

Branagh selbst betont immer wieder, dass er ein großer Fan der Filme der 30er und 40er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ist. Ganz besonders haben es ihm die Musicals angetan. Doch auch in Musicals wird die Körperlichkeit der Schauspieler/Tänzer unterstrichen. Die 30er und 40er waren aber auch die Hochzeit der Screwball Comedies, die von Filmen mit den ‚Marx Brothers‘ bis zu romantischen Komödien mit Katherine Hepburn und Cary Grant reichten.

Vor diesem Hintergrund spielte sich jedoch eine Tragödie ab. Die Hochzeit von Hero und Claudio wird von Don John verhindert. Die Zurückweisung von Hero durch Claudio wird betont

¹⁴⁴ vgl. hierzu das Kapitel über LOVE’S LABOUR’S LOST

¹⁴⁵ Hatchuel, 60/61

¹⁴⁶ Sollte dies der wirkliche Grund gewesen sein, dann hat Branagh diese Kritik überwunden. In seinen folgenden Shakespeare Verfilmungen – außer LOVE’S LABOUR’S LOST – und auch als Gilderoy Lockhart im zweiten Teil von ‚Harry Potter‘ trägt er keinen Bart.

¹⁴⁷ Hatchuel, 61

¹⁴⁸ ibid., 61

¹⁴⁹ Branagh (1993), 39 Benedicks Kampf mit dem Liegestuhl dauert noch bis Seite 41, die körperliche Komik streckt sich aber bis in die nächste Szene zwischen Benedick und Beatrice aus: 47-48

gewalttätig gestaltet. Dench ließ sowohl Claudio als auch Leonato die Braut attackieren. Bei Branagh war es zunächst Claudio, der sie angriff doch später wendete auch ihr Vater Gewalt an.¹⁵⁰ Jedoch muss hier angemerkt werden, dass Branagh, durch das Zeigen des vermeintlichen Betrugers durch Hero, um Verständnis für Claudio warb.¹⁵¹

Claudio und Hero stachen vor allem durch ihre Jugend hervor. Ihre Jugend war eine Erklärung für Claudios Verhalten gegenüber Hero.¹⁵² Den Gegenpol bildeten in diesem Fall Benedick und Beatrice, die deutlich erwachsener – in der Theater- und der späteren Filmproduktion – dargestellt wurden. Benedicks geistige Reife trat besonders in V.I 110-190 hervor, als er seine Freundschaft zu Claudio und seinen Dienst für Don Pedro aufkündigte. Branagh übernahm diese Darstellung aus Denchs Produktion.¹⁵³ Anders als viele ihrer Vorgänger vernachlässigten Dench und Branagh nicht die Beziehung zwischen Hero und Claudio. Besonders Branagh betonte auch die wichtige Rolle, die Hero und Claudio für Beatrice und Benedick spielten. Claudios Zurückweisen seiner Braut am Traualtar brachte Beatrice und Benedick näher.¹⁵⁴ Tanja Weiß argumentiert jedoch, dass diese beiden Handlungsstränge separat abgehandelt wurden.¹⁵⁵ Hierbei muss allerdings bedacht werden, dass es immer wieder Überschneidungspunkte gibt. Der erste findet sich als Claudio von Hero schwärmt und Benedick dazu verleitet Beatrice zu loben. Ein weiterer ist, dass das Komplott Beatrice und Benedick zusammenzubringen die Zeit zwischen Heros und Claudios Verlobung und der Hochzeit verkürzen soll. Und schließlich heirateten beide Paare am selben Tag.

Nicht erst bei der Hochzeit wurde deutlich, dass Musik eine übergeordnete Rolle spielte. Schon Shakespeare fügte zwei ‚Musikszenen‘ in den Verlauf des Stückes ein. Die erste ist Balthasars Gesang („Sigh no more, ladies“), die andere ist Claudios Klagelied am Grab von Hero. Dies erinnert schon ein wenig ans Melodrama, entwickelt von Jean-Jacques Rousseau und G. A. Benda, bei dem es Anspielungen auf Musik gibt und Handlung, Sprache, Musik und Szenerie zusammen eingesetzt werden.

¹⁵⁰ Hatchuel, 59

¹⁵¹ Crowl (2000), 231

¹⁵² Hatchuel, 59

¹⁵³ *ibid.*, 60

¹⁵⁴ Crowl (2000), 231

¹⁵⁵ Weiß, 109

3.2.2 ‚Once Upon The Time...‘ – Andere Einflüsse

Es gibt anscheinend nur zwei weitere Verfilmungen von William Shakespeares Much Ado About Nothing. Die erste ist die BBC Version aus dem Jahre 1984 bei der Stuart Burge Regie geführt hat. McKernan & Terris geben eine kurze Beschreibung:

Yet another title in the BBC series which, in searching for the dark undertones, entirely missed the main point of the play – to entertain. An intriguing cast boasts some fine comic talent, most of whom seem strangely uninspired.¹⁵⁶

Bulman & Coursen haben eine Reihe von Kritiken zusammengetragen, die nicht alle so unfreundlich ausfallen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die ausführliche Besprechung von Peter Kemp¹⁵⁷. Er liefert zwei Stichpunkte, die später auch für Branaghs Produktion bedeutend waren. Zunächst beschreibt er die italienische Atmosphäre, die vor allem in den ersten Szenen aufgebaut wird. Dann bemerkt er, dass eine frühere Beziehung zwischen Benedick und Beatrice angedeutet wird, und zwar ‘more noticeably here than usual’.¹⁵⁸

Eine zweite Verfilmung ist MUCH ADO ABOUT NOTHING aus dem Jahre 1973 bei der A. J. Antoon Regie geführt hat¹⁵⁹.¹⁶⁰ Auf diesen Film soll hier aber nicht näher eingegangen werden, obwohl auch hier schon die Idee, die Wache als Keystone Cops darzustellen aufgegriffen worden ist, die später auch Branagh verwendete. Jedoch sind die Kritiker nicht begeistert von Antoons Vorgehensweise:

‘The Cops might almost be forgiven were they capable of some of the superb visual jokes that Mack Sennett achieved, but these police are embarrassing parodies of a silent screen whose conventions Director Antoon has not studied. A trombone and banjo accompaniment of ‘Hey, nonny, nonny’ competes for first place as the production’s worst moment against a host of strong contenders. The others would demand a tedious listing, but surely Beatrice’s vibrant soliloquy (‘What fire is in mine ears?’) becomes a trifle dampened when delivered into the splatter and spray of a Victorian sprinkler system.’¹⁶¹

‘My own non-psychoanalytic theory is that someone said something like, “Nothing can come of MUCH ADO ABOUT NOTHING – hell, it’s an old play by someone who died a long time ago – so let’s ignore it as much as

¹⁵⁶ McKernan & Terris, 118

¹⁵⁷ “Ambivalent Amiability”, *Times Literary Supplement*, 11. Januar 1985, Seiten nicht angegeben

¹⁵⁸ Bulman & Coursen, 309-310

¹⁵⁹ für CBS

¹⁶⁰ Bulman & Coursen, 243-244

¹⁶¹ Coursen (1988a), 151

possible and do our play.” This, too, is an impression the production produces.¹⁶²

Es wurde bereits auf die Slapstick in Kenneth Branaghs MUCH ADO ABOUT NOTHING eingegangen. Auch wenn dies eine Idee war, die Branagh nicht von Judi Dench übernommen hat, so muss doch an dieser Stelle angemerkt werden, dass bereits in früheren Produktionen Elemente des Slapsticks zu finden waren. In Terry Hands Produktion aus dem Jahre 1982¹⁶³ findet sich eine Ergänzung zu II.II. Der Junge, der von Benedick nach einem Buch geschickt wurde, kehrte zurück. Er versuchte Benedick das Buch zu geben, doch dieser war vollauf damit beschäftigt, die drei Verschwörer zu belauschen. Der Junge musste schließlich aufgeben und warf aus Wut das Buch nach Benedick. Zeffirelli veränderte diese Szene in seiner Produktion von 1965¹⁶⁴ ebenfalls. Er ließ Benedick sehr nah an Don Pedro heranrücken, so dass dieser die Asche seiner Zigarre auf Benedicks Kopf fallen lassen konnte.¹⁶⁵

An dieser Stelle muss auch die Screwball Comedy wieder auftauchen, die häufig als ‘comedy of remarriage’ bezeichnet wird.¹⁶⁶ Diese Idee des Wiederheiraten verstärkt die Möglichkeit, dass es schon eine frühere Beziehung zwischen Beatrice und Benedick gegeben hat. Vielleicht handelt es sich bei Shakespeares MUCH ADO ABOUT NOTHING, um eine Art THE PHILADELPHIA STORY¹⁶⁷, in der Katherine Hepburn und Cary Grant ein geschiedenes Ehepaar geben, das im Laufe des Films feststellt, dass sie doch noch viel für einander empfinden. Jedoch bestünde sicherlich auch die Möglichkeit, Shakespeares Stück mit BRINGING UP BABY – auch mit Katherine Hepburn und Cary Grant – zu vergleichen. In BRINGING UP BABY liefern sich die beiden Schauspieler ähnlich schlagfertige Wortduelle, wie Benedick und Beatrice schon Jahrhunderte vor ihnen. In diesem Film, im Gegensatz zu THE PHILADELPHIA STORY, lernen sich die beiden jedoch erst kennen und lieben.

Samuel Crowl beschreibt die Bandbreite der Komik die von Selbstironie bis zu Slapstick reicht:

‘Branagh’s film makes us laugh (a rarity in even the best films of Shakespeare’s comedies) in moments that range from Thompson’s wry reading of “Sigh no more” to the men pounding home, lifting in and out their saddles in slow motion, to Branagh’s struggle with a lawn chair as he positions himself properly at the fountain to receive Beatrice’s call to dinner, to Thompson’s fiercely reluctant march down one of the garden hedge-lined corridors to deliver that message, to the way each reads, admires, and seeks to improve upon the sonnets each has written to the other demonstrating “our hands against our hearts.” Where the film fails to find genuine humour, except in the

¹⁶² *ibid.*, 153

¹⁶³ für das Royal Shakespeare Theatre in Stratford-Upon-Avon

¹⁶⁴ für das National Theatre, The Old Vic

¹⁶⁵ Powell, 158-161

¹⁶⁶ Crowl (2000), 230

¹⁶⁷ die später als HIGH SOCIETY wieder aufgegriffen wurde

most extreme and oddball way (true also of Branagh's handling of Pistol in his film of HENRY V), is in the Dogberry comedy.'¹⁶⁸

Die Kamera betonte diese komischen Szenen ganz besonders, in dem sie die Aufmerksamkeit stets auf die Pointe richtete. Aber auch die tragischen Momente wurden durch Nahaufnahmen hervorgehoben, wie z.B. Claudios wütende und weinende Augen, als er die vermeintliche Hero bei ihrer Untreue beobachtet.¹⁶⁹

Aber auch schon in den ersten Szenen kam der Kamera die wichtige Rolle des Führers zu. Beim Vorspann sind zunächst nur die Worte, die Emma Thompson/Beatrice liest auf dem Bildschirm zu sehen. Die Bilder die folgen, sind ein intimer Einblick in die Gesellschaft Messinas. Der Zuschauer fühlt sich, mit Hilfe der Kamera, als wäre er mitten unter den Schauspielern. Branagh war jedoch ein anderer Aspekt wichtiger. Er selbst sagt über seine Einleitung:

'The idea of seeing the words and hearing them spoken right at the beginning of the film...allows the audience to "tune in" to the new language they are about to experience and to realize...that they will easily understand.'¹⁷⁰

Das ist eine interessante Bemerkung, denn später in seiner Verfilmung von LOVE'S LABOUR'S LOST wird er im Kommentar anmerken, dass Berowne den Rhythmus des jambischen Pentameter, also den elisabethanischen Blankvers, stept, um den Zuschauer an diese neue Sprache zu gewöhnen. In diesem Fall hob Branagh sich diese ‚Einführung‘ in Shakespeare für nahezu den Schluss, nämlich IV.III. 286-291, 294, 324, 326-328, 292-319, auf. Jedoch muss angemerkt werden, dass durch die ergänzenden Lieder der Rhythmus und die Melodie der Sprache in den Vordergrund gerückt wurde.

Zu der ruhigen Atmosphäre dieser ersten Szene steht die Spannung, die ihr folgt. Der Krieg ist vorüber und die Männer kehren aus dem Krieg zurück. Zeitlupenaufnahmen machen die Ankunft der Soldaten noch kraftvoller.¹⁷¹ Branagh war sich bewusst, dass Shakespeare für seine Zeit das war, was für die heutige Zeit Hollywood ist. Und so lag es für ihn nur nahe, sich Gedanken über eine Verfilmung zu machen. Während er für Judi Dench auf der Bühne stand, müssen wohl zahlreiche Assoziationen aufgetaucht sein. Die erste war vielleicht die Ankunft der Soldaten, die er mit den MAGNIFICENT SEVEN kombinierte. Interessant ist, dass dieser Film auch schon eine Adaption war¹⁷². Es ist auffallend, dass die Eröffnungsszene wohl die war, die am meisten verändert wurde. Schon Judi Dench wich von Shakespeares Vorgaben ab. Die Szene, wie sie von Branagh in seinem Film präsentiert wurde, war mit ihren vielen Effekten aufs Kino

¹⁶⁸ Crowl (1993), 40

¹⁶⁹ Hatchuel, 126

¹⁷⁰ ibid., 104

¹⁷¹ ibid., 125

zugeschnitten und deutete auch schon auf den kommenden Verlauf hin.¹⁷³ Männer bringen Unruhe ins Leben und Frauen sollten sich nicht zu sehr auf sie verlassen. Interessant ist das zweite Bild des Films. Branagh stellte die zwei Parteien, Don Pedro und seinen Hofstaat und Leonato und seinen Haushalt, gegenüber auf einer Art Schachbrett auf. Auf diese Weise deutete er das Spielen, aber auch das Taktieren und Bluffen an, das der Zuschauer im Laufe der Geschichte beobachten konnte.¹⁷⁴

Die Musik spielte eine bedeutende Rolle in dieser Verfilmung. Die Ouvertüre enthielt fast alle musikalischen Themen des Films. Die Musik reichte insgesamt von romantisch und melodios bis zu energisch und impulsiv. Sie diente stets dazu die gezeigte Handlung zu unterstreichen und trennte auch die Welt der Männer von der Welt der Frauen.¹⁷⁵ Branagh selbst schreibt in der Einleitung für sein Drehbuch: "If there is a single moral to be taken from this story, it is the one that I chose to find in the song that begins the film."¹⁷⁶ Dass es durchaus Sinn macht, die Moral in einem Lied zusammenzufassen, ist leicht verständlich, denn jeder hat schon einmal die Erfahrung gemacht, dass Worte, die mit einer Melodie verbunden sind, viel einfacher zu merken sind als Worte ohne Melodie.¹⁷⁷ Es ist auch bezeichnend, dass Branagh diese Moral im Laufe des Films drei Mal wiederholt.¹⁷⁸

Die Streitgespräche zwischen Beatrice und Benedick erinnerten Branagh sicher an Filme mit Katherine Hepburn und Spencer Tracy. Die Wache schließlich erinnerte ihn an die ‚Keystone Cops‘ und die ‚Three Stooges‘. Branagh, ein großer Freund der Musical, hatte auch schon eine Idee für das ‚Hauptthema‘ des Stückes ‚Sigh no more, ladies‘.¹⁷⁹ Und er borgte auch in weniger musikalischen Szenen frei von Musicals, z.B. wenn er selbst als Benedick voller Glück durch den Brunnen tobte – eine Anlehnung an SINGING IN THE RAIN¹⁸⁰ mit Gene Kelly.¹⁸¹ Ein weiterer Punkt, der die Zuwendung zu Hollywood zeigte, war, dass Branagh sich entschied den romantischen Aspekt der Beziehung zwischen Hero und Claudio in den Vordergrund zu stellen und die finanziellen und sozialen Gründe so weit wie möglich auszublenden. Auf diese Weise

¹⁷² von THE SEVEN SAMURAI

¹⁷³ Weiß, 98

¹⁷⁴ Hatchuel, 126

¹⁷⁵ *ibid.*, 126/127

¹⁷⁶ Branagh (1993), xiv

¹⁷⁷ Das gilt sogar für Chemie: Tom Lehrer nahm die Melodie eines Liedes aus THE PIRATES OF PENZANCE von Gilbert and Sullivan und sang dazu die Namen der – bis dahin entdeckten – 102 Elemente. The Remains of Tom Lehrer, 37

¹⁷⁸ Weiß, 96-98

¹⁷⁹ Brode, 86/87

¹⁸⁰ Interessant ist das Lied ‚Make'em Laugh‘ aus diesem Film, in dem Donald O'Connor beklagt: ‚...you can study Shakespeare and be quite a lead, you could charm the critics and have nothing to eat...‘

¹⁸¹ Crowl (2000), 230

schaffte er es, sich so weit wie möglich an Hollywoods beliebte romantische Komödien anzunähern, und somit den eigenen finanziellen Erfolg zu sichern.¹⁸²

Damit stand er nicht nur in der Tradition Hollywoods, sondern auch in der früherer Shakespeare Verfilmungen und Adaptionen wie z.B. denen von Franco Zeffirelli. Samuel Crowl sagt dazu:

“Branagh’s purpose is clear. He wants to make Shakespeare’s comedy come alive on the screen rich with romance and honour in order to appeal to a young international audience.”¹⁸³

Das ist sicher auch eine der Erklärungen dafür, dass sich Branagh dafür entschied, Hollywoodstars für seine Adaption zu verpflichten.¹⁸⁴ Ein weiterer Grund hierfür war aber sicher auch, dass Branagh den normalen Kinogänger wie den Shakespearefan ansprechen wollte. Es erinnerte ein wenig an LAST ACTION HERO, in welchem sich ein Schüler vorstellt, wie HAMLET wohl von seinem Lieblings-Actionheld¹⁸⁵ gespielt werden würde.

Branagh verpflichtete für MUCH ADO ABOUT NOTHING zum einen Schauspieler aus seinem vorherigen Film, wie z.B. Emma Thompson und Brian Blessed, zum anderen internationale Stars, wie z.B. Michael Keaton und Denzel Washington.¹⁸⁶ Auffallend ist, dass Denzel Washington die Rolle des Don Pedro bekam und Don John von Keanu Reeves gespielt wurde. Diese Entscheidung hat zu den unterschiedlichsten Reaktionen geführt.

Deborah Cartmell gibt zu bedenken, dass diese Entscheidung eine Problematik hinzufügt, die in Shakespeares Stück nicht vorhanden war: Rassismus¹⁸⁷. Cartmell beklagt, dass die Zurückweisung von Don Pedro durch Beatrice rassistisch begründet sein könnte.¹⁸⁸ Diese, wie auch die Entscheidung, ein gemischtes Ensemble, sprich sowohl britische als auch amerikanische Schauspieler, zu verpflichten, erachtet Cartmell als besonders kontrovers, obwohl sie eingesteht, dass dies sicher auch zum Erfolg der Produktion beigetragen hat.¹⁸⁹ Tanja Weiß gibt zu bedenken, dass diese Wahl betont, dass Don Pedro und Don John keine wirklichen Brüder sein können.¹⁹⁰

Die Frage ist natürlich, in wie weit das Publikum von der Hautfarbe der Schauspieler beeinflusst wurde. Dies ist sicher schwierig zu beantworten. Jedoch sollte bedacht werden, dass bei Shakespeare Männer Frauenrollen gespielt haben. Selbst Laurence Olivier hat sich das Gesicht

¹⁸² Collins, 38/39

¹⁸³ Crowl (1993), 39

¹⁸⁴ Brode, 87

¹⁸⁵ Arnold Schwarzenegger

¹⁸⁶ Weiß, 116/117

¹⁸⁷ Eine Problematik, der sich Shakespeare wohl bewusst war, wie am Beispiel Othello zu sehen ist.

¹⁸⁸ Cartmell, 7

¹⁸⁹ *ibid.*, 47

¹⁹⁰ Weiß, 118

schwarz bemalt, um Othello zu spielen. Der Punkt ist also nicht, wer der Schauspieler bzw. die Schauspielerin ist, sondern welche Rolle er oder sie spielt.

