



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das elisabethanische Theater und die vielseitigen
Möglichkeiten der Inszenierung, erläutert anhand von
Shakespeare Verfilmungen: Ein Sommernachtstraum,
Richard III und Titus.“

Verfasserin

Zuzana Jankulárová

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	4
2. Das Elisabethanische Theater	5
2.1 Vorstellung von der Welt	6
2.2 Themen und Genre	7
2.3 Schauspieltruppen	8
2.4 Das Theater und die Bürokratie	10
2.5 Londoner Theatergebäude	10
2.5.1 Blackfriars Theatre	12
3. Wichtige Dramatiker des Elisabethanischen Theaters	13
3.1 Thomas Kyd	13
3.2 Christopher Marlowe	14
3.3 William Shakespeare	15
3.4 Zusammenfassende Einschätzungen der Bedeutung des Elisabethanischen Theaters	16
4. Ästhetische Mittel des Theaters	17
4.1 Die ästhetischen Mittel des Shakespeares Theaters	18
4.1.1 Bühnenraum	18
4.1.2 Bühnenausstattung	21
4.1.3 Kostüme	22
4.1.4 Schauspielstil	23
4.2 Szenische Mittel des Films	23
5. Methodik Filmanalyse	25
5.1 Fragestellung für die Filmanalyse	25
5.1.1 Sequenzprotokoll	28
5.1.2 Die Figurenanalyse	28
5.1.3 Analyse der Bauformen	29

6. Filmanalyse.....	31
6.1 <i>Ein Sommernachtstraum</i>	31
6.1.1 Sequenzprotokoll.....	31
6.1.2 Die Bilder des Shakespearetextes.....	33
6.1.3 Figurenanalyse.....	37
6.1.3.1 Einführung der Figuren.....	37
6.1.3.2 Setting der Figuren.....	41
6.1.4 Raumerfahrung: Elfenhöhle versus Bühne.....	42
6.1.5 Perspektive: Mittendrin im Geschehen.....	46
6.1.6 Filmtrick: Puck im Bier.....	48
6.2 <i>Richard III</i>	50
6.2.1 Sequenzprotokoll.....	52
6.2.2 Die Bilder des Shakespearetextes.....	53
6.2.3 Figurenanalyse.....	55
6.2.3.1 Einführung der Figur.....	55
6.2.3.2 Setting der Figuren.....	61
6.2.4 Raumerfahrung.....	62
6.2.5 Perspektive.....	65
6.2.6 Geräusche und Musik.....	66
6.3 <i>Titus</i>	67
6.3.1 Motive aus der antiken Literatur.....	68
6.3.2 Sequenzprotokoll.....	70
6.3.3 Die Bilder des Shakespearetextes.....	72
6.3.4 Figurenanalyse.....	74
6.3.4.1 Einführung der Figuren.....	74
6.3.4.2 Setting der Figuren.....	78
6.3.5 Raumerfahrung.....	79
6.3.6 Perspektive.....	81
 7. Zusammenfassung.....	 83
8. Literaturverzeichnis.....	87
9. Filmographie.....	90

10. Anhang	91
10.1 Die Handlung.....	91
10.1.1 <i>Ein Sommernachtstraum</i>	91
10.1.2 <i>Richard III.</i>	92
10.1.3 <i>Titus</i>	93
10.2 Protokolle.....	95
10.2.1 <i>Ein Sommernachtstraum</i>	95
10.2.1.1 Kapitel 4. Zweiter Aufzug. Erste Szene.....	95
10.2.1.2 Kapitel 11. Fünfter Aufzug. Erste Szene.....	97
10.2.2 <i>Richard III.</i>	99
10.2.2.1 Kapitel 2. Erster Aufzug, Erste Szene.....	99
10.2.2.2 Kapitel 13. Vierter Aufzug, Vierte Szene.....	103
10.2.3 <i>Titus</i>	108
10.2.3.1 Kapitel 16. Zweiter Aufzug, Vierte Szene.....	108
10.2.3.2 Kapitel 30. Fünfter Aufzug, Dritte Szene.....	109
10.3 Abstract.....	114
Lebenslauf	117

1. Einleitung

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Einfluss des elisabethanischen Theaters auf den zeitgenössischen Film untersucht werden. Aus diesem Grund werden im Folgenden drei Filmadaptionen von Shakespeares Theaterstücken unter diesem Aspekt untersucht werden. Es sollen folgende Dramen betrachtet werden: *Ein Sommernachtstraum* (Regie: Michael Hoffmann, 1999), *Richard III* (Regie: Richard Loncraine, 1995) und *Titus* (Regie: Julie Taymor, 1999). Da sämtliche Stücke in den 90er Jahren verfilmt worden sind, kann man sagen, dass sie nicht nur eine auffällige zeitliche Nähe, sondern auch einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund teilen.