Emma Thompson spielte auch in dieser Verfilmung die weibliche Hauptrolle. Schon bei HENRY V ist sie als Feministin aufgefallen. Dieses Image übertrug sie auch – zu Recht – auf Beatrice. Und wie ein Kritiker bemerkte, interpretierte sie ihre Rolle “as close to a feminist reading of the play as [possible] without altering the meaning of the text”.¹⁹¹ Und auch andere Kritiker sind voll des Lobes:

‘She is the film’s radiant, sentient centre. Intelligence and wit illuminate every moment of her exquisite performance. Thompson’s Beatrice can register emotion, underline irony, change mood, raise alarm, deflect attention, suppress sorrow and enhance wit by the mere tilt of her head, the cock of an eyebrow, the flick of an eyelid or the purse of her lips.’¹⁹²

Brode zieht noch einen anderen Vergleich:

‘His (Branagh’s, m. Anm.) MUCH ADO ABOUT NOTHING is the filmic equivalent of the mid-nineties bestseller Men Are From Mars, Women Are From Venus; true to the Bard, Branagh suggests that the earthy, sensuous wisdom of women is far preferable to the macho posturings of men, which he mercilessly ridicules – particularly in the guise of his own character, Benedick.’¹⁹³

Ein weiterer Aspekt, der MUCH ADO ABOUT NOTHING und LOVE’S LABOUR’S LOST verbindet ist, dass Szenen wegen der Komik gekürzt oder ganz gestrichen wurden. Branagh wollte in seiner Interpretation alle Förmlichkeit beseitigen, besonders in den ersten beiden Szenen des dritten Aktes, in denen zunächst Beatrice Hero und Ursula belauscht und so von Benedicks vermeintlicher Liebe erfährt, später Benedick von Leonato, Claudio und Don Pedro wegen seiner Liebe zu Beatrice aufgezogen wurde und schließlich Claudio und Don Pedro von Don John über Heros vermeintliche Verfehlungen aufgeklärt wurden. Wie schon in seiner ersten Verfilmung war er auch diesmal bestrebt, Komik, die heute nur noch schwer verständlich ist, zu streichen. Außerdem verzichtete er auf Wiederholungen. Und nachdem er den Film einem Test-Publikum gezeigt hatte, hat er die Szene in Heros Zimmer mit Hero, Beatrice und Margaret¹⁹⁴ gestrichen, denn sie hielt – in den Augen der Zuschauer – die Handlung auf. Im Endeffekt dienten jedoch alle Kürzungen dazu, den Film unter zwei Stunden zu halten, denn ‘there’s a

¹⁹¹ Brode, 89

¹⁹² Crowl (2000), 231

¹⁹³ Brode, 88

¹⁹⁴ III.IV

certain time people [can] laugh for'.¹⁹⁵ Und so kam es, dass er etwa die Hälfte des Stückes gestrichen hat.¹⁹⁶

Branagh hat sich auch die Freiheit genommen, Szenen neu zu arrangieren.¹⁹⁷ Ein Beispiel hierfür sind die Szenen, in denen die Komplotte ausgeführt werden:

II.III 7-32, [...] 33-36, 40-43, 58-60 [...], 62-74 [Zusatz], 75-76, [...] 77-80 [...],
[...] 89-93, [...] 94-99 [...], 103-112, [...] 113-119 [...], 122-124, [...] 129-131,
138-147 [...], [...] 148-151 [...], 153-154, [...] 162 [...], [...] 166-172, [...] 174-
176, [...] 199-206 [...], [...] 210-214 [...], [...] 215-246 [...], [...] 246-249 [...],
III.I [...] 36-54, [...] 56, 81-93, 100-101 [...], 103-116,
III.III 1-2 [...],[...] 5-6, [...] 24, [...] 25-28 [...], 31-34 [...], 37 [...], 39-41 [...],
49-63, 71-81, [...] 82-83 [...],[...] 85 [...],[...] 86-92,
II.II 1-21 [...]¹⁹⁸

Auf diese Weise erreichte Branagh, dass zuerst Benedick, dann Beatrice hereingelegt werden. Schließlich wird die Wache vorgestellt, bevor Borachio und Don John ihren Plan schmieden. Branagh fügte aber auch Szenen ein, wie z.B. den Beweis für Heros Verrat.¹⁹⁹ Er hat aber auch Szenen erweitert. So wurden zum Beispiel die Szenen II.III, als Benedick von Beatrices vermeintlicher Liebe für ihn erfährt, und III.I, als Beatrice von Benedicks vermeintlicher Liebe für sie erfährt, vor allem durch körperliche Komik erweitert. Branagh stellte aber ebenso das junge Paar Hero/Claudio in den Vordergrund. Nahaufnahmen der beiden, aber auch Schnitte zu ihnen während anderer Szenen erreichten, dass die Beziehung zwischen Hero und Claudio aufgewertet wurde. Claudio wurde von der Kamera sehr genau beobachtet, so erhielt das Publikum die Möglichkeit, Mitleid für ihn zu empfinden. Aber auch Hero gewann an Sympathie und erschien z.B. während des Maskenballs weniger langweilig. Das ist ein klarer Vorteil, den das Medium Film bietet: Schneiden als ein Mittel die Geschichte zu erzählen.²⁰⁰ Wichtig ist, dass all seine Änderungen auf Hinweisen im Text beruhen.²⁰¹

Branagh rückte den Aspekt des Märchens in den Vordergrund. Er zeigte eine privilegierte Welt, die den Zuschauer aus der Realität in eine Fantasie-Welt entführte. Der Bösewicht, der in keinem Märchen fehlen darf, war Don John. Er durfte nicht an der sonnigen Welt teilhaben. Er war die meiste Zeit in Kellern, die möglicherweise die Hölle andeuten.²⁰² Dennoch muss betont werden, dass es sich doch trotz allem um eine vergangene Goldene Zeit handelte. Sie kann irgendwo zwischen Shakespeares eigener Zeit und dem 20. Jahrhundert eingeordnet werden. Douglas

¹⁹⁵ Hatchuel, 105/106

¹⁹⁶ Weiß, 96

¹⁹⁷ Hatchuel, 106 und Weiß 96

¹⁹⁸ die entsprechenden Szenen finden sich bei Branagh (1993), 39-54

¹⁹⁹ Hatchuel, 107

²⁰⁰ Weiß, 112-114

²⁰¹ Moses, 38, 40

Brode hat für diesen Abschnitt eine schöne Umschreibung gefunden: “when the modern age began and magic disappeared from the world”.²⁰³ Es gibt jedoch einen Fleck auf diesem schönen Bild der heilen Welt, in der das Gute über das Böse siegt: Don Pedro, nachdenklich, ein wenig melancholisch, konnte auch in dieser Welt kein Glück finden, wie in der letzten Szene ganz besonders deutlich gemacht wurde.²⁰⁴

Es war ebenfalls die letzte Szene, die eine weitere Technik sichtbar machte, die schon während des gesamten Films zum Einsatz gekommen war: Der Einsatz einer Steadicam. So konnte der Kameramann mit dem Geschehen – im wahrsten Sinne des Wortes – mitgehen. Sie diente aber auch, um dem Zuschauer die Umgebung und das tägliche Leben in Messina vorzustellen. Ganz besonders wird ihre integrierende Funktion aber in der letzten Szene deutlich. Die Kamera schloss sich den tanzenden Schauspielern an, bevor sie sich und den Zuschauer wieder aus dieser Welt zurück in die Wirklichkeit brachte.²⁰⁵

3.3 Zusammenfassung

Vom technischen Aspekt muss gesagt werden, dass *MUCH ADO ABOUT NOTHING* technisch gesehen viel besser war als *HENRY V.*²⁰⁶ Die Mittel, die das Medium Film bieten wurden besser ausgenutzt. Bilder, Musik und Sprache passen zusammen und ergänzen sich. Das Thema des Films wurde bereits in der ersten Szene etabliert. Die Zuschauer wussten nach ‚Hey nonny nonny‘, was sie erwarten würde.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass vor allem die Atmosphäre der Theaterproduktion im Film übernommen wurde. In einigen Szenen fungiert die Kamera wie ein Fenster, das die gesamte ‚Bühne‘ zeigt, um dem Zuschauer zu ermöglichen, selber zu entscheiden, welchen Fokus er wählen möchte – als wäre er im Theater. Dies hilft außerdem dabei, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, dass er sich tatsächlich mitten im Geschehen befindet.²⁰⁷

Kenneth Branagh nutzte aber auch die Chancen, die eine Theaterproduktion bietet, um verschiedene Strategien vor Publikum auszuprobieren. Er wählte keinen völlig neuen Zugang, sondern übernahm die erfolgreichen Elemente der Theaterproduktion für seine Verfilmung. Ein Testpublikum, das zu Rate gezogen wurde, war ebenso hilfreich. Es wurde auch deutlich, dass

²⁰² Hatchuel, 124

²⁰³ Brode, 87/88 und Cartmell, 50

²⁰⁴ Moses, 40

²⁰⁵ Hatchuel, 127

²⁰⁶ Crowl (2000), 232

²⁰⁷ Hatchuel, 62

Branagh Medienübergreifend gearbeitet hat. Theateradaptionen, Verfilmungen, Klassiker der Filmgeschichte, Screwball Comedies und auch Märchen haben – neben anderem – seine Umsetzung beeinflusst. Allen voran steht aber Shakespeares Stück selbst, dass von Branagh auf diese Weise verstanden wurde und der Grundstein für seine weitreichenden Assoziationen war.

Kenneth Branagh fügte das Stück von Shakespeare in die Sprache und die Geschichte des Films ein.²⁰⁸ Und integrierte es auf diese Weise natürlich auch in die Sprache und Geschichte seiner eigenen Generation.

Samuel Crowl findet wohl die besten Worte:

‘Branagh is not bashful about wanting his films to entertain; his ambition is all wrapped up with his infatuation with the heyday of Hollywood from the 30s to the 50s. his *MUCH ADO ABOUT NOTHING* is a marriage, resembling that of Beatrice and Benedick, between Shakespeare and Hollywood. With an imaginative, if necessarily inconstant, foot in both worlds, Branagh gives us the most successful translation we have of a Shakespearean comedy onto film and converts all our potential critical sounds of woe “Into Hey nonny, nonny.”’²⁰⁹

²⁰⁸ Crowl (2000), 225

²⁰⁹ Crowl (1993), 40

4. ‘Adieu, adieu, adieu. Remember me!’ (I.V. 91) – Kenneth Branaghs HAMLET

Kenneth Branaghs Adaption von William Shakespeares Stück Hamlet ist das Thema dieses Kapitels. Als erstes wird Shakespeares Stück selbst kurz dargestellt. Quellen und einige wissenswerte Fakten werden präsentiert. Danach wird HAMLET als Summe von Branaghs Erfahrungen besprochen. Die Einflüsse von vier Verfilmungen auf die neue Adaption werden im Anschluss untersucht. Anschließend gibt es einen kleinen Einblick in die Gründe, aus denen Hamlet oft mit Ödipus-Komplex interpretiert wird. Den Abschluss bildet eine kurze Zusammenfassung.

4.1 Hamlet – Das Stück von William Shakespeare²¹⁰

William Shakespeares Hamlet basiert möglicherweise auf einem Stück, das in der Zeit um 1595 beliebt war. Es handelte sich hierbei um eine Sage aus dem 9. Jahrhundert. Verfasser war ein anonymer Autor, dessen Werk heute verloren ist. Die originale Geschichte wurde sowohl in der History of Denmark aus dem 13. Jahrhundert von Saxo Grammaticus, unter dem Titel AMLETH, das so viel wie ‚dämlich‘ bedeutet, als auch in Tragic Stories von François de Belleforest, veröffentlicht.²¹¹ Einer der bedeutendsten Unterschiede zu Shakespeares Adaption ist, dass Amleth nicht stirbt, sondern als Held weiterlebt.²¹² Der genaue Zeitpunkt der Entstehung ist ungewiss, wird aber auf 1601 datiert.²¹³

Hamlet, der König von Dänemark ist tot. Sein Sohn, Hamlet, trauert um ihn, während seine Witwe, Gertrude, Claudius, den Bruder ihres Mannes, heiratet. Der Geist von Hamlets Vater erscheint und bezichtigt Claudius des Mordes. Um Claudius’ Schuld zu beweisen, gibt Hamlet vor, verrückt zu sein, was seine Geliebte Ophelia sehr belastet. Hamlet lässt eine Gruppe Schauspieler den Mord an seinem Vater nachspielen. Claudius’ Reaktion überzeugt ihn von dessen Schuld. Seiner Mutter macht er schwere Vorwürfe in ihrem Zimmer. Während er bei ihr ist ersticht er Polonius, den Vater von Ophelia, den er fälschlicherweise für Claudius hält. Hamlet wird nach England geschickt, wo er umgebracht werden soll, doch er entkommt und

²¹⁰ Anhang C I enthält eine Liste der Charaktere und der Schauspieler in Kenneth Branaghs Adaption

²¹¹ McLeish & Unwin, 42

²¹² *ibid.*, 332

²¹³ Shakespeare (2002), 1/2

kehrt nach Dänemark zurück. Dort ist auch Laertes eingetroffen, der den Mord an seinem Vater, Polonius, und seine Schwester, Ophelia, die ebenfalls gestorben ist, rächen will. Durch Claudius verleitet, bestreicht Laertes sein Schwert mit Gift. Claudius versucht Hamlet mit Wein zu vergiften, aber Gertrude trinkt zuerst davon und stirbt. Hamlet tötet Laertes und Claudius, bevor er schließlich selbst stirbt.²¹⁴

Norrie Epstein schreibt, das einzig Immerwiederkehrende bei Hamlet Adaptionen sei die überwältigende Traurigkeit, die oft auch das Einzige ist, an das sich das Publikum noch erinnert, wenn das Stück zu Ende ist. Es herrscht eine Atmosphäre der Spannung und Angst. Interessant ist, dass dies das Einzige von Shakespeares Stücken ist, in dem der Höhepunkt erst ganz zum Schluss kommt.²¹⁵

Hamlet handelt auch von der Kunst ein Drama zu schreiben:

‘Ultimately, Hamlet depends upon Horatio, the sole survivor and witness to the truth, to relate his story; otherwise, future generations would see him as a mass murderer and not as a hero: “O God, Horatio, what a wounded name,/Things standing thus unknown, shall I leave behind me!” For Hamlet, Horatio becomes the poet who will relate the truth about his friend, granting him the immortality he craves.’²¹⁶

Hamlet selbst warnt Polonius, nicht den Spott der Schauspieler auf sich zu ziehen, da sie eine Art Chronik darstellen. Doch auch viele andere von Shakespeares Stücken haben eine ähnliche Aufgabe.²¹⁷

Shakespeares Stück basiert auf einem verlorenen Stück, das in den 1580ern in London sehr beliebt war. Es handelte sich hierbei um eine Sage aus dem 9. Jahrhundert, aufgeschrieben von Saxo Grammaticus unter dem Titel Amleth, das so viel wie ‚dämlich‘ bedeutet. Einer der bedeutendsten Unterschiede zu Shakespeares Adaption ist, dass Amleth nicht stirbt, sondern als Held weiterlebt.²¹⁸

Auf ähnliche Weise argumentiert Russell Jackson, dass Shakespeare-Verfilmungen immer auch ein Spiegel der Karriere der jeweiligen Schauspieler sind. In gleicher Weise sind auch die Karrieren der Schauspieler wichtig für die Umsetzung, aber auch den späteren Erfolg der Verfilmung.²¹⁹ Tatsache ist außerdem, dass die Rolle des Hamlet immer mit hochkarätigen Schauspielern besetzt wurde, während andere Rollen gekürzt oder sogar gestrichen wurden.²²⁰

²¹⁴ McLeish & Unwin, 42/43

²¹⁵ Epstein, 324-326

²¹⁶ *ibid.*, 331

²¹⁷ *ibid.*

²¹⁸ *ibid.*, 332

²¹⁹ Jackson, 74

²²⁰ Guntner, 118

Aber auch das Genre spielt eine bedeutende Rolle in der Umsetzung. Es gibt auch das Genre Shakespeare, in dem sämtliche Shakespeare-Verfilmungen zusammengefasst sind. So nehmen neue Shakespeare Adaptionen Anleihen aus ihrem jeweiligen Genre, aber im selben Maße auch aus vorhergehenden Shakespeare-Verfilmungen. Oliviers Verfilmung ist somit dem Film Noir und die ihm folgenden Adaptionen von Zeffirelli und Branagh den Abenteuerfilm bzw. dem Epik zuzuordnen.²²¹

4.2 Kenneth Branaghs HAMLET

4.2.1 ‚Not Just Watched, But Truly Experienced‘²²² – Die Summe der eigenen Erfahrungen

Kenneth Branaghs HAMLET spiegelte seine eigenen Wünsche, wie ein Film gemacht werden kann, wieder. In seiner Autobiographie erzählt er, dass er gerne einen Film machen würde – wie Judy Garland und Mickey Rooney ein Musical in BABES IN ARMS und BABES ON BROADWAY auf die Beine gestellt haben. Er trommelt ein paar Freunde zusammen, sie fangen einfach an und haben natürlich Erfolg. Da dies bei seiner eigenen HAMLET-Produktion nicht möglich gewesen ist, hat er einen Film über diesen Wunsch gedreht: IN THE BLEAK MIDWINTER. Und so gibt dieser Film viele Antworten auf Fragen, die bezüglich HAMLET gestellt werden:

‘People have asked me why I’m doing HAMLET and I often say all the answers were contained in IN THE BLEAK MIDWINTER. These answers include: I don’t know. I have to. It’s marvellous. It’s ridiculous. It’s meaningful. It’s meaningless. And it’s funny.’²²³

Bereits bei HENRY V tauchte der Begriff der ‚journey towards maturity‘ auf – auch HAMLET war eine Reise. Kenneth Branagh hatte stets großes Interesse daran, in Hamlet zu spielen. Seine erste Erfahrung mit Shakespeares Hamlet war die Verfilmung mit Richard Chamberlain in der Titelrolle – damals war Branagh 11 Jahre alt und war sich nicht ganz sicher, ob er mochte, was er gesehen hatte. Hamlet und Shakespeare hatten ihn auf jeden Fall so sehr fasziniert, dass sie ihn auch in den folgenden Jahren – bis auf eine kurze Unterbrechung, in der er sich mehr für Fußball und Mädchen interessierte – nicht mehr loslassen sollten.²²⁴ Branagh hat schon früh in

²²¹ Keyishian, 75

²²² Branagh (1996), v

²²³ Hatchuel, 30

²²⁴ Branagh (1996), iv

seiner Karriere Hamlet gespielt und hat diese Erfahrung immer wieder wiederholt. Stets variierte er seine Interpretation der Rolle. Als er schließlich 1993 für die RSC Hamlet spielte, beobachtete Colin Ellwood, der Assistant Director: “Kenneth Branagh’s performance is a case in point. It changes more than any leading interpretation of a large classical part that I have ever seen, but it always makes sense of a journey.”²²⁵

Als Kenneth Branagh 1996 seine Adaption umsetzte, ist sie das Ergebnis seiner bis dahin gesammelten Erfahrungen.²²⁶ Branagh selbst sagt darüber in seiner Autobiographie, beeinflusst von Tyrone Guthries A Life in the Theatre:

‘Guthrie’s advice to young actors was to do as many of the great roles as you could as early as possible, so there would be more chance of getting them right later on. He cited Benedick, Romeo, Henry V and Hamlet as parts it would be ideal to play before the age of twenty-five. [...] I wanted one day to be a great Hamlet. Not a particularly unusual dream for a young actor. The crassness of my continual mistakes in performance made the advice of Guthrie and others even more potent. A lifetime already seemed a short span to get anywhere near the heart of great acting. I wanted to play Hamlet as many times as possible, so that each time I played it I would get better in the role, and would get closer to the truth of the character.’²²⁷

Das erste Mal, dass Branagh Hamlet spielte, war 1980 auf der Schauspielschule. Doch er sprach zu schnell und verwandelte auf diese Weise – laut seiner Lehrer – die Tragödie in eine Komödie.²²⁸ 1984 spielte er in einer RSC Produktion Laertes und hatte so die Möglichkeit Hamlet aus einer anderen Perspektive zu betrachten.²²⁹

1988 spielte er schließlich zum ersten Mal als ‚professioneller‘ Schauspieler Hamlet. Derek Jacobi führte Regie. Als früherer Hamlet-Darsteller war er in der Lage den Schauspielern praktische Tipps für die Umsetzung des Stoffes zu geben. So überrascht es auch nicht, dass diese Produktion Einfluss auf die spätere Verfilmung hatte. Diese Adaption war nahezu ungekürzt. Die Handlung war vor dem ersten Weltkrieg angesetzt und die Kostüme waren Edwardian. Es gibt aber auch Unterschiede. Dieser Hamlet war nicht intellektuell. Ein Rebell, der in Elsinore Amok läuft und vor Gewalt nicht zurückschreckt. Das ist darauf zurückzuführen, dass Branagh kurz zuvor in seinem eigenen Stück PUBLIC ENEMY einen jungen Mann, der von James Cagney und dessen Rollen besessen ist, spielte.²³⁰

III.II wurde in der Produktion von 1988 leicht abgewandelt – Hamlet half Lucianus das Gift in das Ohr des Schauspiel-Königs zu träufeln. Im späteren Film nahm Hamlet die Flasche aus den

²²⁵ Hatchuel, 65

²²⁶ *ibid.*

²²⁷ Branagh (1989a), 69

²²⁸ *ibid.*, 78

²²⁹ Hatchuel, 66/67

Händen von Lucianus und vergiftete den Schauspiel-König alleine. Im Anschluss daran richtete er in beiden Produktionen einen Scheinwerfer auf Claudius' Gesicht, um dessen Reaktion zu beobachten^{231 232}.

1992 näherte sich Branagh an die ungekürzte Version von Hamlet an. Er war Teil einer BBC-Radio-Produktion, bei der das Stück ungekürzt – wenn auch sehr schnell – zu Gehör gebracht wurde. Bei dieser Gelegenheit entdeckte Branagh:

‘Presenting the play uncut has allowed the characters to reveal even more, and we discover extra details about them which are usually lost on stage. The political situation becomes clearer, and Hamlet is revealed as a knowledgeable man of the theatre in his discussion of the boy actors ... The restored lines are not mere padding, but reinforce the idea that the play is about a national as well as a domestic tragedy.’²³³

Zwei Aspekte sind in diesem kurzen Zitat besonders wichtig. Erstens gewinnen die Schauspieler durch die Umsetzung des gesamten Textes neue Einsichten und somit ein neues Verständnis²³⁴. Und zweitens rückt die äußere Bedrohung, dargestellt durch Fortinbras wieder mehr in den Vordergrund.

1993 bekam Branagh die erneute Gelegenheit Hamlet zu spielen – wieder in einer ungekürzten Fassung. Adrian Noble führte Regie. Branagh selbst schätzt an einer ungekürzten Version besonders, dass sie weniger hektisch ist. Gekürzt werden die großen Szenen aneinander gereiht und weder Schauspieler noch Publikum haben die Gelegenheit, einmal tief durchzuatmen, die Szenen auf sich wirken zu lassen und sich auf das Kommende vorzubereiten.²³⁵ Kurz gesagt, sie ist einfacher anzuschauen.²³⁶

Noble fügte dem Stück noch eine weitere Dimension hinzu. Er hatte großes Interesse an skandinavischen Autoren wie Ibsen und Strindberg, aber auch die skandinavische Welt. So ließ er seine Eindrücke dieser Welt in seine Produktion einfließen und schaffte eine Welt, die im häuslichen Bereich viel Wärme ausstrahlt, aber Draußen bitterkalt ist.²³⁷ Wichtig ist hierbei, dass dies auch symbolisch gilt. Hamlet – als Außenseiter – spürt die Kälte, sieht aber gleichzeitig die Wärme, die Claudius – auch durch seine Heirat mit Hamlets Mutter, Gertrude – erfährt. Viele

²³⁰ *ibid.*, 67/68

²³¹ Dadurch wird im Übrigen auch das Interesse des Zuschauers auf Claudius gelenkt.

²³² Hatchuel, 69/70

²³³ *ibid.*

²³⁴ Sicher nicht nur die Schauspieler, sondern auch die Zuhörer.

²³⁵ Hatchuel, 72/73

²³⁶ *ibid.*, 108

²³⁷ *ibid.*, 73

Elemente aus der Produktion von 1988, die auch in der Verfilmung übernommen wurden, finden sich in dieser Interpretation wieder.²³⁸

Ein Beispiel hierfür ist, dass Musik als Ersatz für den Ausdruck von Gefühlen genutzt wurde. Die Musik stand im klaren Kontrast zur Handlung. Sie unterstrich nicht den schwermütigen nachdenklichen Teil der Handlung, sondern das Heroisch-militärische, enthielt dabei aber auch durchaus melancholische Momente.²³⁹ Sie diente auch dazu, durch ihre verschiedenen Themen unterschiedliche Figuren, wie z.B. Gertrude und Ophelia zu verbinden.²⁴⁰

Ebenso entscheidend wie die musikalische Begleitung waren die Momente, in denen diese ausgesetzt wurde. Patrick Doyle, der die Musik für HAMLET und die vorhergehenden Shakespeare-Verfilmungen geschrieben hat, erklärt:

‘It was all to heighten the drama. Music can be very effective when it’s been in for a while and then stops. Subliminally, the audience is aware of the silence or the difference in the atmosphere. So it is used as a dramatic effect.’²⁴¹

Branagh wendete diese Technik bereits in MUCH ADO ABOUT NOTHING an und wird sie in seiner bisher letzten Verfilmung, LOVE’S LABOUR’S LOST, weiter ausbauen. Es ist aber auch eine Technik, die schon Edward Morgan Forster genutzt hat, so schreibt er in seiner Biography of Dickinson:

,...achieve the unattainable, express the inexpressible, turn the passing into the everlasting. Have I done that? Das Unbeschreibliche hier ist’s getan? No. And, perhaps it only could be done through music. But that is what has lured me on...²⁴²

Die Theater-Szenen des Stücks innerhalb des Stücks, aber auch Hamlets gespielter Wahnsinn, ähnlich wie ein großer Teil seiner Reaktionen, halfen bei der Verarbeitung des Geschehenen. Diese Szenen wurden in der Verfilmung ausgeweitet und so spielte Branagh bei seiner Begegnung mit Rosencrantz und Guildenstern nach dem Stück jemanden, der auf der Flucht ist – Branagh wendet hierbei wieder die Sprache des Films an und zeigt, stark übertrieben, was der Zuschauer als Flucht interpretiert – obwohl er selber fliehen sollte.²⁴³

Natürlich muss auch hier, ähnlich wie bei HENRY V, wieder Branagh selbst in die Betrachtungen einbezogen werden. Es erscheint, dass er sich in einer ähnlichen Situation wie Hamlet befand – das bedeute nicht, dass sein Onkel seinen Vater getötet und seine Mutter

²³⁸ *ibid.*, 74

²³⁹ Hatchuel, 128

²⁴⁰ *ibid.*, 132

²⁴¹ *ibid.*, 136

²⁴² Orange, 144

²⁴³ Hatchuel, 75

geheiratet hat. Hamlet täuscht, in Branaghs Interpretation, seine Verrücktheit nur vor, er ist also ein Schauspieler. Er ist aber auch ein Regisseur, denn er gibt den Schauspielern, die ‚The Murder of Gonzago‘ aufführen, Anweisungen.²⁴⁴

Aber es besteht auch eine Verbindung zu den Schauspielern, wie Mark Thornton Burnett feststellt. Derek Jakobi hat nicht nur in früheren Shakespeare Adaptionen von Branagh mitgespielt, sondern war selber als Hamlet auf der Bühne zu sehen. Branagh ist aber auch eine Art Ziehsohn von Jacobi.²⁴⁵ Dies wiederum stellt eine Verbindung zu HENRY V her, über die gemutmaßt wurde, dass Branagh versuchte die Rebellion der jungen Schauspielergeneration – vertreten durch die Engländer und ganz besonders deren König – gegen die Ältere – vertreten durch die Franzosen und deren König – darzustellen.

Burnett geht sogar so weit, dass sich seine Schlussfolgerung wie folgt anhört:

‘What, finally, of the “scene” of the première itself? By staging the première in Belfast, Branagh, poised between two cultures in that he was born in Belfast but brought up in England, is bringing Shakespeare back to an adopted Irish homeland. Something of this was hinted at in the promotional material about the charity that the screening of the film supports: “First Run Belfast” sponsors local thespians to stage theatrical venture or to study drama outside Northern Ireland. HAMLET, one might suggest, represents Branagh’s attempt to negotiate, like Hamlet himself, a tricky trajectory (and a narrative of exile and return) between London, Hollywood, and Belfast, just as the Danish prince follows a similar journey from Wittenberg to England and finally to Denmark.’²⁴⁶

Hier muss jedoch angemerkt werden, dass Branagh selbst bei der Premiere nicht anwesend war. Außerdem muss an dieser Stelle betont werden, dass es sich um rein subjektive Eindrücke handelt, die von Mensch zu Mensch verschieden sind, so hat Curtis Breight, in HENRY V, z.B. den mangelnden Patriotismus Branaghs beklagt²⁴⁷.

Ein anderer Faktor, der bei Branagh in seiner Hamlet Darstellung beklagt wird, ist, dass er seine Monologe schreit als wäre er noch auf der Bühne in Stratford-On-Avon. Hamlet erscheint dadurch eher als hysterisch und weniger als jemand, der die Verrücktheit nur vortäuscht.²⁴⁸

Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass so schön die Winterlandschaft auch ist und so sehr sie die Kälte, die außerhalb des Hofes herrscht unterstreicht²⁴⁹, sie ebenso das Mittagsschläfchen von Hamlet im Freien unglaublich erscheinen lässt. Viele Kritiker sehen im Schloss auch nicht

²⁴⁴ Hatchuel, 131/132

²⁴⁵ Burnett, 81

²⁴⁶ *ibid.*, 82

²⁴⁷ Breight, 95/96

²⁴⁸ Rothwell (1999), 258

²⁴⁹ *ibid.* und Weiß, 145

Elsinore, sondern eher einen Ort, der dazu prädestiniert ist von Touristenbussen belagert zu werden.²⁵⁰

Die Atmosphäre im Schloss war zweigeteilt. Auf der einen Seite stand das glückliche Zusammenleben, das durch Gertrude und Claudius dargestellt wurde, auf der anderen Seite herrschte strenge Kontrolle und Beobachtung. Die Spiegel waren eine Möglichkeit, auf diesen Zustand des ständigen Beobachtens hinzuweisen.²⁵¹ Aber auch die Folgen der Versuche, sich gegenseitig zu beobachten, ebenso wie die Momente, in denen sich die Menschen durch Zufall von der Ferne sehen, hoben die Kontrolle hervor.

Der Film enthielt auch viele Szenen, in denen eine Provokation eine Reaktion hervorrief, die wiederum beobachtet wurde. Ein Beispiel hierfür ist, die Aufführung des Stückes ‚The Murder of Gonzago‘, das Claudius dazu bringen sollte, sich zu verraten.²⁵²

Dänemark erscheint als eine Art Gefängnis. In dieser Produktion wurden die Schauspieler häufig durch Gitterstäbe gefilmt. Z.B. Claudius, der bei einem Geständnis durch das Gitter eines Beichtstuhls beobachtet wird.²⁵³ Dieselbe Technik hat auch Orson Welles in seiner Verfilmung von OTHELLO angewandt.²⁵⁴

Und zum Beobachten dienten auch die Fenster.²⁵⁵ Hier muss jedoch angemerkt werden, dass man sich auch in Fensterscheiben spiegeln kann. Ebenso ist es möglich, von zwei Seiten durch ein Fenster zu sehen. Es wurde also nicht ganz klar, wer oder was beobachtet werden sollte. Die Spiegel waren von einer Seite ebenfalls durchsichtig, so dass Claudius und Polonius Hamlet beobachten konnten, während dieser mit Ophelia sprach.

Das Schloss selbst wurde zum Zentrum der gesamten Handlung, dies unterstrich die Tatsache, dass jeder dort von der Außenwelt abgeschnitten und im Grunde genommen nur ein Gefangener war. Der schlimmste Moment war wohl, als der Zuschauer feststellen musste, dass sogar eine Gummizelle Teil dieses Schlosses war.²⁵⁶ Es scheint, dass es selbst als Verrückter kein Entrinnen aus dem Schloss gab und das könnte möglicherweise Hamlets Scheitern in diesem Film erklären. Die Schlüsselszenen fanden an einem ‚Schlüsselort‘ statt: der Kapelle.²⁵⁷ Denn auch diese war teil des Schlosses, es scheint, als gäbe es auch keine Flucht durch den Glauben. Als Ophelia von ihrem Vater Polonius nach ihrer Beziehung zu Hamlet befragt wurde, befand sie sich in der Kapelle, genauer gesagt, im Beichtstuhl. Und Claudius saß im selben Beichtstuhl, als er den

²⁵⁰ Rothwell (1999), 258

²⁵¹ Hatchuel, 130 und Rothwell (1999), 257 und Weiß, 148

²⁵² Hatchuel, 132

²⁵³ *ibid.*, 133

²⁵⁴ Buhler, 118

²⁵⁵ Burnett, 79

²⁵⁶ Weiß, 145,147/148

²⁵⁷ *ibid.*, 151/152

Mord an seinem Bruder gestand.²⁵⁸ Diese Szene erinnerte an MUCH ADO ABOUT NOTHING, als Beatrice und Benedick sich ihre Liebe gestanden und Beatrice als Beweis den Mord an Claudio forderte und Benedick einwilligte.

Um die mächtigen Dimensionen des Schlosses in Szene zu setzen entschied sich Branagh für das 70 mm Format. Bei ihm sind im Gegensatz zum 35 mm Format auch kleinere Einzelheiten, wie z.B. marschierende Soldaten im Hintergrund zu erkennen. Aber auch bei Nahaufnahmen des Gesichts werden Details sichtbar, die bei einem anderen Format verloren gehen würden.²⁵⁹ Es bietet dem Zuschauer aber auch gleichzeitig die Möglichkeit, selbst zu entscheiden wohin er seinen Fokus richten möchte.²⁶⁰

Es wurde versucht, so viele Szenen wie möglich ganz zu filmen, dadurch erreichte er denselben Effekt wie beim Einsatz der Steadicam in MUCH ADO ABOUT NOTHING. Der Zuschauer wurde in die Szene transportiert. Diese Arbeitsweise verdeutlichte aber auch die irrgartenähnliche Architektur des Schlosses.²⁶¹ Das Bild des Irrgartens – in ähnlichem Maße wie die Gummizelle – ganz besonders aber die unruhige Kameraführung, die Branagh einsetzte, betonten die psychologischen Verbindungen ebenso wie den voyeuristischen Aspekt.²⁶²

4.2.2 ‚I Think I Know What He Means.‘²⁶³ – Einflüsse anderer Verfilmungen

In diesem Kapitel wird auf vier Verfilmungen von Hamlet eingegangen. In chronologischer Reihenfolge sind dies Laurence Olivers HAMLET (1942), Grigori Kozintsevs GAMLET oder auch HAMLET (1964), Tony Richardsons HAMLET und Franco Zeffirellis HAMLET (1984). Natürlich werden nur bestimmte Aspekte dieser Verfilmungen herausgegriffen, die für Branaghs Adaption von Bedeutung sind.

Grigori Kozintsev verfilmte das Stück 1964²⁶⁴ mit Innokenti Smoktunovsky in der Rolle des Hamlet. Kozintsev hatte das Stück zuerst im Theater aufgeführt, und zwar zehn Jahre zuvor²⁶⁵. Auch den anderen Verfilmungen waren Theaterproduktionen vorausgegangen.

²⁵⁸ Burnett, 79/80

²⁵⁹ Hatchuel, 129

²⁶⁰ Weiß, 161

²⁶¹ Hatchuel, 133

²⁶² Burnett, 80

²⁶³ Branagh (1996), viii

²⁶⁴ unter dem russischen Titel GAMLET, das Drehbuch, geschrieben von Kozintsev, basierte auf der Übersetzung von Boris Pasternak

²⁶⁵ Das war 1954, ein Jahr nach Stalins Tod. Unter Stalins Regime war die Aufführung des Stückes verboten! (Epstein, 353)

Nach seinem großen Erfolg mit HENRY V, hatte Laurence Olivier freie Hand und ein großzügiges Budget, um seine nächste Shakespeare Adaption in Angriff zu nehmen. Und er wollte es als „an „Essay in Hamlet““ und nicht als gekürzte Version eines Klassikers verstanden wissen. Olivier verfilmte das Stück schwarzweiß – über die Gründe gibt es zwei verschiedene Theorien. Die eine besagt, dass Olivier es als eine Art Gravierung und nicht Ölgemälde ansah. Die andere meint, dass kein Farbfilm zu bekommen war und er deswegen schwarzweiß drehen musste.²⁶⁶ Auf der einen Seite passt eine schwarzweiß Verfilmung zur düsteren, bedrückenden Atmosphäre, die im Stück herrscht²⁶⁷, auf der anderen Seite gibt eine Verfilmung in Farbe größere Möglichkeiten, Kontraste aufzuzeigen.

Samuel Crowl sagt über Branaghs Adaption in Farbe: „This is *film noir* with all the lights on.“²⁶⁸ Bei allen von Branaghs Verfilmungen etablierte sich die Atmosphäre innerhalb weniger Minuten, so auch bei HAMLET. Er zeigte, dass das Spiel mit Farben – und im starken Kontrast dazu Hamlets schwarzes Trauergewand – die bedrückende Atmosphäre in Elsinore im gleichen Maße veranschaulichen konnte, wie eine schwarzweiß Umsetzung.²⁶⁹

Wie auch schon bei HENRY V, rahmte Olivier auch Hamlet ein. HENRY V führte den Zuschauer in die Welt des Elisabethanischen Theaters und brachte ihn am Ende des Stückes auch wieder dort hin zurück. Bei Hamlet begann alles mit einer Schlacht und endete darin, dass Hamlet von vier Captains auf einer Bahre davongetragen wurde.²⁷⁰

Auch Kozintsev rahmte seinen Film in ein Bild ein: Am Anfang sah der Zuschauer die stürmische See und sie beendete auch die Adaption.²⁷¹ Doch der Kreis schloss sich bei Kozintsev, denn Hamlet hatte eine Entwicklung durchgemacht. Kozintsev stellte auch das Neue in den Vordergrund: Fortinbras ist der neue, bessere Herrscher über Dänemark. Dennoch bleibt, was durch das Stück verkörpert wurde: Der Geschichte und der Zeit kann niemand entkommen.²⁷²

Branagh rahmte seine Adaption ebenso deutlich ein. Sein Film begann mit dem Bild der Statue von Hamlets Vater. Dies war – ähnlich wie auch schon bei MUCH ADO ABOUT NOTHING – eine Ankündigung der kommenden Geschehnisse. Vor allem veranschaulichte es, dass Hamlets Vater im Mittelpunkt steht. Branagh schloss seinen Film mit demselben Bild. Fortinbras' Soldaten zerstören die Statue in der letzten Szene. Der Name Hamlet wird mit dem Denkmal ausgelöscht.

²⁶⁶ Rothwell (1999), 56/57

²⁶⁷ *ibid.*

²⁶⁸ Crowl (2000), 227

²⁶⁹ *ibid.*

²⁷⁰ Rothwell (1999), 59

²⁷¹ Jorgens, 234

Die zahlreichen Änderungen in Oliviers Version wurden damit begründet, dass eine ungekürzte Hamlet Verfilmung zu lang wäre. Ein anderes Argument war, dass es so leichter für die Zuschauer war, der Handlung zu folgen und die Beweggründe der Figuren zu verstehen. Alan Dent, der für die Ödipus-Interpretation zuständig war, erklärt: "...one has to choose between making the meaning clear to 20,000,000 cinemagoers and causing 2,000 Shakespearian experts to wince."²⁷³

Franco Zeffirelli kürzte den Text ebenfalls und so verschwand viel von Hamlets Unentschlossenheit. Außerdem wurde der Stoff durch Änderungen, auch in der Reihenfolge, und zusätzlichen Szenen dem Medium Film angepasst.²⁷⁴ Kenneth Rothwell bemerkt zum Erfolg des Filmes: "...single-handedly Zeffirelli has probably done more than the entire educational establishment to keep Shakespeare's language alive in an age when images have eclipsed words."²⁷⁵

Bei Branagh diente der gesamte Text als Grundlage für die Verfilmung. Dies war sicher zunächst für den Zuschauer sehr beeindruckend, machte es für ihn aber auch leichter, der Handlung zu folgen. Der Volltext machte den Film insgesamt weniger klostrophobisch.²⁷⁶ Doch Branagh nutzte auch die Möglichkeit, Shakespeare zu visualisieren²⁷⁷, außerdem wusste er, wie er Shakespeare möglichst klar und einfach darstellte und dabei die Schauspieler so natürlich wie möglich bleiben ließ. Keinem war die Sprache so wichtig wie ihm.²⁷⁸

Diese Verfilmung war der längste kommerzielle Film, der seit Joseph Mankiewiezs KLEOPATRA herausgekommen ist. Doch die Kamera war in ständiger Bewegung und die Handlung wurde niemals langweilig, obwohl er darauf verzichtete zu jedem erzählten Ereignis Bilder zu liefern. Er wurde besonders von Macks Essay ‚Dr. Hamlet und Mr. Fortinbras‘ beeinflusst.²⁷⁹

Laurence Olivier hatte in seiner Verfilmung von 1948 die Figuren Fortinbras, Rosencrantz und Guildenstern einfach gestrichen. 1990 als Franco Zeffirelli das Stück mit Mel Gibson in der Hauptrolle verfilmte, ließ er zwar Fortinbras ebenfalls streichen, Rosencrantz und Guildenstern dürften jedoch bleiben. Die beiden Charaktere waren durch Tom Stoppards Stück Rosencrantz and Guildenstern are Dead so bekannt geworden, dass es unmöglich war, sie wegfällen zu lassen.

²⁷² ibid.

²⁷³ Johnson, 16

²⁷⁴ Rothwell (1999), 139/140

²⁷⁵ ibid., 142

²⁷⁶ Weiß, 142/143, 147

²⁷⁷ ibid., 163,166

²⁷⁸ Crowl (2000), 228

²⁷⁹ ibid., 232-235

Diese zwei Figuren sind eine große Hilfe dabei, zu erkennen, was in Hamlet vorgeht.²⁸⁰ Sie stellten im Übrigen auch eine Verbindung zwischen Claudius und Hamlet dar, denn sie waren es, die in seinem Auftrag Hamlet ausspionierten. Zeffirellis Verfilmung rückte Gertrude in den Mittelpunkt und ebenso rückte in dieser Adaption Claudius etwas mehr in das Zentrum des Interesses.²⁸¹ Natürlich strich Branagh, weil er das Stück ungekürzt verfilmte, keine dieser Rollen.