Dazu wird im ersten Teil der geschichtliche Kontext skizziert. Der Einfluss der europäischen Renaissance und wie sich die Renaissance in England ausgewirkt hat, kommt dabei einem besonderen Stellenwert zu. Die Londoner Theaterszene gibt dann einen Einblick über das Arbeitsumfeld und die mögliche Inspiration durch Zeitgenossen. Am Beispiel von drei Dramatikern, Kyd, Marlowe und Shakespeare werden im weiteren Verlauf die Themen und Gedankenwelt des Elisabethanischen Theaters skizziert.

Um auf das Besondere des Elisabethanischen Theaters eingehen zu können, ist ein kurzer geschichtlicher Rückblick nötig. Die sich entwickelnde Renaissance oder frühe Moderne kontrastiert in beträchtlichem Maße mit dem Weltbild des Mittelalters und hat gesellschaftliche, künstlerische oder auch politische Neuerung eingeleitet. Die Geisteshaltung der Renaissance, als Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, ist die Basis für die Inspiration der kunstschaaffenden Theaterleute und Dramatiker des Elisabethanischen Zeitalters.

Der Ausgangspunkt dieses Vergleichs sind die Bühnenstücke von Shakespeare in ihrer Entstehungszeit und so wird in der methodischen Erarbeitung des Vergleichs die Struktur des Theaters in seiner Bedeutungsgenerierung eingehender betrachtet als die Bauweise des Films. Die vorliegende Arbeit muss unter dem Aspekt des Vermittlungsvorgangs von Text und Aufführung gelesen werden. Allerdings kann die semiotische Analyse dafür nicht nutzbar gemacht werden, da die gestellte Aufgabe nur eine Inszenierungsversion, und zwar die Filmadaption, umfasst. Insofern ist es nicht möglich, mit einem semiotischen Inventar den elisabethanischen Text von Shakespeare mit einer visuellen und auditiven Welt des Films zu vergleichen, denn hier würde man Äpfel mit Birnen vergleichen müssen. Da die Drehbücher von den drei Filmadaptionen für die Öffentlichkeit nicht zugänglich sind, wurden die

Shakespearetexte als Grundlage für die Analyse genommen. Das Drehbuch bietet sich nicht als Vergleich zum Text an, da im Drehbuch nur Dialoge und wenige szenische Anweisungen enthalten sind. Es entfaltet jedoch weder einen Bilderreichtum, die Kameraführung und den Schnitt noch die auditive Seite eines Films.

Von daher bietet sich ein Ansatz an, der auch als eine dramaturgische Lesart bezeichnet werden kann, die es erlaubt, vom Text ausgehend zwei verschiedene Realisierungsmöglichkeiten, die einer fiktiven Theaterinszenierung und die der vorliegenden filmischen Adaption zu analysieren. Die Umsetzungen der Filmadaptionen von drei Shakespeare Stücken liegen vor, so dass eine Materialbasis gegeben ist. Die fiktive elisabethanische Theaterinszenierung wird in Zügen skizziert, wobei die historischen Überlieferungen, soweit sie vorhanden sind, mit in die mögliche Bühneninszenierung einfließen.

Bei dieser Art der Filmanalyse soll es ausschließlich um eine Produktanalyse gehen, deren Ziel es sein soll, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Darstellungsmittel zwischen Theater und Film herauszuarbeiten. Mit anderen Worten, handelt es sich um eine Produktionsanalyse, bei der die Absicht und die Inszenierung des Regisseurs im Mittelpunkt stehen sollen und darüber hinaus wird der Fokus auch auf der Umsetzung des Bühnenraums liegen.