Fortinbras setzte die gesamte Handlung in einen größeren Rahmen. Er erinnerte uns, dass es nicht nur Elsinore und Dänemark gab, sondern auch noch die Welt außerhalb der Grenzen. Und ebenso wie Gefahren im Inneren lauerten, lauerten Gefahren außerhalb. Sarah Hatchuel wirft ein neues Licht auf Fortinbras, das seine Wichtigkeit für Hamlet und das Stück aufzeigt:

‘Like Hamlet, Fortinbras has an uncle on the throne and has just lost his father, but Fortinbras can wage a war for a mere “straw,” while Hamlet weighs the death of a single man. Seeing himself reflected in Fortinbras before leaving for England may be what gives Hamlet the courage to return to Elsinore to face his destiny.’²⁸²

Eine der wohl bedeutendsten Änderungen bei Olivier bestand in der Verschiebung des ‚to be or not to be‘-Monologs²⁸³ von seinem Platz vor dem Streit mit Ophelia²⁸⁴ zu einem neuen Platz nach dem Streit. Diese Änderung erschien ihm aus Gründen des leichteren Verständnisses notwendig.²⁸⁵ Auffallend war ebenfalls, dass Laurence Olivier, wie auch schon bei seiner Version von HENRY V, darauf achtete, dass dem Zuschauer stets bewusst war, dass es sich um ein Theaterstück handelte. Er passte das Medium Film, dem Medium Theater an.²⁸⁶

Wie schon bei seinen früheren Verfilmungen arrangierte Branagh auch bei Hamlet einige Szenen neu und fügte Szenen hinzu, um den Rhythmus eines Films zu erstellen. Ein Beispiel hierfür wäre die erste Szene, in der Hamlet den Geist seines Vaters sieht²⁸⁷. I.IV.38, 58-86 [...], 87-92, 39-57, I.V.1-198 entspricht den Seiten 31-43 in Branaghs Drehbuch. Auf diese Weise wurden Horatios Sätze “Look, my lord, it comes.” und “It beckons you to go away with it.” hintereinander gestellt. Branagh fügte ein Flashback ein, das die Beerdigung von Hamlets Vater

²⁸⁰ Hatchuel, 109

²⁸¹ Rothwell (1999), 255/256

²⁸² Hatchuel, 109

²⁸³ III.I.56-89

²⁸⁴ III.I.90-151

²⁸⁵ Rothwell (1999), 61

²⁸⁶ Guntner, 120

²⁸⁷ I.IV und Branagh (1996), 29-43

darstellte, später wurde der Mord an Hamlets Vater gezeigt.²⁸⁸ Es wurden allerdings nur solche Szenen hinzugefügt, die einen Punkt veranschaulichten, der von größerer Bedeutung war.²⁸⁹

Die hinzugefügten Szenen, ebenso wie die reichen Details, aber auch die Nähe zu Shakespeares Stück, mochten für einige Zuschauer zu viel des Guten bedeuten, weil die Menge an den zu verarbeitenden Informationen einfach zu groß war. Die Fülle an Details mochte also auf den ersten Blick verlockend wirken, barg aber auch Gefahren. So wurden die Lücken, die Shakespeare belassen hat, gefüllt und auf diese Weise verlor der Mythos von seiner Substanz.²⁹⁰

Die Flashbacks charakterisierten Hamlet aber auch. Er beschrieb z.B. Fortinbras als ‚delicate and tender prince‘, doch was der Zuschauer von Fortinbras zu sehen bekam, erinnerte mehr an einen Tyrannen, der versucht die Welt zu erobern, was auch in der Schlusszene bekräftigt wurde, als Fortinbras sein Ziel erreichte. Es wurde deutlich, dass Hamlet viel eher zur Beschreibung des ‚delicate and tender prince‘ passte.²⁹¹

Ein interessanter Aspekt, der bei Branaghs Flashbacks nicht ausgelassen werden darf, ist der Mord an Hamlets Vater. In einem der Flashbacks wurde gezeigt, wie Claudius Hamlet ermordet. Die Geschichte basierte auf dem Bericht, den Hamlet vom Geist seines Vaters erhielt. Aber, zeigte diese Flashback nun die Wirklichkeit oder war es nur, was Hamlet sich vorstellte? Auch Olivier zeigte den Mord an Hamlets Vater. Olivier gab die Identität des Mörder jedoch nicht preis.²⁹²

Der Geist von Hamlets Vater war schwer einzuordnen – nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die übrigen Figuren. Es ist nicht eindeutig, ob der Geist gekommen war, um seinen eigenen Tod zu rächen, oder aber, ob es sich um eine Art Dämon handelte, der neues Unheil stiften wollte. Die Atmosphäre, die Branagh schaffte, ähnelte dem Vorhof zur Hölle. Erdspalten aus denen Rauch aufstieg, taten sich auf usw.²⁹³

Die Geisterszene könnte aber genauso gut einem Horrorfilm entnommen sein. Branagh bewegte sich hier in der Tradition des Films, die bestimmte Merkmale für derartige Situationen vorschreibt und an die sich die Zuschauer gewöhnt haben und mit deren Hilfe sie Situationen einordnen können.²⁹⁴ In der Tat übersetzte Branagh das gesamte Stück in die Sprache des Films.²⁹⁵

²⁸⁸ Hatchuel, 112 und Burnett 80

²⁸⁹ LoMonico, 6

²⁹⁰ Burnett, 80

²⁹¹ Rothwell (1999), 257/258

²⁹² *ibid.*, 60

²⁹³ Burnett, 81

²⁹⁴ Weiß, 154/155

²⁹⁵ Crowl (1997), 34

Olivier unterstützte die Emotionen – besonders von Hamlet – mit Hilfe von Bildern, z.B. wurde die ‚sea of trouble‘ aus seinem ‚to be or not to be‘-Monolog an den Anfang des Films gestellt und so erschien der Vorspann gegen den Hintergrund einer stürmischen, sich aufbäumenden See, die dem Zuschauer einen Einblick in Hamlets gequälte Seele bietet²⁹⁶ und einen Ausblick auf das kommende Geschehen bot.

Tony Richardson rückte in seiner Adaption von 1969 das Wort in den Vordergrund. Als Kulisse wählte er das Londoner Roundhouse Theatre²⁹⁷. Dort schaffte er eine klaustrophobische Atmosphäre, um ein dunkles Stück zu präsentieren. Doch der junge Hamlet-Darsteller, Nicol Williamson, brachte durch sein energiegeladenes Spiel Leben in Shakespeares Text. Richardson hatte das Stück in derselben Besetzung schon viele Male aufgeführt und so hatte jeder die Möglichkeit vorher verschiedene Aspekte seines Charakters in den Vordergrund zu stellen. Williamson – ähnlich wie auch Branagh – probierte in jeder Vorstellung etwas Neues^{298 299}.

Auch bei Branagh wurde Hamlets gequälte Seele durch das Bild der sich aufbäumenden und stürmischen See unterstrichen. Doch im Unterschied zu Olivier und anderen Adaptionen war auch Ophelia eine Gefangene in Elsinore. Durch ihre unerwiderte Liebe wurde sie ebenso gequält wie Hamlet. Dafür war Gertrude weniger präsent, doch kurz vor Schluss unterstrich sie noch einmal Claudius Bösartigkeit, als sie nichtsahnend den Becher mit Gift trank und starb.³⁰⁰

Nicht zu vernachlässigen sind die autobiographischen Züge in Oliviers Verfilmung.³⁰¹ Hatte er in HENRY V zunächst nur seine Erfahrungen, die er als Kind als männlicher Darsteller einer weiblichen Rolle gesammelt hat, verarbeitet, so griff er bei HAMLET auf seine eigene Zerrissenheit zurück, die durch seine starke Zuneigung zu seiner sehr früh verstorbenen Mutter entstanden war.³⁰²

Bei Konzintsev war es ähnlich. Smoktunovsky, der Hamlet spielte, hatte im Zweiten Weltkrieg gegen die Deutschen gekämpft, war aber nach seiner Rückkehr in das Gulag Archipelago geschickt worden. So wiederholte also das Stück die Geschichte seines Hauptdarstellers. Und – zumindest das russische – Publikum konnte noch mehr Parallelen zum wirklichen Leben finden:

²⁹⁶ Rothwell (1999), 59

²⁹⁷ welches in einem früheren Leben ein Unterstand für Lokomotiven war (Rothwell (1999), 143)

²⁹⁸ Rothwell berichtet hierzu: „...the star, Nicol Williamson, developed a reputation for an ‘attitude’, having in Boston even stalked off in the middle of the play scene, leaving the whole company with ‘egg in their faces’. Nevertheless, Williamson’s powerful presence, or ‘being’, as an ‘angry-young-man’ Hamlet, recklessly broke with the genteel elocutionary tradition of, say, a John Gielgud. Williamson doesn’t recite but energizes Shakespeare’s words with every nerve, fiber, and bone in his body so strenuously that one fears he will self-destruct.” (Rothwell (1999), 144)

²⁹⁹ Rothwell (1999), 143/144

³⁰⁰ Rosenthal, 26

³⁰¹ Davies, 174

³⁰² Donaldson (1990), 19/20

Dänemark war Russland. Claudius war der Tyrann Stalin, der durch den toleranteren Chruschtschow, der von Fortinbras dargestellt wurde, ersetzt wurde.³⁰³

Kozintsev hat, wie viele andere auch, versucht, eine Shakespeare Adaption für seine Zeit zu machen. Dieses Bestreben war auch darin begründet, dass Elsinore und die Handlungen dort sehr weit von der jeweils gegenwärtigen Wirklichkeit entfernt zu sein scheinen, doch wenn die Parallelen, die zur Gegenwart bestehen, unterstrichen werden, erhält das Publikum einen neuen Zugang zum Stück.³⁰⁴ Bei Kozintsev wurde Hamlet politisch und öffentlich und stand für die entfremdeten Intellektuellen unter einem totalitären Regime.³⁰⁵

Auch Zeffirellis Zugang ist autobiographisch. Ähnlich wie Olivier hatte auch er eine besonders enge Beziehung zu seiner Mutter und schlief sogar mit ihr in einem Bett. Er berichtet, wie sie ihn an sich drückte und mit ihm kuschelte. Jedoch teilte Zeffirelli nicht die Erfahrung, als Junge eine Frauenrolle gespielt zu haben und ebenso wenig scheint es, dass er Probleme wegen seiner Weiblichkeit hatte.³⁰⁶

Branagh verlegte die Handlung in das 19. Jahrhundert³⁰⁷, das Jahrhundert, in dem viele europäische Monarchien untergegangen sind bzw. die ersten Anzeichen für ihren kommenden Untergang auftauchten.³⁰⁸ Das gab den nötigen Abstand, um Shakespeares Dialoge nicht als fehlplatziert zu empfinden. Auf der anderen Seite brachte es Hamlet näher zum Zuschauer. Die Kostüme der weiblichen Darsteller waren an die Mode der 1880er angelehnt, während die männlichen Darsteller in Fantasie-Uniformen zu sehen waren. Hamlet selbst trug zunächst schwarz. Im Laufe des Films änderte sich die Farbe aber und reichte von schwarz bis zu weiß, cremefarben, beige und braun.³⁰⁹ Eine Tatsache, die nur auffällt, weil Branagh, im Gegensatz zu Olivier, in Farbe gedreht hat!

42 Jahre zwischen der Verfilmung von Olivier und Zeffirelli waren offensichtlich nicht spurlos vorübergegangen. Die Filmwelt Zeffirellis war offener geworden. Wo früher nur Andeutungen standen, wurden jetzt Tatsachen präsentiert. Genau wie Olivier verfolgte Zeffirelli die ödipale Interpretation. Er ließ dies so weit gehen, dass in III.IV, als Hamlet seine Mutter in ihrem Zimmer aufsucht, nahezu der Geschlechtsverkehr zwischen Gertrude und Hamlet vollzogen wurde, das einzige, was dies verhinderte, war, dass die beiden noch angezogen waren.³¹⁰

³⁰³ Rosenthal, 25/26

³⁰⁴ Epstein, 149/150

³⁰⁵ Guntner, 120

³⁰⁶ Hapgood, 88

³⁰⁷ Crowl (1994), 5

³⁰⁸ Weiß, 144

³⁰⁹ Hatchuel, 129 und Rothwell (1999), 257

³¹⁰ Weller, 122

Auch Branagh, der eine andere Interpretation bevorzugte, stellte die Sexualität in den Vordergrund. Er fügte Flashbacks ein, welche die sexuelle Beziehung zwischen Ophelia und Hamlet bewiesen. Oder vielleicht auch nicht, denn mit den Flashbacks tauchten auch zahlreiche neue Fragen auf: Wurde die wirkliche Vergangenheit gezeigt? War es nur ein Traum oder ein Wunsch? Wer hatte das Flashback? Doch all diese Fragen blieben unbeantwortet. Schon Olivier machte sich Flashbacks zu Nutze, doch er setzte sie nur ein, um Berichte, wie z.B. über die Piraten, zu illustrieren. Branaghs Einsatz war vielfältiger und reichte vom Bericht bis hin zu Erklärungen für bestimmte Situationen. Auf diese Weise hoffte er, Shakespeares Poesie dem Publikum näher zu bringen, ähnlich wie bei LOVE'S LABOUR'S LOST als er den Rhythmus steppen ließ.³¹¹

Zeffirelli engagierte Hollywood Stars für seine Produktion von Hamlet – ohne darauf zu achten, ob sie mit dem Prototyp eines Shakespeare Darstellers übereinstimmten oder nicht. So kam es, dass Mel Gibson, der bis dahin eher aus Action-Filmen bekannt war, eine neue Zuschauergruppe für Shakespeare ins Kino locken konnte³¹². Zeffirelli wollte einen Shakespeare für die Massen schaffen.³¹³

Einige der Schauspieler, die Branagh für seinen HAMLET verpflichtete, gehörten zur Hollywood-Elite. Dieses Konzept hatte sich bei MUCH ADO ABOUT NOTHING bewährt und so ergriff Branagh die Gelegenheit Stars von Gerard Depardieu über Kate Winslet bis Billy Crystal, aber auch von Charlton Heston über Judi Dench bis Jack Lemmon in seinem Film zu zeigen.³¹⁴

Dies wurde jedoch von den Kritikern nicht immer positiv aufgenommen. So wurde Jack Lemmon – wie vorher auch schon seinem Kollegen Michael Keaton, der Dogberry in MUCH ADO ABOUT NOTHING spielte - der Vorwurf gemacht, er sei zu alt für die Rolle des Marcellus. Branagh selbst wurde vorgeworfen, die vielen berühmten Gesichter würden vom eigentlichen Text ablenken. Außerdem seien so viele verschiedene Nationalitäten am dänischen Hof wahrscheinlich nicht vertreten gewesen. Jedoch hatte er dieselben Absichten wie schon Zeffirelli vor ihm, eine populäre Shakespeare Verfilmung zu drehen.³¹⁵ Ein Schauspieler tat sich besonders hervor: Derek Jacobi als Claudius. Auf der einen Seite war er charmant und

³¹¹ Hatchuel, 109/110, 113, 134

³¹² Ähnlich wie in LAST ACTION HERO, in dem Arnold Schwarzenegger in der Vorstellung eines Jungen Hamlet verkörpert.

³¹³ Rothwell (1999), 139

³¹⁴ *ibid.*, 254/255

³¹⁵ *ibid.* und Weiß, 149/150

intelligent, aber auf der anderen konnte ihm genauso zugetraut werden, seinen Bruder umzubringen um dessen Witwe zu heiraten.³¹⁶

Bei der russischen Adaption machte Hamlet eine deutliche Entwicklung durch. Zunächst war er abgelenkt und verfügte über keinerlei Wissen über sich selbst, ihm fehlte außerdem ein Lebenszweck. Nach seinem Treffen mit dem Geist änderte sich das. Hamlet lebte für Rache und gewann eine neue Entschlossenheit. So wurde das Gespräch zwischen ihm und dem Totengräber zu einem lebensbejahenden Moment, der in der Erkenntnis, dass im Angesichte des Todes Bereitschaft alles ist, seinen Höhepunkt fand^{317 318}.

Hamlet war auch bei Branagh Verfilmung nicht eindimensional. Er versuchte die unterschiedlichen Facetten seines Charakters zu erhalten.³¹⁹ Da war zum einen der Sohn, der nicht weiß, wie er mit der Trauer um seinen toten Vater umgehen soll. Dann war da der treue Sohn, der die Spur des Mörders seines Vaters verfolgte. Aber es gab auch den Liebhaber, den Schauspieler, den Verräter und den Freund, um nur einige zu nennen. Eindimensionalität war das, was Branagh bei Olivier, auch schon in dessen Henry V Adaption, beklagt hatte.

4.2.3 Andere Adaptionen – Wie Hamlet zu einem zweiten Ödipus wurde

Viele Gelehrte und Kritiker gestalten ihre Bemerkungen so, dass es erscheint, als wäre der Ödipus-Aspekt eine von Shakespeare ausgesprochene Tatsache, anstatt einer Möglichkeit der Interpretation. Freud erwähnte das Stück als erster im selben Atemzug mit dem Komplex. Er bemerkte bei sich selbst eine besondere Zuneigung zu seiner Mutter und Eifersucht dem Vater gegenüber. Es scheint als hätten die beiden Stücke Oedipus Rex und Hamlet ihn bei seiner Selbstanalyse geleitet.³²⁰

Philip Weller zeigt den Zusammenhang, wie Freud ihn gesehen hat, auf:

‘Freud’s key assertion is that Hamlet delays the killing of the King because the King is Hamlet’s unconscious self. That is, Claudius has done the two things that the repressed child inside Hamlet desires: killed the Father and married the Mother. Hamlet cannot bring himself to kill Claudius because Hamlet’s unconscious sees Claudius as Hamlet’s own self.’³²¹

³¹⁶ Rothwell (1999), 255/256

³¹⁷ “...in confronting death ‘the readiness is all’.” (Rosenthal, 26)

³¹⁸ Rosenthal, 26

³¹⁹ Burnett, 78

³²⁰ Weller, 119

³²¹ *ibid.*, 120

Diese Idee entwickelte Ernest Jones in zahlreichen Artikeln weiter.³²² Und sie wurde bei den zahlreichen Adaptionen, welche die Ödipus-Interpretation verfolgten, ausgedehnt und mehr und mehr in den Köpfen der Zuschauer und Schauspieler verfestigt.³²³

Hamlets Sexualität spielte und spielt bei vielen HAMLET Adaptionen eine entscheidende Rolle. Die jeweilige Interpretation hängt direkt oder indirekt von der vorherrschenden Einstellung zu HAMLET ab, hat aber auf der anderen Seite ebenfalls großen Einfluss auf diese.³²⁴

1920 verfilmte Svend Gade das Stück als Stummfilm. Asta Nielsen übernahm die Rolle Hamlets. Gade stützte diese ungewöhnliche Besetzung auf das Buch The Mystery of Hamlet (1881) von Edward P. Vining, in dem er die scheinbaren Ungereimtheiten in Hamlets Verhalten damit begründete, dass dieser in Wirklichkeit eine Frau war. Dieser weibliche Hamlet verkleidete sich als Mann³²⁵. In dieser Version liebte Hamlet Horatio, doch Ophelia verliebte sich ebenfalls in Horatio. Hamlet schloss sich Fortinbras an und brannte Elsinore nieder. Claudius starb. Gertrude bereitete Gift für Hamlet vor und hetzte auch Laertes gegen ihn auf. Gertrude vergiftete sich selbst, während Hamlet vom vergifteten Schwert Laertes' verwundet wurde. Als Hamlet starb, entdeckte Horatio ihr wahres Geschlecht und musste sich selber eingestehen, dass er mehr als nur freundschaftliche Gefühle für sie empfand.³²⁶

Auch Olivier ließ sich bei seiner Interpretation beeinflussen. Allem voran standen die Werke von Sigmund Freud Traumdeutung und Ernest Jones *The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery*, die durch Olivier auch für die nachfolgenden Adaptionen maßgeblich waren. Freud widmete Hamlet in seinem Buch nur eine Fußnote, doch sein Kollege Jones nahm diesen Hinweis auf und verarbeitete ihn in einem Artikel für eine psychologische Zeitschrift^{327 328}.

What Happens in HAMLET von J. Dover Wilson beschreibt die 'closet'-Szenen als 'bedroom'-Szenen. Und Sir John Gielgud fügte schließlich bei seiner Aufführung in New York und London 1936 dem Stuhl, der in der Kammer für Gertrude stand, ein Bett hinzu und erklärt dies wie folgt: "The text seems to warrant a chair in this scene for the Queen to sit on, but I have always thought that there should be a bed as well."³²⁹

³²² Weller, 120

³²³ Philip Weller bemerkt zu dieser Interpretation: "...if Hamlet can be presented to the modern understanding as a person with a neurotic Oedipus complex, would that person act as Hamlet acts in the films? As I understand psychoanalysis, the answer would almost certainly be 'no'." (Weller, 123)

³²⁴ Simmons, 111

³²⁵ Gertrude bringt ein Mädchen zur Welt, doch ein Bote bringt ihr die Nachricht, dass König Hamlet getötet wurde. Gertrude gibt ihre Tochter nun als ihren Sohn aus, um ihre eigene Stellung im Königreich zu sichern. (Simmons, 111/112) Dies wirft im übrigen auch ein neues Licht auf Gertrudes Rolle im Stück. Es erscheint als logische Konsequenz, dass sie Claudius heiratet, um ihre Position nicht zu verlieren.