2. Das Elisabethanische Theater

Das Elisabethanische Theater ist auch bekannt unter dem Namen als englisches Renaissance Theater und als „Early Modern English Theatre“ und bezieht sich im groben auf die Zeit der Herrschaft Elisabeths der Ersten und ihrem Nachfolger, Jakob dem Ersten. Eine exaktere Zeitbestimmung geben Shepard und Womack an, die die Zeit des Elisabethanischen Theaters auf das letzte Drittel ihrer Regentschaft beziehen und nur die ersten Jahre Jakobs darunter subsumieren. Das heißt, das elisabethanische Theater beginne etwa um 1590 und endete etwa 1610. Dies sei auch einfach Shakespeare's Theater.¹ Bis zum Verbot 1642 unter puritanischer Herrschaft, hatte das Theater eine enorme gesellschaftliche Bedeutung. Hier und sonst an keinem anderen Ort, trafen sich alle gesellschaftlichen Gruppierungen und vergnügten sich gemeinsam an den für sie dargebotenen Aufführungen.²

¹ Shepard/Womack, English Drama. A Cultural History, S. 88

² Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S. 93

Diese Blütezeit und das „Wunder der Theatergeschichte“³ begründeten sich auch daraus, dass die eigentliche Leistung nicht von einem Einzelnen kommt, aber vielmehr von einem ganzen Team gespeist wird. Auch wenn Shakespeare herausragt, es war der Dramatiker zusammen mit den Schauspielern sowie der technischen Ausstattung, die für den Erfolg verantwortlich waren. Der Zuschauer tauchte dann ein in ein gemeinschaftliches Erleben, was wiederum der Tradition des Mittelalters entsprach. Es gibt auch keinen Regisseur und keine egozentrischen Alleingänge von Autor oder Schauspielern. Es ist die Truppe:

“The many of the most important forces affecting early modern dramatic production related not so much to individual dramatists as to playing companies“.⁴

2.1 Vorstellung von der Welt

Das elisabethanische Weltverständnis löst sich vom mittelalterlichen Denken, nichtsdestotrotz sind Reste dieses Weltverständnisses immer noch präsent, da gesellschaftliche Haltungen nicht punktuell verschwinden. Auch noch zu Elisabeths Zeiten gibt es die Vorstellung einer hierarchischen Ordnung von Gott über die Engel, den Menschen, den Tieren und den Pflanzen. Diese Hierarchie spiegelt sich auch in der gesellschaftlichen Struktur wider. Obwohl der Feudalismus in der Zeit Elisabeths nur noch zu Resten bestand, ging man von der Vorstellung von *body politic* aus, an dessen Spitze der König stand, gefolgt vom Adel und den freien Bürgern, den besitzlosen Pächtern, die aus dem Stand der Unfreien hervorgingen. Diese gestufte Rangordnung sah man gleichermaßen im Inneren des Menschen. Der Makrokosmos spiegelte sich sozusagen als Mikrokosmos im Menschen wider. Die Vernunft stand an der Spitze, gefolgt von den edleren Leidenschaften des Herzens und den niederen Leidenschaften, deren Sitz man in der Leber lokalisierte. All diese Ordnungen verhielten sich analog zueinander und ähneln sehr der Vorstellung des Mittelalters. Doch der entscheidende Unterschied: Man war sich jetzt der Stabilität des Weltgebäudes nicht mehr sicher.⁵ Der „Schwachpunkt“ war nun der Mensch, als Bindeglied zwischen Gott und Erde. Wenn nun die Leidenschaft über die Vernunft regiert, dann droht die Weltordnung zusammenzubrechen. Und diese Angst des Ordnungszerfalls durchzieht Shakespeares Werke wie ein roter Faden.

³ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S.55

⁴ Rutter, „Adult Playing companies 1603-13“ in: Dutton, Richard (Hrsg.): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 87

⁵ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 82

„Hierarchie und Ordnung, doch ohne die Gewissheit der von Gott garantierten Stabilität der Welt“,⁶ ist der Kern des Denkens dieser Zeit. Das Gott- und Weltvertrauen ist einer allgemeinen Skepsis gegenüber dem Gleichmaß und der Unerschütterlichkeit gewichen. Ganz konkret hieß es: Elisabeth, die kinderlos blieb, sicherte keine geregelte Thronfolge und auch die Ausdehnung der Welt bis nach Amerika und die Kenntnis darüber, dass die Erde ein Ort der Ungewissheit ist, sind Faktoren, die die Menschen verunsicherten.