³²⁶ Simmons, 111/112 und Thompson, 215-220

³²⁷ *The American Journal of Psychology* (1910)

³²⁸ Simmons, 112/113

³²⁹ Simmons, 113

Es ist denkbar, dass Olivier für diese Art der Interpretation dankbar war, schließlich gab sie ihm – aber auch anderen – einen Weg vor, wie die Figur des Hamlet zu spielen sei. Olivier fühlte sich nicht bereit Hamlet, einen nachdenklichen und verschlossenen Prinzen zu spielen, den er für schwächlich hielt. Er bevorzugte athletische Rollen, in denen er seine akrobatischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte, wie z.B. bei Fechtspielen. Über sich selbst urteilte er: “My style of acting is more suited to stronger character roles, such as Hotspur and Henry V, rather than to the lyrical, poetical role of Hamlet.”³³⁰

Doch Olivier ging noch weiter, er ließ die 27-jährige Eileen Herlie Gertrude spielen, während er als 40-jähriger Hamlet gab. Auf diese Weise machte er die Anziehung, die von Gertrude auf Hamlet ausging, verständlicher und setzte gleichzeitig Maßstäbe für kommende Verfilmungen.³³¹ In den meisten späteren Adaptionen trafen sich Hamlet und Gertrude in ihrem Schlafzimmer und umarmten sich. Jede Adaption brachte etwas Neues hinzu. Jede Adaption wurde in dieser Szene, wie Philip Weller passend sagt, „more horizontal“.³³²

Tony Richardson verfilmte das Stück 1969 mit einem ähnlichen Schwerpunkt. Oliviers Verfilmung war inzwischen zum Klassiker geworden – ebenso wie die Freud’sche Interpretation, die sie vertrat. Richardson ließ seinen Hamlet, gespielt von Nicol Williamson, nicht Gertrude küssen. Jedoch lagen die beiden auf Gertrudes Bett nach der Erscheinung von Hamlets Geist.³³³

Die BBC folgte 1980 bei ihrer Adaption dem Klassiker von Laurence Olivier, nahm aber auch Ideen aus der Richardson-Verfilmung mit. Hamlet, gespielt von Derek Jacobi, hat einen Ödipus-Komplex. Was diese Verfilmung von ihrem Vorgänger unterschied, war, dass sie Vieles zeigte, was Olivier sich 1947 nicht traute. Die Szenen zwischen Gertrude und Hamlet waren körperlicher und eindeutiger – aber dennoch glaubwürdig.³³⁴ Hamlet zog Gertrude auf das Bett und warf sich auf sie. Was folgte, war simulierter Geschlechtsverkehr.³³⁵

1990 verfilmte Franco Zeffirelli das Stück mit Mel Gibson als Hamlet und Glenn Close als Gertrude. Auch Zeffirelli verfolgte die Ödipus-Interpretation, aber er ließ auch Gertrude keinen Hehl aus ihrer Zuneigung zu Hamlet machen. James R. Simmons Jr. Bemerkt dazu: “In this film, we know how Hamlet came to have these feelings for his mother. After thirty years living with this woman, any man – son or lover – would become a mass of neurotic, sexually confused jelly.”³³⁶

³³⁰ Weller, 120

³³¹ Simmons, 113

³³² Weller, 121

³³³ *ibid.*, 119, 122

³³⁴ Simmons, 114/115

³³⁵ Weller, 122

³³⁶ Simmons, 116

Bei ihm war Hamlet ein Mann der Tat³³⁷ – ob er nun Mel Gibson nahm, weil er Hamlet schon von vorneherein so gesehen hatte oder aber, ob Gibson Hamlet zu einem aktiven Mann gemacht hat ist unklar. Die persönliche Beziehung, die Zeffirelli zum Stück bzw. seiner eigenen Umsetzung hat, erscheint wichtiger. Es fällt auf, dass Zeffirelli selbst ein sehr ausgeprägtes Verhältnis zu seiner Mutter hatte. Für ihn war Hamlet ein Junge, der gestorben ist, bevor seine Hingabe zu seiner Mutter auf jemand anderen übergehen konnte.³³⁸

Zeffirellis Fokus war jedoch auf Gertrude und nicht Hamlet, was eine weitere Dimension zur Interpretation hinzufügte. Aber auch hier fanden wir Gertrude und Hamlet auf dem Bett beim simulierten Geschlechtsverkehr und Gertrude ging sogar so weit, dass sie ihrem Sohn einen Zungenkuss gab. Dieser Film brachte alle Elemente der vorherigen Verfilmungen zusammen.³³⁹

4.3 Zusammenfassung

Kenneth Branagh stützte seine Hamlet Adaption hauptsächlich auf seine eigenen Erfahrungen, mit dem Stück, dem Theater und dem Medium Film. Er übersetzte auch dieses Stück in die Sprache des Films, ohne dabei auf seine Erfahrungen mit Theateraufführungen zu vergessen. Mehrere Umsetzungen auf der Theaterbühne, aber auch im Radio gaben ihm genug Raum, um zu experimentieren. Vieles ist aber auch seinen früheren Verfilmungen entliehen. Hamlet durchläuft – ebenso wie Henry V – eine Entwicklung. Musik wurde genutzt – etwas weniger als in MUCH ADO ABOUT NOTHING – um Gefühle und Atmosphäre auszudrücken.

Anders als Adrian Noble wählte er jedoch nicht den skandinavischen Zugang, sondern ließ seine Umsetzung eher an einen russischen Roman erinnern.³⁴⁰ Der wohl interessanteste Punkt ist, dass Branagh sich nicht für eine an Ödipus orientierte Interpretation entschied. Seit Ernest Jones war dies die gängige Interpretation gewesen. Im Gegensatz dazu rückte Branagh die Beziehung zwischen Ophelia und Hamlet in den Vordergrund. Einige Aspekte anderer Verfilmungen hat er aber übernommen. Er zeigte Flashbacks, illustrierte die Emotionen mit Bildern und rahmte seinen Film ein, ebenso wie es Laurence Olivier und Grigori Kozintsev getan hatten. Kozintsev war selbst stark von Olivier beeinflusst worden. Besonders bei den Details hat Kozintsev Anleihen bei Olivier genommen: leere Stühle, Wandteppiche, endlose Treppen, die Ausrüstung der Schauspieltruppe, das Off-Kommentar bei zahlreichen Monologen und die Begräbnis-

³³⁷ Hapgood, 88

³³⁸ *ibid.*, 90

³³⁹ Weller, 122/123

³⁴⁰ Andrews, 53 und Crowl (1997), 34

Prozession am Ende des Filmes. Dennoch lag in seinem Fall eine völlig andere Interpretation vor.³⁴¹ Auch er hat einen Schwarzweißfilm gedreht, um die Kühle des europäischen Nordens zu unterstreichen.³⁴² Es fanden sich auch Elemente, die Branagh übernommen hat: Kozintsev drehte z. B. auch schon im 70mm Format.³⁴³

Branagh verdankte Vieles Zeffirelli. Beide warteten mit einer Starbesetzung auf und versuchten durch Musik Atmosphäre zu schaffen. Aber auch die Verwundbarkeit, die bei all seinen Hauptfiguren zu erkennen war, hat Branagh von Zeffirelli entliehen und gewann auf diese Weise die Sympathie der Zuschauer für seine Figuren. Es scheint fast so, dass Branagh sämtliche Mittel, um seine Shakespeare Adaptionen populär zu machen, von Zeffirelli erlernt hat.³⁴⁴

Branagh schaffte eine Hommage an sämtliche großen (Shakespeare) Darsteller aber ebenso an die großen Verfilmungen, ganz besonders die von Laurence Olivier. Als ungekürzte Version ist es mehr, aber nicht ausschließlich, ein Film für devote Shakespeare Freunde und Englisch Lehrer.³⁴⁵

³⁴¹ Jorgens, 218

³⁴² Sokolyansky, 201

³⁴³ Jorgens, 219/220

³⁴⁴ Hapgood, 92/93

³⁴⁵ Guntner, 122/123

5. ‚And When Love Speaks, The Voice Of All The Gods/Make Heaven Drowsy With The Harmony.‘ (IV.III.318-319) – Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST

Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST steht in diesem Kapitel im Mittelpunkt. Zu allererst wird, wie auch schon in den vorigen Kapiteln William Shakespeares Stück Love’s Labour’s Lost kurz dargestellt. Anschließend wird Kenneth Branaghs Adaption näher untersucht. LOVE’S LABOUR’S LOST scheint – ähnlich wie IN THE BLEAK MIDWINTER – die Summe von Branaghs eigenen Erfahrungen zu sein. Da er in diesem Fall nicht von vorherigen Verfilmungen beeinflusst wurde, werden diese im Folgenden ausgeklammert. Aus Gründen der Vollständigkeit werden die drei Verfilmungen dennoch kurz vorgestellt. Den Abschluss bildet eine kurze Zusammenfassung.

5.1 Love’s Labour’s Lost – Das Stück von William Shakespeare³⁴⁶

William Shakespeare stützt sich bei seinem Stück Love’s Labour’s Lost auf keine Quellen.³⁴⁷

Wann Shakespeare es schrieb ist nicht eindeutig belegbar. Die meisten Wissenschaftler datieren es in einen Zeitraum zwischen 1594 und 1595. Es kann auf gar keinen Fall nach 1598 geschrieben worden sein, da dies das Jahr ist, das im ersten Quarto angegeben ist.³⁴⁸

Der König von Navarre gelobt mit seinen drei Gefährten, Dumaine, Longaville und Berowne, und seinem Hofstaat sich drei Jahre lang nur mit dem Studium zu beschäftigen und allem Luxus zu entsagen – ganz besonders dem der Gesellschaft von Frauen. Costard, der Clown, ist der erste, der diesen Eid bricht. Er wird dafür bestraft. Als die französische Prinzessin mit ihren Hofdamen erscheint, brechen auch der König und seine Gefährten ihre Eide. Nach vielen Verwicklungen beschließen sie, dass Liebe selbst es wert ist, studiert zu werden. Sie wollen ihre Angebeteten in der Verkleidung von Russen testen und werden dabei selbst Opfer der Verkleidung der Damen. Die Nachricht vom Tod des Königs von Frankreich trennt die Liebespaare wieder, mit dem Versprechen, sich in einem Jahr wiederzusehen.³⁴⁹

³⁴⁶ Anhang D I enthält eine Liste der Charaktere und der Schauspieler in Kenneth Branaghs Adaption

³⁴⁷ McLeish & Unwin, 106

³⁴⁸ Shakespeare (2001a), 59

³⁴⁹ McLeish & Unwin, 106/107

Shakespeares Stück ist elegant und sprüht vor Esprit. Und es zum ersten mal zu sehen ist, laut Norrie Epstein, wie zum ersten Mal Champagner zu trinken: ‘unexpectedly wonderful’³⁵⁰. Es gibt eine symmetrische Aufteilung zwischen den Geschlechtern, aus der vier Paare resultieren. Die ersten komischen Momente entstehen durch das Abkommen der Männer, für drei Jahre allen Freuden zu entsagen und zu studieren – unter Ausschluss der Gesellschaft von Frauen.³⁵¹

Als dieser Plan verworfen wurde, sorgen vor allem Rosaline und Berowne für die Komik. Ähnlich wie Beatrice und Benedick liefern sie sich Wortgefechte, die stets von Rosaline gewonnen werden. Das ganze Stück enthält zwischen 200 und 240 Wortspiele. Viele Zuschauer werden annehmen, dass auch diese Komödie ein Happy End – bestehend aus der Heirat der vier Paare – hat. Doch Shakespeare machte sich über das Genre lustig und wie der Titel schon verrät ist es eben nicht ‘Love’s Labour’s Won’, sondern LOVE’S LABOUR’S LOST.³⁵²

Es endet genau wie es begonnen hat. Die Männer versprechen, in einem Jahr erneut um die Frauen zu werben. Ob dieses Versprechen genauso gebrochen wird wie das, das den Anfang gemacht hat, lässt Shakespeare offen. Aber auch die Frauen versprechen am Schluss, dass – sollten die Männer in einem Jahr noch dieselben Gefühle für sie hegen – sie sie heiraten werden.³⁵³ Shakespeare beschreibt die Zuverlässigkeit der Frauen in diesem Stück nicht – und so bleibt es dem Zuschauer überlassen, über ein mögliches Ende zu fantasieren.³⁵⁴

5.2 Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST

5.2.1 ‚I’d Rather Charleston‘ – Einflüsse auf Kenneth Branaghs LOVE’S LABOUR’S LOST³⁵⁵

Es erscheint fast, dass Branagh mit diesem Film seinen Traum, den er in seinem IN THE BLEAK MIDWINTER zum Ausdruck brachte, verwirklicht hat und BABES IN ARMS³⁵⁶ und BABES ON BROADWAY³⁵⁷ Realität hat werden lassen. BABES IN ARMS ist die Geschichte der Kinder einiger Vaudeville Künstler. Der Tonfilm verdrängt immer mehr die Bühnenshows. Das Geld wird knapp. Die Kinder sollen einen anständigen Beruf erlernen, doch stattdessen

³⁵⁰ Epstein, 92

³⁵¹ *ibid.*

³⁵² *ibid.*, 93-95

³⁵³ *ibid.*, 95

³⁵⁴ Jane Austen diskutiert das Problem, welches der beiden Geschlechter treuer ist, in Persuasion. (Austen, 233-237) und in Shakespeares Twelfth Night (Shakespeare 2001b, 60-62, II.IV. 88-125)

³⁵⁵ Eine Art provisorisches Drehbuch befindet sich im Anhang D II

³⁵⁶ Eine Liste der Charaktere und der wichtigsten Schauspieler findet sich im Anhang D III.

³⁵⁷ Eine Liste der Charaktere und der wichtigsten Schauspieler findet sich im Anhang E II.

führen sie in Abwesenheit ihrer Eltern eine Show auf. Sie kommen jedoch nicht weiter als zur ersten Nummer, ein Hurrikane vertreibt die Zuschauer und die Schauspieler. Glücklicherweise war ein Vaudeville Produzent anwesend und verpflichtet die junge Truppe. Mit Hilfe ihrer Eltern wird die Show dann ein großer Erfolg.

Die Handlung passt sehr gut zu Branaghs Verfilmung. Shakespeare ist zwar im Filmgeschäft nicht mehr totgesagt, doch Musicals – noch dazu mit Liedern der 30er und 40er – gab es nicht mehr sehr häufig. Wie im Film schafft es Branagh gegen alle Widrigkeiten sein Konzept zu verteidigen und durchzusetzen. Ein großer Erfolg war es allerdings nicht. BABES ON BROADWAY ähnelt mit seiner Handlung Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER, deshalb wird erst im nächsten Kapitel näher darauf eingegangen. Die Grundstruktur ist jedoch dieselbe, wie bei BABES IN ARMS: Jugendliche Künstler tun sich zusammen und produzieren eine erfolgreiche Vaudeville Show.

Auffallend ist, dass in seiner Rolle als Berowne in LOVE'S LABOUR'S LOST Kenneth Branagh wie nie zuvor Laurence Olivier ähnelt.³⁵⁸ Interessant ist hierbei, dass sollte Branagh jemals versucht haben, Olivier zu übertrumpfen, oder auch nur sich mit ihm zu messen, er dieses Vorhaben aufgegeben hat. Olivier hat nie ein Shakespeare-Musical gedreht und so kann diese letzte Adaption nicht mit seinem Werk verglichen werden.

Überhaupt erscheint es als äußerst schwierig, Branaghs Adaption mit anderen zu vergleichen. Das Stück wird nicht oft aufgeführt und wurde nur drei Mal verfilmt. Es wurde 1597 vor Elizabeth I aufgeführt und noch einmal 1604-5 für die Weihnachtsfeierlichkeiten. Die nächste Aufführung war erst 1839.³⁵⁹ Die Verfilmungen stammen aus den Jahren 1964, 1980 und 1984.³⁶⁰

Ähnlich wie bei MUCH ADO ABOUT NOTHING stimmt Branagh auch bei LOVE'S LABOUR'S LOST das Publikum schon in den ersten Sekunden auf die Atmosphäre des Films ein, in dem er den Namen der Schauspieler Bilder zufügt, wie es in den Hollywood Komödien der 30er und 40er üblich war. Außerdem wird das Genre benannt: 'romantic music comedy'. Der Film beginnt mit einer Wochenschau. Auch das, um die Zuschauer auf das Kommende einzustimmen. Er zeigte dem Publikum, dass der Film nicht ganz ernst zu nehmen ist. Er gab aber auch einen kurzen Abriss der Ereignisse und ordnete sie zeitlich ein.³⁶¹

Die Wochenschau war Branaghs Alternative zum Off-Kommentar. Sie passte zum Stil und der dargestellten Zeit, aber was Branagh viel wichtiger erschien:

³⁵⁸ Gristwood

³⁵⁹ Clare, 120

³⁶⁰ Rosenthal, 55 und Rothwell & Melzer, 145/146

³⁶¹ Branagh (2000), Audio Kommentar

“The newsreels were a way to avoiding using captions or doing a conventional voice over, but finding a way to let people have information about the plot since lot of scenes have been cut. Also tonally, it tells them to have fun, and that from the start the film is not taking itself too seriously.”³⁶²

AG: “In the film--I don't know if it was on purpose or not--you have made a summary of all the history of musicals. Numbers of Fred and Ginger, that number of the three boys is just like something from Stanley Donen's "Singing in the Rain", George Sydney's musicals in the Esther Williams number, the masked number, very Vincent Minnelli's, Bussy Berkeley, the verses in the library like Rex Harrison's in "My Fair Lady". I mean, all the musical history all through the film... it's like a jewel!”

KB: “Well, it was definitely intended to try to celebrate this form... you know I tried to invest it with, you know, [laughs] all my favourite bits from musicals of the past, across 30's, 40's and 50's and even 60's with Bob Fosse in there as well. And those for the films we were talking with Stuart Hopps, the choreographer. It's like this bit from the film, with Adrian Lester. "You've got a whole number, do whatever you like" but he had to do the thing with the chairs, because we had to have that moment in the film. But at the same time I don't want it to be exclusive, you don't need to know these movies to see the film, but I think if you do like musicals it is a nice reminder. If I owned the video rights to all of those musicals I would re-release them now, you know, if our film is a success.”³⁶³

Branagh versuchte das Zeitgefühl einzufangen mit glamourösen Stars, aber auch Momenten der Melancholie. Er wollte die Grenzen der Realität ausdehnen, so wie es seine Vorbilder getan haben. Und so übernahm er auch die Mode und zeigte den Glamour in den Kleidern und Hüten – ganz besonders der Frauen – aber ebenso in kleinen Details wie dem Rauchen von Zigaretten und dem Einsatz von Zigarettenhaltern. Die Kennfarben, die jedem Paar eine bestimmte Farbe zuweisen, gehören zu demselben Schema.³⁶⁴

Ein interessanter Aspekt ist, dass Branagh große Teile des Stückes gestrichen hat. Um einen fast durch und durch fröhlichen Film zu drehen, hat er z. B. V.II.12-30 herausgeschnitten: an dieser Stelle berichtet Katherine, wie ihre Schwester aus Liebeskummer – verursacht durch den Prinzen – gestorben ist. Er erklärt, dass das einfach nicht mehr in die Atmosphäre des fertiggestellten Films passte.³⁶⁵ An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Branagh einem Testpublikum den Film gezeigt hat. Ihre Reaktionen bezog er direkt in die Fertigstellung und Änderungen seiner Produktion ein. Dies war auch der Grund, aus dem er sich gegen das Zeigen von V.II.12-30 entschieden hat.

³⁶² Daily Telegiraffe (b)

³⁶³ *ibid.*/Interview mit span. Radiosender ‚Catalunya‘ 4. März 2000

³⁶⁴ Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁶⁵ *ibid.*

Nahezu alle Monologe wurden gestrichen, weil sie nicht mehr zum Rest des Films passten. Die Monologe, die erhalten blieben, erschienen als würde die Kamera sie eher zufällig aufschnappen. Und wenn Worte nicht mehr als ausreichend erschienen, begannen die Figuren zu singen und zur Choreographie von Stuart Hopps zu tanzen.

Wie auch schon in seinen vorigen Verfilmungen, strich Branagh alles, was nicht leicht zu verstehen war.³⁶⁶ Er beklagt sehr häufig, dass der Humor, der die Parterrezuschauer zu William Shakespeares Zeiten ansprechen sollte, heute nicht mehr komisch, sogar unverständlich, ist. Branagh strich 2/3 des Textes und ersetzte sie mit der unvergänglichen Musik von George Gershwin, Cole Porter und Irving Berlin.³⁶⁷ Während seine HAMLET Adaption vier Stunden dauerte, beschränkte sich Branagh diesmal auf etwas über 90 Minuten. Er betont, dass dies nichts mit der Produktionsfirma³⁶⁸ zu tun hatte, sondern genau die Version darstellte, die er sich vorgestellt hatte.³⁶⁹

Im Film gibt es sowohl gesprochene als auch körperliche Komik. Costard steht für die körperliche Komik. Er stellt eine Hommage an die Filme der ‚Three Stooges‘ und natürlich der ‚Marx Brothers‘ dar und ebenso an die großen Komiker des Vaudeville, in deren Tradition diese Produktion steht. Branagh erklärt, dass viele Elemente von den Schauspielern selbst eingebracht wurden. Nathan Lane, der Costard spielte, baute Zauberkunststücke³⁷⁰, aber auch Slapstick³⁷¹ in seinen Auftritt ein. Don Armado und Moth waren diejenigen, die sich in ihren Rollen über Slapstick lustig machen, ganz besonders bei ihrem ‚Solo‘ zum Lied ‚I Get A Kick Out Of You‘. Branagh übernahm aber auch Elemente aus Theateraufführungen, wie z.B. die kleine Pflanze, die in IV.III zum Busch wird, hinter dem sich der Prinz versteckt. Doch bei all der Komik bleibt der Krieg doch stets präsent, wenn auch nur im Hintergrund, durch die Zeitungsschlagzeilen und Radionachrichten.³⁷²

Im Kommentar zu seiner DVD berichtet Branagh außerdem, dass es sehr schwierig war abzuschätzen, an welchen Stellen das Publikum lachen wird, deshalb betrachtete er es als sehr gefährlich, Pausen für die Lacher einzufügen. Denn auf der anderen Seite wollte er auch nicht riskieren, dass Teile des Dialoges verloren gehen. Doch wie er selbst feststellt, ist nichts schlimmer als eine Pause für Lacher, die still verstreicht.

Es gibt Parallelen zur Verfilmung von Much Ado About Nothing. Dies liegt sicher im Genre begründet, aber schon dort hat Branagh die Wirkung von Musik aufs Publikum getestet. Vom

³⁶⁶ Daily Telegiraffe (a)

³⁶⁷ Gristwood

³⁶⁸ Miramax

³⁶⁹ Gristwood

³⁷⁰ Er zaubert z.B. einen Blumenstrauß.

³⁷¹ Er läuft z.B. gegen eine geschlossene Glastür.

Thema her sind sich die Stücke auch ähnlich – nachdem Branagh LOVE’S LABOUR’S LOST ein Happy End angefügt hat. Es ist aber auch das Thema, das viele Filme der 30er, 40er und 50er Jahre des letzten Jahrhunderts hatten: die Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Dies Filme sind ausschließlich Komödien – allerdings enthielten diese Verfilmungen keine Musical-Elemente³⁷³.

Seit Branagh ein kleiner Junge war wollte er ein Musical machen.³⁷⁴ LOVE’S LABOUR’S LOST ist nicht nur eine Hommage an Ginger Rogers und Fred Astaire, sondern auch an Judy Garland und Mickey Rooney³⁷⁵, die vor allem in ihren zwei gemeinsamen Filmen BABES IN ARMS und BABES ON BROADWAY, vorgemacht haben, wie viel Spaß es macht, seine Freunde und andere zusammenzutrommeln und ein Musical auf die Beine zu stellen.

Dem Stil dieser Filme näherte sich Branagh in seiner letzten Shakespeare Verfilmung gänzlich an. Die Kostüme sind nahezu eins zu eins ihren Vorbildern³⁷⁶ entnommen. Die Szenen sind teilweise auch entliehen. Die fallenden Stühle hat Branagh aus einem Fred Astaire³⁷⁷ Musical übernommen. Die Schwimmszenen rufen die Filme mit Esther Williams in Erinnerung und die große TANZEINLAGE an die Choreographien von Stanley Donen und Busby Berkeley.³⁷⁸

Zu den Musicals, die ihn beeinflusst haben, gehören allen voran die Filme mit Ginger Rogers und Fred Astaire, aber auch die Filme von Busby Berkeley und Gene Kelly.³⁷⁹ Branagh fand, dass LOVE’S LABOUR’S LOST besonders für eine Musical Interpretation geeignet war, weil in Musicals dasselbe Thema – nämlich Junge trifft Mädchen und sie verlieben sich – behandelt wird.³⁸⁰ Aber es gibt noch Hinweise auf zahlreiche andere Filme. Einer von ihnen ist CASABLANCA, dessen vorletzte Szene, die Verabschiedung Ricks von seiner Freundin, er entliehen hat.³⁸¹ In seinem Kommentar auf der DVD begründet Branagh diesen Schritt damit, dass diese Abschiedsszene die typische und prototypische Abschiedsszene der Kinofilme geworden ist.³⁸² Die TANZEINLAGE von Don Armado, in der er seiner Liebe zu Jaquanetta Ausdruck verleiht, erinnert an einige Musikvideos der heutigen Zeit.³⁸³ Er bemühte sich also wieder, Shakespeare in die Sprache des Films zu übersetzen.

³⁷² Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁷³ Eine Ausnahme ist SINGING IN THE RAIN

³⁷⁴ Daily Telegiraffe (a)

³⁷⁵ Daily Telegiraffe (c)/Samuel Crowl

³⁷⁶ wie z.B. PHILADELPHIA STORY, PAT AND MIKE, WOMAN OF THE YEAR, usw.

³⁷⁷ SHALL WE DANCE

³⁷⁸ Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁷⁹ Daily Telegiraffe (b) und Crowl (2000), 236

³⁸⁰ Daily Telegiraffe (c)/Jim Beckerman

³⁸¹ Gristwood

³⁸² Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁸³ Rosenthal, 55

Wie schon bei MUCH ADO ABOUT NOTHING versucht Branagh auch in LOVE'S LABOUR'S LOST dem Zuschauer den Rhythmus von Shakespeares Sprache näher zu bringen. In seinem Kommentar sagt er zu IV.III. 286-291, 294, 324, 326-328, 292-319:

'This is a moment where Berowne starts to tap on the bench there. What he's tapping out is the iambic pentameter. The structure of Elizabethan blank verse. Obviously, it was a good thing to be able to do in a context of a movie where you might expect some tap-dancing. Now as he carries on speaking he is still in a speech that is blank verse where that same rhythm is still underneath the words themselves. Now what we chose to do there was to show that rhythm at its most extreme. So when people say: "What is Shakespeare? What are the rules? What are the rules of speaking?" We try and sort of illustrate that here. So you get the most extreme version of it hearing to that rhythm and yet what Berowne's saying now is absolutely written in the same way dada dada dada [...]. That's the metric beat of the Elizabethan blank verse line. You saw the formal version of it. And now you're seeing it performed. You're seeing it – if you like – naturalized. I still think and hope that what I'm doing is performing to the rhythm using the same kinds of line endings observing the structure of the language but with the kind of abandon and reality that you can use as an actor who then tries to work with the rhythm and bring life to it. But [...] it's still underneath there. And it's still insistent. And it's still part of the magic that is poetry and particularly Shakespearean poetry. And if I'm proud of anything in the film then I think it is this sequence to just show [...] how a verse line works in its most formal way and then in its most relaxed way where you're attempting to sort of sing with it to fly with it to soar with it...' ³⁸⁴

Für Branagh ist Shakespeare unzertrennlich mit Musik verbunden. In einem Interview ³⁸⁵:

"...Shakespeare uses songs and dances in all his plays and you are absolutely right, I think the language is musical. The idea of the musical Shakespeare, music being imported, is absolutely Shakespearean in spirit. In fact, it's a surprise that people hadn't done it on film before. They've done it many times in the theatre. And you see how opera works so well with Shakespeare. But is lovely to be the first people to do it on film." ³⁸⁶

Und bei einer Pressekonferenz in Madrid erklärt er:

"In the case of this play, and in the case of the songs that we use, the characteristics were to be at the same time both, um, superficially light comedies, always trivial, and yet, at the same time, to surprise one with the degree of poignancy that they contain. I love that combination, and that sort of spirit of both--the songs and the music and the actual text--seemed to me to be... to use a musical phrase in harmony. And I love musical films from... well, I love musical films full stop actually, not only from this period." ³⁸⁷

³⁸⁴ Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁸⁵ mit dem spanischen Radiosender 'Catalunya' 4. März 2000

³⁸⁶ Daily Telegiraffe (b)

³⁸⁷ ibid.

Branagh sagt in seinem Audio-Kommentar, dass sein Team und er versuchten, selber Lieder zu komponieren, doch bald schon stellten sie fest, dass sie niemals an Shakespeare heranreichen würden. Und so entschieden sie sich für Klassiker, um einen Klassiker zu vertonen.³⁸⁸

Branagh wollte ein ansprechendes Musical drehen, deswegen drehte er auch – wie schon vorher HAMLET – im 70 mm Format. Auf diese Weise konnte er ohne Probleme vier Paare nebeneinander tanzen lassen. Es gab aber auch dem einzelnen Schauspieler mehr Raum, um z.B. von der einen Seite der Szene zur anderen zu gehen oder zu tanzen ohne dass ihm die Kamera folgen musste. Ebenso war es auch möglich mehr als acht Schauspieler auf einmal zu filmen und doch jedem genug Platz auf dem Bildschirm einzuräumen. Es ließ Branagh auch genug Möglichkeiten, Symmetrie in seine Aufnahmen zu bringen, so dass sich die vier Paare mehr als einmal gegenüber stehen konnten.³⁸⁹

Das Stück im Stück wurde dieses Mal von Branagh gestrichen und nur kurz in einer der Wochenschauen gezeigt. Dennoch war in dieser Verfilmung die Maskerade von großer Bedeutung. Die Liebenden verkleideten sich bzw. verbargen ihre Gesichter hinter Masken. Die Verkleidung der Männer als Russen in V.II. war ebenfalls nur in der Wochenschau zu sehen, doch die folgende Maskerade wurde zu einer erotischen Tanzeinlage. Allerdings tauschten die Damen ihre Identitäten und so tanzte jeder Mann mit der falschen Dame. Diese Verwechslung erinnerte an die Maskerade in MUCH ADO ABOUT NOTHING, in der Benedick vorgab, jemand anderer zu sein, Don Pedro Claudios Platz einnahm und Claudio sich als Benedick ausgab.

Die Dominanz von Türen wiederum erinnerte an HAMLET und HENRY V. Doch schaffte Branagh durch ihren Einsatz in diesem Film eine ganz andere Atmosphäre. Ging es in den beiden vorhergehenden Filme hauptsächlich um verschlossene Türen bzw. darum, einen heimlichen Blick durch eine Tür zu werfen, so standen nun offene Türen zur Verfügung, durch welche die Schauspieler ohne Einschränkung tanzen und singen konnten. Aber auch hier gab es Ausnahmen. Da war zum einen das Tor des Hofes, das für die Prinzessin, ihre weiblichen Begleiterinnen und allen anderen Damen – außer Holofernia – zunächst verschlossen blieb. Zum anderen gab es den Türflügel in der Bibliothek, der verschlossen war und gegen welchen Costard in IV.III rennt.

Für Branagh spielen Masken und Türen eine bedeutende Rolle:

CrankyCritic: One of our readers asks a question about masks and doorways being prominent images in LLL, as in nearly all your movies. [thanks Jude Tessel]. Is that deliberate or a wrong impression.

³⁸⁸ Branagh (2000), Audio Kommentar und Daily Telegiraffe (b)

³⁸⁹ Branagh (2000), Audio Kommentar

Kenneth Branagh: Oh it's true that they are there. I sometimes work it out. I'm pretty interested in masks, I think, from a very mysterious and creepy experience in Venice one time. I went to a mask shop. And inside was an old Gepetto kind of character. This was years and years ago. And these things seemed to be moving to me; seemed to be completely alive. There were those sort of innocuous ones from the *comedia dell'arte* and then there were creepier ones. We went to this restaurant in a back street and it was carnival time [though the city] seemed to be dead. And out of the mist, silently came this huge mask, like a character from *Don Giovanni* on a gondola and it scared the living s--t out of me because you couldn't hear it and couldn't see it. A sort of incredible *Pirates of the Caribbean*/ *Wes Craven* moment. That whole Venetian mask thing has stuck with me ever since. I went back to the mask shop and couldn't find it, but have used them, for their unsettling effect ... and doorways, I don't know, it may be a dull literal kind of view of things. It's often nice to line up for the symmetry.

CrankyCritic: Oh the library doors in *LOVE'S LABOUR'S LOST* are huge.

Kenneth Branagh: They are--

CrankyCritic: And they make beautiful set pieces.

Kenneth Branagh: There were a number of touches that I sometimes think "Is anybody going to really see this? And do they really care?" Each time we go to the boys when they have their top hat and tails on we tilt down. At the top of each of the doors there is a sign saying "School For" whatever it is. School of Natural Philosophy. School of Metaphysics. And you get a sort of beat of that and you go down to Fred Astaire-man. That kind of thing amused me. I like doing the kind of contradiction between all those things. So I hope that answered the question.³⁹⁰

Bei der Besetzung hat Branagh – wie in seinen vorhergehenden Verfilmungen – nicht auf Shakespeare-Erfahrung und auch nicht in allen Fällen auf Erfahrungen mit Sing-und-Tanz-Nummern geachtet.³⁹¹ Doch einige der Schauspieler sind professionelle Sänger und Tänzer, die Branagh als Stütze brauchte. Er musste wissen, dass nicht alle Schauspieler die Sing-und-Tanz-Nummern lernen mussten.³⁹² Adrian Lester, der Dumaine spielt, und Carmen Ejogo, die Maria darstellt, sind ausgebildete Tänzer.³⁹³ Nathan Lane spielte bereits in einigen Musicals mit und war somit ein weiterer Stützpfiler für Branaghs Produktion.³⁹⁴

Branagh gab diesmal eine eindeutige zeitliche Einordnung: der Zweite Weltkrieg, 1939.³⁹⁵ Der Prinz, Berowne, Longaville und Dumaine waren Flieger und kehrten dem Krieg den Rücken, um zu studieren. Doch frisch verliebt gaben sie das Versprechen, wieder in den Krieg zu gehen. Branagh zeigte Bilder aus dem Krieg in seinen eingefügten Wochenschauen. Am Schluss enthielt er seinem Publikum allerdings das Happy End nicht vor.

³⁹⁰ Daily Telegiraffe (b)/Interview mit dem CrankyCritic

³⁹¹ Gristwood

³⁹² Daily Telegiraffe (b)/Interview mit span. Radiosender ‚Catalunya‘ 4. März 2000

³⁹³ Branagh (2000), Audio Kommentar

³⁹⁴ Rosenthal, 55

³⁹⁵ Gristwood

Branagh gefiel das unsichere Ende nicht und so entschied er sich für ein Ende im Stil von Hollywood.³⁹⁶ Über das Ende, wie Shakespeare es geschrieben hat, sagt er:

“He introduces after all this celebration of love, you know, "the chill wind of reality", separation. It is funny, you know, in the sort of fantasy of this film which is in vibrant colour and all the real, bitter, in black and white. Sometimes that's what I feel about life [laughs but sadly].”³⁹⁷

Branagh erklärt bei einer Pressekonferenz in Madrid, dass die Adaptionen der Shakespeare Stücke in der Zeit zwischen 1750 und 1800³⁹⁸ viel flexibler waren. Teilweise wurden die Stücke neu geschrieben – und nicht selten wurde aus einem tragischen Ende ein Happy End gemacht, so dass unzählige King Lears und Cordelias, aber auch Romeos und Julias glücklich bis ans Ende ihrer Tage lebten.³⁹⁹

In der Tat hatte er drei Möglichkeiten zur Auswahl. Die erste war, so aufzuhören wie Shakespeare. Die zweite war, noch die Bilder vom Krieg anzuhängen. Die dritte war, das Ende, so wie es im Film zu sehen war mit dem schwarzweiß Material und den Zeilen von Berowne/Branagh gesprochen⁴⁰⁰:

‘And when love speaks, the voice of all the gods
Make heaven drowsy with the harmony.
From women’s eyes this doctrine I derive:
They are the books, the arts, the academes
That show, contain and nourish all the world.’⁴⁰¹

5.2.2 ‚You That Way, We This Way‘ – Andere Verfilmungen von William Shakespeares Love’s Labour’s Lost

William Shakespeares Love’s Labour’s Lost wurde nur drei Mal verfilmt. Es erscheint, dass weder die eine noch die andere Verfilmung einen Einfluss auf Kenneth Branaghs Adaption ausgeübt hat. Der Vollständigkeit halber sollen aber trotzdem die beiden Filme hier nicht unerwähnt bleiben.

³⁹⁶ Buhler, 122

³⁹⁷ Daily Telegiraffe (b)

³⁹⁸ und darüber hinaus, Branagh bezieht sich hauptsächlich auf die Adaptionen von David Garrick (Daily Telegiraffe (b)/Interview mit dem CrankyCritic)

³⁹⁹ Daily Telegiraffe (b)

⁴⁰⁰ Branagh (2000), Audio Kommentar

⁴⁰¹ IV.III.318/319, 324, 326/327

Der erste wurde im Jahr 1964 für die BBC produziert. Der Anlass hierfür war der 400. Geburtstag von William Shakespeare. Allerdings handelte es sich nicht um einen Film, sondern viel mehr eine Theateraufzeichnung in schwarzweiß. Das Stück wurde in Bristol im Old Vic gespielt und aufgezeichnet. Die London *Times* war mit der Produktion zufrieden, mit Ausnahme der Tatsache, dass die Schauspieler sich stets an das Publikum zu wenden schienen anstatt an ihre Kollegen auf der Bühne. Regisseure waren Roger Jenkins (TV) und Val May (Theater).⁴⁰²

Die zweite Verfilmung entstand erst wieder im Jahr 1980, diesmal in den USA. Hierbei handelt es sich allerdings nur um eine Szene des Stückes, die von ‚The Acting Company‘ für das Programm ‚New Actors for the Classics‘ gespielt wurde. Die Szene hat eine Länge von 59 Minuten und wurde in Farbe aufgezeichnet. Es war eine Produktion für Universitäten und Colleges.⁴⁰³

Die dritte Verfilmung ist Teil der BBC Serie ‚The Shakespeare Plays‘ und wurde im 1984 aufgezeichnet. Das wohl Herausragendste an dieser Produktion waren die Kostüme, die an das 18. Jahrhundert erinnerten. Dies bildet einen Kontrast zu den anderen Folgen der Serie, die fast ausschließlich in Kostümen des 16. Jahrhunderts gespielt wurden. Regisseur war Elijah Moshinsky.⁴⁰⁴

Die Meinungen über diese Produktion sind geteilt. Die Kritiken waren nicht sehr schmeichelhaft. Die Handlung verlief zu langsam, die Schnitte waren zu heftig und ein Hauch von Melancholie hing stets über den Schauspielern.⁴⁰⁵ Selbst das größte Lob ist in Einklang mit den schlechtesten Kritiken und kommt von Frances Teague: “The last of the BBC Shakespeare plays, a handsome LOVE’S LABOUR’S LOST, pleased both eye and ear. How sad that this production should be so dull.”⁴⁰⁶ Andere gehen so weit zu urteilen, dass die Adaption nicht besonders unterhaltsam ist. Einer der größten Unterschiede zur neueren Adaption ist, dass kaum körperliche Komik eingesetzt wurde. Peter Kemp beklagt außerdem, dass es wohl unmöglich sei, eine verständliche Shakespeare Verfilmung zu schaffen, weil die Kluft zwischen der damaligen Kultur und der Heutigen einfach zu groß sei.⁴⁰⁷

⁴⁰² Rothwell & Melzer, 145

⁴⁰³ *ibid.*, 146

⁴⁰⁴ *ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Bulman & Coursen, 312

⁴⁰⁷ *ibid.*

5.3 Zusammenfassung

Samuel Crowl fasst zusammen, dass Branaghs Filme das Shakespeare Genre wiederbelebt haben, gleichzeitig stieß er aber auch an dessen Grenzen und verschob diese auch. Er hat zusammengebracht, was nicht zusammenzupassen schien und bewies, dass es eben doch passt. Branagh hat Shakespeare in die Filmsprache übersetzt. Shakespeare und Hollywood, obwohl sie ein ebenso unvorstellbares Paar wie Beatrice und Benedick sind, haben zusammengefunden.⁴⁰⁸

Für Branagh ist nicht nur wichtig, dass er möglichst viele Menschen mit seinen Verfilmungen erreicht, sondern er möchte auch, dass diese Klassiker von Zeit zu Zeit durch Schauspieler ein neues Gesicht bekommen und auf diese Weise stets neu interpretiert werden. Er argumentiert, dass es genau das ist, was das Publikum dazu veranlasst, nicht zu sagen ‚ich kenne das Stück schon‘ und es sich deshalb nicht anzusehen.⁴⁰⁹

Branagh schaffte eine Verfilmung mit bewussten Anspielungen und Anleihen aus anderen Filmen. Für ihn gehören diese zum Vokabular der Filmsprache und stehen für jeden zur Verfügung. Ein Beispiel hierfür war CASABLANCA und die Abschiedsszene. Viele Dinge sind aber auch aus der Not geboren. Die Karte, welche die Zelte der französischen Prinzessin zeigten, gibt es nur, weil es in der Produktion nicht genug Geld für wirkliche Zelte gab. Das Material für die Wochenschauen sind größtenteils Aufnahmen, die aus dem Film herausgeschnitten wurden, auf diese Weise aber doch gezeigt werden konnten. So sieht das Publikum z.B. Szenen aus dem Stück im Stück, das gestrichen wurde, weil es das Gleichgewicht durcheinander zu bringen schien, letztendlich doch.

Gestrichen wurde alles, was als zu wortlastig erschien, so z.B. die Szene als die Männer als Russen verkleidet zu den Frauen kommen,⁴¹⁰ aber ebenso die Szenen, welche die heitere Atmosphäre der Adaption gestört und zerstört hätten. Aus demselben Grund wurde auch das Ende verändert bzw. erweitert. All dies blieb jedoch in dem Rahmen, den frühere Shakespeare Adaptionen, vor allem im 18. Jahrhundert, geschaffen haben.

Doch an dieser Stelle muss auch ein Kritikpunkt erwähnt werden. Daniel Rosenthal schreibt, dass es sehr schwierig geworden ist, Shakespeare als Shakespeare zu erkennen.⁴¹¹ In der Tat, gäbe es nicht den Hinweis im Vorspann, könnte der Film durchaus als ein ‚normales‘ Musical eingestuft werden, dennoch sollte nicht vergessen werden, dass für Branagh selbst eine enge Verbindung zu Shakespeare und seinem Stück besteht. Er sieht durchaus die Unterschiede

⁴⁰⁸ Crowl (2000), 237

⁴⁰⁹ Daily Telegiraffe (b)/Interview mit dem CrankyCritic

⁴¹⁰ Branagh (2000), Audio Kommentar

⁴¹¹ Rosenthal, 55

zwischen Shakespeares Stück und seiner Adaption, ebenso hofft er, dass andere diese im gleichen Maße wahrnehmen. Auf diese Weise will er das Publikum anlocken.

6. ‚I’d Always Wanted To Live My Life Like In An Old Movie...‘⁴¹² – Kenneth Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER

In diesem Kapitel liegt der Fokus auf Kenneth Branaghs eigenem Stück In the Bleak Midwinter. Chronologisch müsste es zwischen MUCH ADO ABOUT NOTHING und HAMLET eingeordnet werden. Dennoch erscheint es passender, da es aus dem Rahmen der Shakespeare Adaptionen herausfällt, erst abschließend einen genaueren Blick darauf zu werfen. Im ersten Schritt werden die Quellen und der Inhalt präsentiert. Der nächste Schritt führt zu einer näheren Untersuchung der Einflüsse, die von Theaterproduktionen bis zu Hollywood Verfilmungen reichen. Einen gesonderten Platz nehmen die Einflüsse von Sir Laurence Olivier ein. Den Abschluss bildet eine kurze Zusammenfassung.

6.1 A Midwinter’s Tale

Kenneth Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER wurde als A MIDWINTER’S TALE in den USA gezeigt. Der Film hatte jedoch nichts mit dem fast gleichnamigen Theaterstück A Winter’s Tale von William Shakespeare gemein. Die Quellen für Branagh waren seine eigenen Erfahrungen, aber auch die Erfahrungen der Gruppe von Schauspielern, die ihm bei diesem Unternehmen zur Seite standen.⁴¹³ Er nahm aber auch Anleihen bei Shakespeare, so findet sich ein ‚play within the play‘ in seiner Geschichte. Und – wie bei all seinen Verfilmungen – lieh er sich Szenen und Motive aus anderen Filmen. Branagh drehte diesen Schwarzweißfilm in nur 21 Tagen und mit einem niedrigen Budget.⁴¹⁴

Im Mittelpunkt des Films steht eine Schauspielgruppe, die an Weihnachten in einem Dorf namens Hope William Shakespeares Hamlet aufführen will. Joe, der Kopf der Truppe, war ein Jahr arbeitslos. Er leiht sich Geld und Büro von seiner Agentin, die immer noch hofft, dass er die Rolle in einem mehrteiligen Science Fiction Film bekommt, und sucht nach geeigneten Schauspielern. Er sucht lange, schließlich findet er aber doch sechs Mitstreiter, Nina, Henry, Tom, Vernon, Terry und Carnforth, die mit ihm nach Hope reisen. Hope ist Joes Heimat, seine

⁴¹² Branagh (1995), 1

⁴¹³ *ibid.*, vi

⁴¹⁴ Jackson, 226

Schwester, Molly, lebt noch dort. Das Dorf hat Probleme, vieles ist verfallen, die Einwohner wandern aus. Das Stück soll zum Ausdruck bringen, dass Einige das Dorf noch nicht aufgegeben haben – entsprechend enttäuscht ist Molly, als sie erfährt, dass ihr Bruder Hamlet aufführen möchte. Eine alte Kirche dient als Theater und Hotel für die Schauspieler. Und nach nervenaufreibenden Proben schaffen sie es tatsächlich, Hamlet vor einem vollen Haus aufzuführen. Joe hat dafür sogar die Rolle im Science Fiction Mehrteiler ausgeschlagen. Nancy Crawford, eine Hollywood Produzentin und Filmstar, sieht sich die Vorstellung an, weil ein Journalist der London *Times* überzeugt ist, dass sich ein wenig Kunst in seinem Artikel gut machen würde. Nancy Crawford entdeckt Tom, einen der Schauspieler, und engagiert ihn. Tom geht jedoch nicht allein, sondern nimmt die Bühnenbildnerin Fadge mit. Auch für die anderen gibt es ein Happy End. Terry versöhnt sich mit seinem Sohn, Carnforth mit seiner Mutter. Joe und Nina verlieben sich.