Kennzeichnend dieser Zeit sind auch die vielen Intrigen und Machspiele, die sich in der elisabethanischen Gesellschaft abspielten. Sicherlich ein Zeichen für anstehende gesellschaftlichen Veränderungen, die ein Verschieben der Machtverhältnisse provozierten. Mehrmals sollte Elisabeth ermordet werden und durch einen Nachfolger bzw. Nachfolgerin ersetzt werden. Ein Thema, das auch in Shakespeares Dramen allgegenwärtig ist.

2.2 Themen und Genre

Das Elisabethanische Theater verabschiedet sich von den Mysterienspielen des Mittelalters und belebt die Historienspiele, meist als Tragödien. Das antike Römerreich und Griechenland mit deren Königen und Helden sind das Vorbild. Die Dramen sind von nun an säkularisiert.⁷ Das christliche Weltbild tritt nicht mehr in Erscheinung. Es geht um das innerweltliche Schicksal des Einzelnen. Zuschauer können Anteil nehmen an den Konflikten des Individuums, das sich entscheiden kann, zwischen Gut und Böse. Auch die Faszination für das Mächtige wird thematisiert, denn jetzt ist Macht nicht mehr Gott gegeben, aber man kann die Macht aus eigener Kraft erlangen und durch Intrigen wieder verlieren. Die Historienspiele dieser Zeit geben Antwort auf die Fragen des Ursprungs nationaler Größe und lassen große Momente wieder aufleben. Der Zuschauer will auch „nachsehen“, wie sich die entdeckte Individualität mit dem immer noch bestehenden und Einfluss nehmenden Christentum vereinbaren lässt.⁸

Auch ein aufkommendes englisches Nationalbewusstsein beflügelt die Thematisierung historischer Figuren. Dieses sich entwickelnde Bewusstsein einer nationalen Identität bildete laut Stamm ein Band zwischen den Spannungsfeldern der aufkeimenden wirtschaftlichen Prosperität und der militärischen Kraft, plus das Herauslösen aus der katholischen Kirche.⁹

⁶ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 83

⁷ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 55

⁸ ebd., S. 56

⁹ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 56

Um einen Helden werden Episodenfiguren gruppiert, die sich nahe an geschichtliche Vorgaben halten. Obwohl Shakespeare der berühmteste Vertreter von Königsdramen ist, ist er nicht sein Erfinder. John Bale gilt als Wegweiser und George Peele verfasste u.a. das Drama über Edward den Ersten, noch bevor Shakespeare seine Helden in Kriege, Kämpfe und Konflikte verwickelte. Von historischer Genauigkeit hielten die Dramatiker dieser Zeit sowieso nicht viel und der Unterschied zwischen Historienspiel und Tragödie ist fließend.¹⁰ Die Historienspiele (History) folgen der Tradition des Erzählens (Story). In der offiziellen Elisabethanischen Vorstellung, so Trussler, ist Geschichte keine möglichst reale Abbildung der Vergangenheit.¹¹ Sie ist vielmehr ein Spiegel der Machtverhältnisse, als ein Mittel, die „richtigen“ Machtverhältnisse darzustellen. Geschichte war dazu da, dem Volk zu zeigen, welche Klassen es gibt und wer Befugnisse hat, Entscheidungen zu treffen.

2.3 Schauspieltruppen

Schon lange gibt es Schauspielgruppen, die von einem Ort zum anderen ziehen und meist in Innenhöfen von Pubs spielen. In der Schauspielkunst sehen viele die einzige Verdienstmöglichkeit, so wächst auch die Anzahl der Truppen um 1550 stark an. Ihr gesellschaftliches Ansehen wächst, was vor allem daran liegt, dass der Adel großes Interesse an der Schauspielerei zeigt und ein System der Patronage entwickelt. Schauspieler stehen unter dem Schutz eines Adligen Patrons. Sie erhalten zwar keinen regelmäßigen Sold, aber profitieren von dem Namen des Adligen, um Auftritte zu organisieren. Die Schauspieler bleiben unabhängig. Sie teilen Ausgaben und Profit. Vom ihrem Landlord erhalten sie eigentlich nur ein Empfehlungsschreiben oder eine Art einheitliches Kostüm. Dieses Patronagesystem beruht auf Gegenseitigkeit:¹² Patrone nutzen die Schauspieler, um ihre politischen Programme voranzutreiben, ihren Namen bekannt zu machen, um so ihren Einfluss zu erweitern. Schauspieler sind ihre Repräsentanten, vor allem in einer Zeit ohne Massenmedien. Nachdem durch die Reformation viele religiöse Zeremonien abgeschafft wurden, wird ein Ersatz benötigt, um die soziale Hierarchie zu festigen. Theateraufführungen erfüllten dieses Bedürfnis. „Urban elites badly needed such symbolic reinforcement of their authority in the later 16. Century.“¹³