6.2 Kenneth Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER⁴¹⁵

6.2.1 ‚Why: We Could Do The Show Right Here.‘ – Stratford bis Hollywood

Kenneth Branagh produzierte 1995 den Film IN THE BLEAK MIDWINTER, in dem er eine heruntergekommene Schauspielertruppe HAMLET zu Weihnachten aufführen lässt. Branagh betont den Einfluss, den Judy Garland und Mickey Rooney auf diesen Film hatten.⁴¹⁶ In ihren Filmen BABES IN ARMS und BABES ON BROADWAY machten sie vor, was Branagh zu wiederholen versuchte: aus dem Stehgreif eine Künstlertruppe zusammenzustellen. Auch bei seinen Shakespeare-Verfilmungen wäre Branagh am liebsten so vorgegangen, doch wie im Film deutlich wird, ist dies nur möglich, wenn die Produktion nicht Teil der Kommerzialisierung der Kunst ist.

In der Tat wollen Rooney und Garland im einen Film ihren (Künstler-)Eltern beweisen, dass sie ebenso viel Talent haben wie diese, im anderen, BABES ON BROADWAY, wollen sie die Kinderlandverschickung unterstützen, die nicht genug Geld hat, um die Kinder aufs Land zu schicken. Die Handlung dieses Films ähnelt Branaghs Drehbuch sehr. In beiden Filmen wollen die Hauptdarsteller etwas Gutes tun. Die Aufführungen scheitern beinahe an zwei Dingen: Es gibt kein Theater und der Hauptdarsteller des Stückes bzw. der Show erhält ein anderes, besseres Angebot. Beide nehmen zunächst an, doch ihre persönlichen Beziehungen zur weiblichen

⁴¹⁵ Anhang E I enthält eine Liste der Charaktere und der Schauspieler in Kenneth Branaghs Adaption

⁴¹⁶ Rothwell (1999), 224

Hauptdarstellerin ebenso wie ihre moralische Verpflichtung lässt sie schließlich in letzter Minute zurückkehren. Beide Aufführungen sind ein voller Erfolg und das persönliche Glück der Darsteller ist auch gesichert.

Kritiker sagen, dass Branaghs Film tiefer geht als die Musicals mit Garland und Rooney, da es sich um Schauspieler handelt, die Verlierer sind.⁴¹⁷ Einer der größten Unterschiede ist wohl, dass es sich bei den Garland-Rooney-Filmen ausschließlich um junge Leute handelt, die ihr ganzes Leben noch vor sich haben, während Branagh zwischen 30 und 70 alles bietet, was nicht mehr weiterzukommen scheint.

Bei *IN THE BLEAK MIDWINTER* verarbeitete Branagh Erfahrungen, die er mit Shakespeare-Aufführungen gemacht hatte, so z.B. bei den Proben für *Romeo and Juliet*, die er in ihrer Verrücktheit und Ungezügeltheit bei der Verfilmung wieder aufleben ließ. Es war aber auch Branaghs eigene Geschichte. Er verließ ‚The Royal Shakespeare Company‘ und nach und nach stellte er seine eigene Renaissance Theatre Company zusammen. Eine Truppe, die – wie im Film – Shakespeare zu jedermann bringen sollte⁴¹⁸. Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass Richard Briers bei *IN THE BLEAK MIDWINTER* dieselbe Rolle spielte wie im wirklichen Leben. Bevor er von Branagh für Shakespeare-Rollen verpflichtet wurde, hatte er noch nie Shakespeare gespielt.⁴¹⁹

Doch Erfahrung ist nicht die einzige Quelle. Es scheint, dass auch aus anderen mehr oder weniger konventionellen Shakespeare-Verfilmungen Szenen entliehen wurden. So erinnert Barnardos Maschinengewehrsalve am Beginn des Stückes an *LAST ACTION HERO*, in dem Arnold Schwarzenegger in die Rolle des Hamlet schlüpft.⁴²⁰

Auf der anderen Seite wirkte der Film auch fast wie die Ankündigung einer weiteren Adaption oder wenigstens die Proben, die für Branagh als Quelle der Inspiration so wichtig sind. Stephen Buhler zählt auf, wer alles wiederkehrte:

Michael Maloney, Joe/Hamlet, previously appeared as the Dauphin in *HENRY V* and becomes Laertes to make room for Branagh's own Hamlet. Nicholas Farrell, Tom/Laertes in *IN THE BLEAK MIDWINTER*, shifts to Horatio. Richard Briers, Wakefield/Claudius, is Polonius in the later film; a stalwart of Branagh's stage company, he also made film appearances as Bardolph in *HENRY V* and Leonato in *MUCH ADO ABOUT NOTHING*.⁴²¹

⁴¹⁷ Rothwell (1999), 224

⁴¹⁸ Zu beachten ist hier, dass Branagh diesen Anspruch nicht nur auf das Publikum, sondern auch auf die Schauspieler bezieht.

⁴¹⁹ Gristwood

⁴²⁰ Buhler, 114

⁴²¹ *ibid.*, 117

Klischees wurden liebevoll gezeigt und voller Genuss auskostet. Da war zu aller erst der Regisseur, der damit drohte Selbstmord zu begehen. Dann gab es einen Schauspieler, der sich seinen Text nicht merken konnte. Ein anderer war alt und zynisch und hatte noch nie Shakespeare gespielt. Eine besonders naive Schauspielerin nannte die Truppe ihre Familie. Hinter der Bühne war eine Designerin deren einziges Konzept der ‚Raum‘ und schließlich der ‚Rauch‘ war. Eine Agentin, die ihren Klienten von der Premiere fernhalten wollte, weil dieser ein Angebot aus Hollywood bekommen hat, rundet das Bild ab.⁴²²

Zu diesen Theater und Film Klischees kamen noch andere, die sich in Komödien bereits bewährt haben, wie z.B. ein liebenswerter Trinker, der versuchte zu verbergen, dass er betrunken ist und eine junge Frau mit einer starken Sehschwäche, die aber keine Brille trug und auch stets bestritt, dass sie eine braucht. Und doch erreichte diese Produktion eine ganze Menge. Ein Sohn wurde seinem Vater, eine Mutter ihrem Sohn nähergebracht, Hamlet und Ophelia wurden ein Paar, ein Nebendarsteller und die Designerin bekamen Hollywood-Verträge. Und das alles auf wunderbar humorvolle Weise und ganz ohne Kitsch. Coursen schreibt darüber: ‚...a Christmas card from Branagh to his public...‘⁴²³

Nicht alle Kritiker waren mit dem Ende zufrieden. *The Sunday Times* beklagte z.B., dass der Bildschirm ‚fogs over with fondness‘. Andere waren gnädiger und räumten dem Film einen Platz in der Reihe der Komödien ein, die zwar nicht besonders anspruchsvoll, aber dennoch nicht ganz ohne Tiefgang sind.⁴²⁴ Branagh selbst verteidigt seinen Entschluss:

“The ending takes us into a different territory. Some will find it sentimental. It is. Actors are sentimental. It’s one of our weaknesses. But I believe at times one of the gloriously silly ones. It may not translate into action on all occasions. Or overcome the vanity, greed and insecurity to which we are regularly and comically prey, but in this instance I wanted the happy ending, which we beggarly actors so long for, and rarely find.”⁴²⁵

Doch auch die Zuschauer spielten eine wichtige Rolle. Abgesehen von den zahlreichen Verwandten, der Agentin und der Produzentin, gab es noch die Dorfbewohner, die zwar zunächst noch skeptisch zusahen, im Laufe des Stücks jedoch wirklich ihren eigenen Zugang zu Shakespeare und Hamlet fanden. Und am Ende begeistert Beifall klatschten. Das ist genau das, was Branagh mit all seinen Adaptionen erreichen wollte.⁴²⁶ Allerdings fällt es schwer, die Pappzuschauer einzuordnen. Es gibt viele Interpretationsmöglichkeiten. Eine davon wäre, dass es einfach nur ein weiterer Gag ist.

⁴²² Coursen (1996), 38

⁴²³ *ibid.*, 38

⁴²⁴ Rosenthal, 50

⁴²⁵ Branagh (1995), vii

Für Branagh war es stets ein Anliegen, das Theater den Schauspielern zurückzugeben. Er selbst praktizierte dies schon eine Weile indem er Theaterstücke produzierte, bei denen Schauspieler Regie führten. Zu diesen Stücken gehört z.B. Much Ado About Nothing, das bereits angesprochen wurde. Und auch Branagh, als Schauspieler, hat Regie geführt, nicht nur bei seinen Shakespeare Adaptionen für das Kino, sondern auch bei einer Shakespeare Aufführung für ‚The Royal Shakespeare Company‘.

Warum wählte Branagh gerade Hamlet für sein Stück im Stück aus? In seiner Einleitung für das Drehbuch gibt Branagh zwei Erklärungen hierfür. Die erste ist, dass eine Komödie eine sehr ernste Angelegenheit ist, wie schon David Garrick und andere bemerkt haben, daraus folgt für Branagh aber die Konsequenz, die er auch durch seine eigenen Erfahrungen belegen kann, dass, je ernster ein Stück ist, die Proben dafür um so lustiger waren.⁴²⁷ Seine zweite Erklärung lautet wie folgt:

“I wanted in any case, to use something as famous and dangerously cliché-ridden as Hamlet, for the show within the show. It’s a play that has obsessed me for the last twenty years, and one that most people have been exposed to in some form or other. Either in some misty cultural memory of a man in black tights with a skull or through TV advertisements for small cigars that bear the same name. It represents, for some, Shakespeare’s greatest achievement, and for others its meaning is as remote as an ancient civilization. One of the characters asks how a fourteen-year-old in 1995 can connect or identify in any way with a four-hundred-year-old play about a depressed aristocrat. I’ve spent most of my career trying to answer the same question.”⁴²⁸

Diese Aussage macht einige wichtige Punkte deutlich. Die Tatsache, dass eine Zigarre den Namen Hamlet trägt, zeigt welche weiten Kreise das Stück bereits in unserer Kultur gezogen hat. Auch das Medium Fernsehen und die Werbebranche scheuen sich nicht vor ihm. Selbst Laurence Olivier wurde mit seinem Klassiker nicht ausgeklammert. Ob es wirklich Olivier ist, den Branagh in schwarzen Strumpfhosen mit einem Totenkopf in der Hand vor sich sieht oder aber eine der zahlreichen Adaptionen, die folgten, ist schwer festzustellen. Doch Olivier hat diesen Standard – wenn vielleicht auch nicht erfunden – als erster der breiten Masse zugänglich gemacht. Hamlet ist heutzutage so präsent, dass fast jeder weiß, wer er ist. Das Problem, das Branagh anspricht, besteht also nicht darin, Hamlet nicht zu kennen, sondern wie heute – besonders die Jugend – eine Verbindung zwischen dem Jetzt und dem Stück hergestellt werden kann. Auch Branagh kennt die Lösung nicht und wahrscheinlich gibt es so viele Lösungen wie Zuschauer von Hamlet.

⁴²⁶ Rosenthal, 50

⁴²⁷ Branagh (1995), v

⁴²⁸ *ibid.*, vi

Eine weitere Frage ist, warum sich Branagh dafür entschieden hat, sein Drehbuch in schwarzweiß zu verfilmen. Auf der einen Seite hat es sicher eine bedeutende Rolle gespielt, dass Schwarzweißfilm billiger ist, Branagh steckte eine Million Dollar in die Verwirklichung⁴²⁹. Auf der anderen Seite war es für ihn kein großer Nachteil, denn er beneidete Schwarzweißfilme um ihre Magie.⁴³⁰ Vielleicht hat er einfach nur das Beste aus seiner Situation gemacht.

6.2.2 ‚That’s Not Bad, Sir Laurence.‘ – Die Einflüsse von Sir Laurence Olivier

Laurence Olivier spielte auch eine große Rolle. Es wurde über ihn gesprochen und er wurde – als prototypischer Shakespeare-Schauspieler – imitiert. Olivier hat den zukünftigen Schauspielern auch eine Art Leitfaden an die Hand gegeben: seine Autobiographie.⁴³¹ Doch ist es kein Drehbuch, das genau befolgt wird.

“If everything had gone according to Laurence Olivier’s book I would have known triumph, disappointment and married a beautiful woman. Instead I’ve known tedium, humiliation and got shackled up with the psycho from hell.”⁴³²

Der Hauptdarsteller Joe, gespielt von Michael Maloney, glaubte, sich mit Olivier messen zu müssen und ihn dabei zu übertrumpfen.⁴³³ Das ist sicher auch ein Gefühl, das Branagh bei seiner Arbeit verspürt hat. Er selbst sagt über das Drehbuch und die Figur des Joe:

“So is this screenplay pure autobiography? Well, I don’t think so. It’s certainly very personal. There is much of me in Joe (although not the terrible experience of a year’s unemployment), but as the screenplay developed it started to belong to the actors involved.”⁴³⁴

Das Stück Hamlet, das im Film aufgeführt werden soll, erinnerte in seiner Durchführung an Laurence Oliviers Verfilmung von Hamlet. Die Kirche glich Elsinore und häufig wurde Ophelia am Ende der Bogengänge gefilmt – so wie Olivier es praktizierte. Auch der Nebel, den Fadge auf die Bühne brachte und aus dem der Geist von Hamlets Vater hervortreten sollte, war von Olivier entliehen.⁴³⁵

Branagh übertrug das Stück in diesem Rahmen aber auch aufs Leben. So lässt er Joe I.II.132-134 rezitieren:

⁴²⁹ Rosenthal, 50

⁴³⁰ Branagh (1995), vi

⁴³¹ Buhler, 111/112

⁴³² Branagh (1995), 2

⁴³³ Buhler, 112

⁴³⁴ Branagh (1995), vi

‘O God, God
How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!’⁴³⁶

Was zunächst wie eine Probe für das Stück erschien, war in Wirklichkeit Joes Sorge ums Geld. Er wurde zunehmend deprimierter und so versuchte ihn seine Schwester mit den Worten ‘That’s not bad, Sir Laurence.’ aufzumuntern. Joe antwortete darauf: ‘Well, understand how he feels, Vivien.’⁴³⁷

Auch eine Erinnerung an Henry V findet sich. Olivier war – im Gegensatz zu Branagh – bemüht, möglichst authentisch in bezug auf Shakespeares ‚Globe Theatre‘ zu sein. In seiner Adaption von Henry V gewährte er deshalb zunächst einen Blick hinter die Kulissen des elisabethanischen Theaters. Branagh nutzte diesen Film, um dieselbe Strategie umzusetzen. Während er bei HENRY V nur einen kurzen Blick auf die moderne Technik erlaubt hat, zeigte er nun, wie heutiges Theater hinter den Kulissen funktioniert.

6.3 Zusammenfassung

IN THE BLEAK MIDWINTER war also nicht nur Erfahrungsbericht, sondern auch der Traum von seiner eigenen Karriere. Ebenso war es ein Extrakt anderer Filme und Shakespeare Adaptionen für die Kinoleinwand und das Theater. In gleicher Weise war es ein Ausblick auf eine mögliche Adaption.

Branagh gab ein bisschen von seinen Erfahrungen hinter der Bühne als Schauspieler und Regisseur wieder – mit einem Augenzwinkern. Er arbeitete mit viel Ironie und war sich auch nicht zu schade, sich selbst, Hollywood und das Theater auf die Schippe zu nehmen. Es ist aber auch eine Hommage an die Komödien der 40er und 50er.⁴³⁸ Das wird besonders in den Szenen deutlich, in denen hemmungslos geraucht wird.

Aber auch Shakespeare selbst wurde nicht vergessen. Zum einen ist es Hamlet, der aufgeführt wird, zum anderen bediente sich Branagh bei seinem beliebten Stilmittel, das Stück im Stück. Schließlich wurde auch Sir Laurence Olivier miteinbezogen. Er ist auf seine Art ebenso ein Klassiker wie Shakespeare.

Wie bei allen seinen Filmen stand auch bei diesem der Wunsch zu unterhalten im Mittelpunkt. Branagh erweiterte dieses Thema auch um die Frage ‚wie‘. Die Antwort blieb er schuldig und

⁴³⁵ Buhler, 113

⁴³⁶ Branagh (1995), 64

⁴³⁷ ibid.

vielleicht war das sein Ansporn, anschließend selbst Hamlet zu verfilmen. Er sagte, dass dieser Film alle Fragen nach seinen Beweggründen, Hamlet zu adaptieren beantworten würde, dennoch erscheint es, als würden gleichzeitig neue Fragen gestellt, deren Beantwortung dem Publikum überlassen bleiben.

7. Zusammenfassung

Dies ist nur ein kurzer Einblick in Kenneth Branaghs Adaptionen von vier Theaterstücken, geschrieben von William Shakespeare. Dennoch sind einige Aspekte von Branaghs Arbeit deutlich geworden. Der erste ist, dass er sein Filmprojekt stets zuerst im Theater ausprobiert hat. Die Gründe hierfür sind offensichtlich: Das Theater bietet die Chance, die Reaktionen des Publikums in die Umsetzung mit einfließen zu lassen. Weiter gibt die Vielzahl der Aufführungen Gelegenheit, unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten auszuprobieren. Es erscheint also als eine gute Vorbereitung für spätere Adaptionen, die anschließend in relativ kurzer Zeit umgesetzt werden können. Dies ist besonders dann der Fall, wenn die meisten Schauspieler aus diesen Produktionen übernommen werden. So war die Arbeit mit Regisseuren wie Adrian Noble und Judi Dench voller Einflüsse auf spätere Projekte.

Ein weiterer Aspekt wird beim Vergleich mit Laurence Olivier deutlich. Hier zeigt sich, dass obwohl Branagh einige Anregungen übernommen hat, der größte Einfluss doch darin bestand, dass Branagh es nicht so machen wollte wie Olivier. Zum einen wollte Branagh nicht eine bloße Kopie werden, schließlich musste er anders sein, um Olivier übertrumpfen zu können, zum anderen lebt Branagh auch in einer anderen Zeit. Die meisten Adaptionen sind für die jeweilige Gegenwart und so kann es nicht überraschen, dass unterschiedliche Zugänge gewählt werden.

Im Vergleich zu Olivier darf nicht vergessen werden, dass die beiden unterschiedliche Ziele haben. Während Olivier versucht, mit Shakespeare noch berühmter zu werden und dies auch mit seiner Verfilmung von Henry V schafft, und schließlich mit seiner Hamlet Interpretation ein ‚Essay‘ vorlegen will, zeigt Branagh andere Interessen, er will einen populären Shakespeare schaffen, der sowohl die Literaturwissenschaftler wie auch die Fans von Actionfilmen und ganz besonders die Jugendlichen anspricht.

Branaghs Vorgehen, um dieses Ziel zu erreichen steht in klarem Kontrast zu Oliviers Methode. Olivier, der in gleicher Weise wie Branagh in der Tradition des Theaters steht, passt das Medium Film dem Medium Theater an, Branagh macht es genau umgekehrt und passt das Medium Theater dem Medium Film an. Er benutzt die Sprache des Films und borgt großzügig bei anderen Filmen aller Genres und aller Jahrzehnte, denn er sieht Shakespeares Arbeit als vergleichbar zu Hollywoodfilmen.

Shakespeares Stücke werden überarbeitet. Szenen werden neu zusammengestellt, Textstellen ergänzt oder ganz gestrichen – eine Ausnahme bildet Branaghs HAMLET, in dem der vollständige Text von Shakespeare umgesetzt wird. Er visualisiert außerdem Teile des Stücks. In HENRY V und HAMLET spielen Flashbacks eine bedeutende Rolle, in MUCH ADO ABOUT

NOTHING wird Heros vermeintliche Untreue gezeigt und in LOVE'S LABOUR'S LOST beschleunigt die Wochenschau die Handlung, fasst sie zusammen und, wenn nötig, ergänzt.

Es wird deutlich, dass Branagh bei seinen Adaptionen immer mutiger wird. War HENRY V noch eine traditionelle Umsetzung, wenn auch die Schlachtszenen sehr brutal angelegt waren, so verließ er schon bei MUCH ADO ABOUT NOTHING die Tradition, indem er internationale Stars, auch ohne Shakespeare-Erfahrung, für diese Produktion verpflichtete. Parallelen zu anderen Filmen werden deutlich und Musik spielt eine zunehmend größere Rolle. HAMLET wartete mit einer noch größeren Starbesetzung auf. Die Handlung war an den Anfang des 20. Jahrhunderts gelegt und zum ersten Mal wird der vollständige Text verfilmt. Branagh drehte mit 70mm Film, was dieser Interpretation epische Qualitäten gab. Er verließ außerdem die sonst vorherrschende Freud'sche Interpretation und schaffte einen Hamlet ohne Ödipus-Komplex. LOVE'S LABOUR'S LOST wurde weniger eine Hommage an Shakespeare als an die großen Musical und Screwball Comedies der 30er und 40er des vergangenen Jahrhunderts. Shakespeares Figuren sangen und tanzten durch den Film und das ungewisse Ende wurde kurzerhand in ein Happy End verwandelt.

Parallelen zu anderen Shakespeare-Verfilmungen sind nicht sehr zahlreich. Branagh entwickelt sehr schnell seine eigene Idee von einer Interpretation, die er bevorzugt im Theater reifen lässt, statt sie mit anderen Verfilmungen zu vergleichen. Dieser Zugang, sich von seinen eigenen Ideen leiten zu lassen, findet seinen Ausdruck in Branaghs IN THE BLEAK MIDWINTER. Er sagt über sich selbst, dass er schon immer einfach ein paar Freunde zusammentrommeln wollte, um einen Film zu drehen. Mit diesem Film hat er versucht diese Idee einzufangen. Doch er verarbeitete nicht nur diesen Traum, sondern auch seine bisherigen Erfahrungen, die er im Theater gesammelt hatte und natürlich auch den Einfluss, den Laurence Olivier auf sein Leben und seine Karriere genommen hatte. Es war aber ebenso Vorbereitung auf die ihm folgende Hamlet-Adaption.

Kenneth Branagh hat seine eigene Linie gefunden. Er adaptiert nach seinen eigenen Maßstäben, ohne dabei das Publikum aus den Augen zu verlieren. Er wählt neue Interpretationsmöglichkeiten und übersetzt diese für das heutige Publikum, so wie es bereits vor ihm von vielen Autoren und Regisseuren getan wurde. Bei all dem muss jedoch bedacht werden, dass weder eine Adaption für das Theater noch für den Film den ursprünglichen Absichten des Autors entsprechen muss.

8. Bibliographie

Andrews, John (1996), ‚Branagh’s HAMLET Launched at National Air and Space Museum’, *The Shakespeare Newsletter* 46:3 No. 230, Fall 1996, 53, 62, 66, 76.

Austen, Jane (1994), Persuasion, London: Penguin.

Boose, Lynda E. und Richard Burt (1997), Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video, New York: Routledge.

Branagh, Kenneth (1988), ‚HENRY V’, in: Jackson, Russell und Robert Smallwood (ed.) (1988), Players of Shakespeare 2, Cambridge: Cambridge University Press, 93-107.

Branagh, Kenneth (1989a), Beginning, New York: St. Martin’s Press.

Branagh, Kenneth (1989b), HENRY V (Drehbuch), London: Chatto and Windus.

Branagh, Kenneth (1993), MUCH ADO ABOUT NOTHING: The Making of the Movie, New York: Norton & Company.

Branagh, Kenneth (1995), A Midwinter’s Tale: The Shooting Script, New York: Newmarket Press.

Branagh, Kenneth und Russell Jackson (1996), HAMLET: Screenplay, Introduction and Film Diary, London: Chatto and Windus.

Bright, Curtis (1991), ‚Branagh and the Prince, or a Royal Fellowship of Death“, *Critical Quarterly* 33 #4 (1991), 95-111.

Brode, Douglas (2000), Shakespeare in the Movies, Oxford: Oxford University Press.

Buhler, Stephen (2002), Shakespeare in the Cinema: Occular Proof, New York: State University of New York Press.

Bulman, J.C. und H.R. Coursen (eds.) (1988), Shakespeare on Television, New England: New England University Press.

Burnett, Mark Thornton (1997), ‚The ‚Very Cunning of the Scene’ – Kenneth Branagh’s HAMLET“, *Literature and Film Quarterly* Vol 25 #2 (1997), 99-104.

Carpenter, Humphrey (1994), Shakespeare – Without the Boring Bits, London: Viking.

Cartmell, Deborah (2000), Interpreting Shakespeare on Screen, London: MacMillan.

Clare, Janet (1995), ‚Love’s Labour’s Lost’, in: Parsons, Keith and Pamela Mason (1995), Shakespeare in Performance, London: Salamander Books Ltd., 119-123.

Collins, Michael J. (1997), ‚Sleepless in Messina: Kenneth Branagh’s MUCH ADO ABOUT NOTHING“, *Shakespeare Bulletin* 41, Spring 1997, 38-39.

- Coursen**, H.R. (1996), „A Midwinter’s Tale“, *Shakespeare Bulletin* 38, Summer 1996, 38.
- Coursen**, H.R. (1988), ‚Anachronism in Papp’s MUCH ADO ABOUT NOTHING’, in: Bulman, J.C. und H.R. Coursen (eds.) (1988), Shakespeare on Television, New England: New England University Press, 151-155.
- Crowl**, Samuel (1993), ‚MUCH ADO ABOUT NOTHING“, *Shakespeare Bulletin* 26, Summer 1993, 39-40.
- Crowl**, Samuel (1997), ‚HAMLET“, *Shakespeare Bulletin* 44, Winter 1997, 34-35.
- Crowl**, Samuel (2000), ‚Flamboyant Realist: Kenneth Branagh’, in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 222-241.
- Daily** Telegiraffe (a), ‚Kenneth Branagh: LOVE’S LABOUR’S LOST’, <http://members.tripod.com/DailyTelegiraffe/loveslabourslost.html>, abgerufen am 30.September 2002.
- Daily** Telegiraffe (b), ‚Kenneth Branagh: Making LOVE’S LABOUR’S LOST’, <http://members.tripod.com/DailyTelegiraffe/branaghloveslabourslostmakingof.html>, abgerufen am 30.September 2002.
- Daily** Telegiraffe (c), ‚On Kenneth Branagh’s LOVE’S LABOUR’S LOST’, <http://members.tripod.com/DailyTelegiraffe/loveslabourslostarticles.html>, abgerufen am 30.September 2002.
- Davies**, Anthony (2000), ‚The Shakespeare Films of Laurence Olivier’ in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 163-183.
- Deats**, Sara Munson (1992), ‚Rabbits and Ducks: Olivier, Branagh, and HENRY V“, *Literature and Film Quarterly* 20 #4 (1992), 284-293.
- Deleyto**, Celestino (1997), ‚Men in Leather: Kenneth Branagh’s MUCH ADO ABOUT NOTHING & Romantic Comedy“, *Cinema Journal* 36 #3, Spring 1997, 91-106.
- Donaldson**, Peter S. (1990), Shakespearean Films/Shakespearean Directors, Boston: Unwin Hyman.
- Donaldson**, Peter S. (1991), ‚Taking on Shakespeare: Kenneth Branagh’s HENRY V“, *Shakespeare Quarterly*, Spring 1991, 60-71.
- Epstein**, Norrie (1994), Friendly Shakespeare, New York: Viking.
- Fitter**, Chris (1991), ‚A Tale of Two Branaghs: HENRY V, Ideology, and the Mekong Agincourt’, in: Kamps, Ivo (ed.) (1991), Shakespeare Left and Right, London: Routledge, 259-277.

Flaumenhaft, Mera (1994), ‚Three Views of Henry V, Olivier and Branagh’, in: Flaumenhaft, Mera. (1994). The Civic Spectacle: Essays on Drama & Community, Lanham MD: Rowman & Littlefield, 127-167.

Gristwood, Sarah, ‚What is this Thing Called LOVE’S LABOUR’S LOST?“, http://film.guardian.co.uk/Feature_Story/feature_story/0,4120,152536,00.html, *The Guardian*, 27.März 2000, abgerufen am 30.September 2002.

Guntner, J. Lawrence (2000), ‚Hamlet, Macbeth and King Lear on Film’, in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 117-135.

Hadrick, Donald K. (1997), ‚War Is Mud: Kenneth Branagh’s Dirty Harry V and the Types of Political Ambiguity’, in: Boose, Lynda E. und Richard Burt (1997), Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video, New York: Routledge, 45-67.

Hapgood, Robert (1997), ‚Popularizing Shakespeare: the Artistry of Franco Zeffirelli’, in: Boose, Lynda E. und Richard Burt (1997), Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video, New York: Routledge, 80-95.

Hatchuel, Sarah (2000), A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh, Winnipeg: Blizzard Publishing.

Jackson, Russell (2000), ‚From Play-script to Screenplay’, in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 15-35.

Johnson, Ian (1972), ‚Merely Players’, in: Eckert, Charles W. (ed.) (1972), Focus on Shakespearean Films, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 7-27.

Jorgens, Jack (1977), Shakespeare on Film, Bloomington: Indiana University Press.

Kettner, Katharina (1999), ‘Such Stuff as Films Are Made on’: Shakespeare im Medienwechsel, Münster: Lit.

Keyishian, Harry (2000), ‚Shakespeare and the Movie Genre: the Case of Hamlet’ in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 72-85.

Loehlin, James N. (1996), Henry V, Manchester: Manchester University Press.

LoMonico, Michael (1996), ‚Branagh’s HAMLET – Power and Opulence“, *Shakespeare* 1.1 (1996), 6-7.

McKernan, Luke und Olwen Terris (1994), Walking Shadows: Shakespeare in the National Film and Television Archive, London: British Film Institute.

McLeish, Kenneth und Stephen Unwin (1998), A Pocket Guide to Shakespeare’s Plays, London: Faber & Faber.

Moses, Carol (1996), ‚Kenneth Branagh’s MUCH ADO ABOUT NOTHING: Shakespearean Comedy as Shakespearean Romance“, *Shakespeare Bulletin* 40, Winter 1996, 38-40.

Orange, Michael (1979), ‚Language and Silence in A Passage to India‘, in: Beer, John und G.K. Das (eds.) (1979), E.M. Forster: a Human Exploration, London: MacMillan, 142-161.

Parsons, Keith and Pamela Mason (1995), Shakespeare in Performance, London: Salamander Books Ltd.

Powell, Susan L. (1995), ‚Much Ado About Nothing‘, in: Parsons, Keith and Pamela Mason (1995), Shakespeare in Performance, London: Salamander Books Ltd., 157-161.

Pursell, Michael (1992), ‚Playing the Game: Branagh’s HENRY V‘, *Literature and Film Quarterly* Vol. 20 # 4 (1992), 268-276.

Rosenberg, Marvin (1988), ‚Shakespeare on TV – An Optimistic Survey‘, in: Bulman, J.C. und H.R. Coursen (eds.) (1988), Shakespeare on Television, New England: New England University Press, 85-91.

Rosenthal, Daniel (2000), Shakespeare on Screen, London: Octopus Publishing.

Rothwell, Kenneth S. (1999), A History Of Shakespeare on Screen, Cambridge: Cambridge University Press.

Royal, Derek (1997), ‚Shakespeare’s Kingly Mirror: Figuring the Chorus in Olivier’s and Branagh’s HENRY V‘, *Literature and Film Quarterly* Vol 25 #2 (1997), 104-111.

Shakespeare, William (1981), Much Ado About Nothing, London: Routledge.

Shakespeare, William (1995), Henry V, London: Routledge.

Shakespeare, William (1996), Henry IV-Part 1, London: Routledge.

Shakespeare, William (2001a), Love’s Labour’s Lost, London: Routledge.

Shakespeare, William (2001b), Twelfth Night, London: Routledge.

Shakespeare, William (2002), Hamlet, London: Routledge.

Simmons, Jane R. jr. (1997), ‚„In the Rank Sweat of an Enseamed Bed’: Sexual Aberrations and the Paradigmatic Screen Hamlets‘, *Literature and Film Quarterly* 25 #2, 1997, 111-119.

Sokolyansky, Mark (2000), ‚Grigori Kozintsev’s HAMLET and KING LEAR‘, in: Jackson, Russell (ed.) (2000), Cambridge Companion to Shakespeare on Film, Cambridge: Cambridge University Press, 199-212.

Styan, John L. (2000), Perspectives on Shakespeare in Performance, New York: Peter Lang Publishing.

Tatspaugh, Patricia E. (1992), ‚Theatrical Influences on Kenneth Branagh’s Film of HENRY V‘, *Literature and Film Quarterly* 20 # 4 (1992), 276-284.

The Remains Of Tom Lehrer, Los Angeles: Warner Bros. Records & Rhino Entertainment, 2000.

Thompson, Ann (1997) „Asta Nielsen and the Mystery of Hamlet“, in: Boose, Lynda E. und Richard Burt (1997), Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video, New York: Routledge, 215-225.

Tolkien, J.R.R. (2002), The Lord of the Rings, London: Harper Collins.

Warren, Roger (1985), „Shakespeare at Stratfor-Upon-Avon“, *Shakespeare Quarterly*, Spring 1985, 79-87.

Weiß, Tanja (2001), Shakespeare: on the Screen: Kenneth Branagh's HENRY V, Frankfurt/Main: Europäische Hochschulschriften.

Weller, Philip (1997), „Freud's Footprints in Films of Hamlet“, *Literature and Film Quarterly* Vol 25 #2, 1997, 119-125.

Videos

Berkeley, Busby, dir., BABES IN ARMS, USA/MGM, 1939.

Berkeley, Busby, dir., BABES ON BROADWAY, USA/MGM, 1941.

Branagh, Kenneth, dir., HAMLET, GB/USA/Castle Rock Entertainment, 1996.

Branagh, Kenneth, dir., HENRY V, GB/Renaissance Films, 1989.

Branagh, Kenneth, dir., IN THE BLEAK MIDWINTER, GB/USA/Castle Rock Entertainment, 1995.

Branagh, Kenneth, dir., LOVE'S LABOUR'S LOST, GB/USA/Miramax, 2000.

Branagh, Kenneth, dir., MUCH ADO ABOUT NOTHING, GB/USA/Renaissance Films, 1993.

Anhang A

I

HENRY V

Cast in alphabetischer Reihenfolge

Regisseur	Kenneth Branagh		
Boy	Christian Bale	Dauphin	Michael Maloney
Exeter	Brian Blessed	Ely	Alec McCowen
Henry V	Kenneth Branagh	Alice	Geraldine McEwan
Bardolph	Richard Briers	Governor of Harfleur	David Lloyd Meredith
Cambridge	Fabian Cartwright	Messenger	David Parfitt
Orleans	Richard Clifford	Bates	Shaun Pendergast
Falstaff	Robbie Coltrane	Mountjoy	Christopher Ravenscroft
Mistress Quickly	Judi Dench	French King	Paul Scofield
Court	Pat Doyle	Macmorris	John Sessions
Constable	Richard Easton	Gloucester	Simon Shepherd
Westmoreland	Paul Gregory	York	James Simmons
Fluellen	Ian Holm	Scroop	Stephen Simms
Grandpré	Colin Hurley	Pistol	Robert Stephens
Nym	Geoffrey Hutchings	Katherine	Emma Thompson
Burgundy	Harold Innocent	Grey	Jay Villiers
Chorus	Derek Jacobi	Gower	Daniel Webb
Erpingham	Edward Jewesbury	Williams	Michael Williams
Canterbury	Charles Kay	Jamy	Jimmy Yuill
Bedford	James Larkin		

Anhang B

I

MUCH ADO ABOUT NOTHING

Cast in alphabetischer Reihenfolge

Regisseur	Kenneth Branagh		
Frances Seacole	Chris Barnes	Dogberry	Michael Keaton
Hero	Kate Beckinsale	Ursula	Phillida Law
Antonio	Brian Blessed	Claudio	Robert Sean Leonard
Benedick	Kenneth Branagh	Messenger	Alex Lowe
Leonato	Richard Briers	Hugh Oatcake	Conrad Nelson
Conrade	Richard Clifford	Don John	Keanu Reeves
Verges	Ben Elton	Margaret	Imelda Staunton
George Seacole	Andy Hockley	Beatrice	Emma Thompson
Borachio	Gerard Horan	Don Pedro	Denzel Washington
Sexton	Edward Jewesbury		

Anhang C

I

HAMLET

Cast in alphabetischer Reihenfolge

Regisseur	Kenneth Branagh		
English Ambassador	Richard Attenborough	Fortinbras' Captain	Jeffery Kissoon
2nd Gravedigger	Simon Russell Beale	Marcellus	Jack Lemmon
Ghost	Brian Blessed	Laertes	Michael Mahoney
Hamlet	Kenneth Branagh	Fortinbras' General	Duke of Marlborough
Polonius	Richard Briers	Bernardo	Ian McElhinney
Gertrude	Julie Christie	Old Norway	John Mills
1st Gravedigger	Billy Crystal	2nd Sailor	Jimi Mistry
Stage Manager	Charles Daish	Prologue	Sian Radinger
Hecuba	Judi Dench	Prostitute	Melanie Ramsay
Reynaldo	Gérard Depardieu	Young Lord	Andrew Schofield
Guildenstern	Reece Dinsdale	Fortinbras	Rufus Sewell
Yorick	Ken Dodd	Rosencrantz	Timothy Spall
Horatio	Nicholas Farrell	Young Hamlet	Tom Szekeres
Francisco	Ray Fearon	Player	Ben Thom
Doctor	Yvonne Gidden	Voltemand	Ben Warrington
Priam	John Gielgud	Player	Perdita Weeka
Player Queen	Rosemary Harris	Osric	Robin Williams
Player King	Charlton Heston	Ophelia	Kate Winslet
Claudius	Derek Jacobi	1st Sailor	David Yip

Anhang D

I

LOVE'S LABOUR'S LOST

Cast in alphabetischer Reihenfolge

Regisseur	Kenneth Branagh		
Berowne	Kenneth Branagh	Holofernia	Geraldine McEwan
Sir Nathaniel	Richard Briers	Katherine	Emily Mortimer
Boyet	Richard Clifford	The King	Alessandro Nivola
Maria	Carmen Ejogo	Moth	Antony O'Donnell
Mercade	Daniel Hill	Jaquenetta	Stefania Rocca
Costard	Nathan Lane	The Princess	Alicia Silverstone
Dumaine	Adrian Lester	Armado	Timothy Spall
Longaville	Matthew Lillard	Constable Dull	Jimmy Yuill
Rosaline	Natascha McElhone		

II

Drehbuch: Hierzu muss angemerkt werden, dass sich alle Angaben auf die Arden Ausgabe beziehen (Shakespeare, 2001a). Die Angaben beziehen sich auf meine persönliche

Wahrnehmung und können fehlerhaft sein. Kenneth Branagh hat einige Zeilen geändert, diese Änderungen wurden jedoch nicht übernommen, ebenso wenig finden sich Bühnenanweisungen, bis auf eine Ausnahme.

Newsreel (Introduction)

I.I.15-25, 31-32,34-37,39-45,47-58, 61-64, 70-72

Song: I'd Rather Charleston

I.I.110-111, 119-139, 145-158, II.I.20-40, 43, 55-56, 61, 64-66, 77, 80-85, 90-113, 193-197, 200-213, 128-134, 153-161, 162-166, 168-173, 176, 114-117

Song: I Won't Dance

II.I. 227-232, 245-253, 256-257

Newsreel

I.I. 199-206, 238-264, 268-288

Radionews

I.II. 1-4, 19, 35, 42-44, 54, 56-58, 112-113, 116

Song: I Get a Kick out of You

I.II. 121-125, 127-136

Map with the tents, the princess and her companions wake up.

Song: No Strings

III.I. 117,127-128, 140-167, IV.I. 42-48, 51-54, 56-59, I.II. 160-162, IV.I. 85, 94, 99-105, III.I. 167, IV.II. 22-29, 88-90, 100-104

Song: The Way You Look Tonight

IV.II. 62-79, 127-128, 130-140, 144-146, 148-149, 157-159, IV.III. 5-7, 7-17

Song: I've Got a Crush on You (interrupted)

IV.III. 42

Song: I've Got a Crush on You (continued)

IV.III. 124-129, 134-137, 143-147, 149-151, 172-179, 180-183, 186-187, 190-209, 284-291, 294, 324, 326-327, 292-319

Song: Cheek to Cheek

IV.III. 345-356

Newsreel

V.II.1, 4, 30,31, 34-39, 47-48, 53, 58-59, 79, 82-84, 89-97, 119-130, 133-140, 256-258

Added lines: (spoken by Boyet) By changing partners for the masquerade,/They'll undermine the gentlemen's charade.

Song: Let's Face the Music and Dance

V.II. 266, 282-291, 298-308, 310-314, 344-345, 351-360, 362-370, 385-391, 392, 460-469, 509-511

Newsreel

Song: There's no Business

V.II. 711-716, 720-753, 763-766, 771-789, 791-794, 798-804, 810, 821-823, 815-820, 825-863, 865-866

Song: They Can't Take that away from Me

V.II. 919

Newsreel

IV.III. 318-319, 324, 326-327

III

BABES IN ARMS (MGM 1939) Cast

Regisseur

Busby Berkeley

Mickey Moran
Patsy Barton
Joe Moran

Mickey Rooney
Judy Garland
Charles Wionninger

Judge Black
Rosalie Essex

Guy Kibbee
June Preisser

Anhang E

I

IN THE BLEAK MIDWINTER

Cast in alphabetischer Reihenfolge

Regisseur Kenneth Branagh

Henry	Richard Briers	Fadge	Celia Imrie
Tap Dancer	Allie Byrne	Nina's Father	Edward Jewesbury
Molly	Hetta Charnley	Joe	Michael Mahoney
Margaretta	Joan Collins	Ventriloquist	Brian Petifer
Mrs. Branch	Ann Davies	Mule Train Man	Shaun Prendergast
Scotsman	Patrick Doyle	Nina	Julia Sawalha
Tom	Nicholas Farrell	Terry	John Sessions
Vernon	Mark Hadfield	Audience Member	Carol Starks
Motimer	Robert Hines	Tim	James D. White
Carnforth	Gerard Horan		

II

BABES ON BROADWAY (MGM 1941) Cast

Regisseur Busby Berkeley

Tommy Williams	Mickey Rooney	Miss Jones	Fay Bainter
Penny Morris	Judy Garland	Barbara Jo	Virginia Weidler