¹⁰ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S. 80

¹¹ ebd.

¹² Greenfeld, „Touring“, in: Dutton, Richard (Hrsg.): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 293f

¹³ ebd., S. 296

Dörfer und Städte brauchen symbolische Zeremonien und öffentliche Auftritte, um die aufkeimenden sozialen Spannungen klein zu halten. Auch später noch, als Schauspielkompanien schon feste Spielstätten hatten, reisten sie auch dann noch umher und immer unter dem Schutz eines Landlords bzw. der Königin und des Königs.¹⁴

Die erste lizenzierte dieser Gruppen hieß *Leicester's Men* 1570 und steht unter dem Schutz des Earls of Leicester. *Derby's Men*, die ab 1594 den Namen Lord *Chamberlain's Men* trugen, gehörte unter Shakespeare zur wichtigsten Schauspieltruppe und spielte im Globe auf der Bankside und im Blackfriars Theatre. Nach dem Tod von Elisabeth I wird sie unbenannt in *King's Men* und untersteht dem königlichen Hof.

Die *Admiral's Men* Truppe, unter Edward Alleyns Führung, wurde 1603 umbenannt in *Prince Henry's Men*; sie spielte im Rose und Fortune.

Auch der königliche Hof unterhält eine eigene Schauspielgruppe, die sich *Queens's Men* nennt. Diese Truppe perfektioniert das Geschäft der Patronage: „They had the authority of the Queen herself and key politicians“.¹⁵ Königin Elisabeth war zudem auch bekannt dafür, selber Rollen am Hofe zu übernehmen, obwohl Frauen zu dieser Zeit nicht spielen durften. Frauenrollen übernahmen sonst meist Knaben.¹⁶

Die Funktion des Systems der Patronage, das sich von „servants of nobility to servants of royalty“ entwickelt hat, ist heute Gegenstand kontroverser Diskussion. So beschreibt Rutter, dass Richard Dutton die Hinwendung zu königlichen Schauspieltruppen und weg von adligen Truppen, weniger als einen Akt der Ehrerbietung sieht.¹⁷ Es ist vielmehr der Versuch, eine zentralistische Kontrolle über das Theater zu erlangen und muss daher als eine staatliche Intervention interpretiert werden. Es ist zu diskutieren, inwieweit die Schauspieler selber eine Hinwendung zum königlichen Hof angestrebt haben oder ob sie angeordnet wurde. Fest steht, wenn eine Schauspieltruppe unter königlicher Autorität stand, gab es materielle Vorteile, vor allem in der Zeit, als das Theater geschlossen war.¹⁸

¹⁴ Greenfeld, „Touring“, in: Dutton, Richard (Hrsg.): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 292f

¹⁵ Knutson, „Adult Playing Companies 1593-1603“, in: Dutton, Richard (Hrsg.): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 57

¹⁶ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S. 70

¹⁷ Rutter, „Adult Playing companies 1603-13“, in: Dutton, Richard (Hrsg.): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 74

¹⁸ ebd., S. 73ff

2.4 Das Theater und die Bürokratie

Auch wenn die Theatertruppen unter dem Schutz des Adels und des Königshauses standen, so waren die Theaterleute trotz alledem den Anfeindungen ausgesetzt. In erster Linie wetterten die Puritaner gegen das Theater, aber auch den Londoner Stadtbehörden erschien der Theaterbetrieb gefährlich. Sie fürchteten durch die großen Menschenansammlungen Seuchengefahr und Anlass für Unruhen und Aufstände. So finden sich auch die neu errichteten Theater außerhalb des Zentrums in Shoreditch oder Bankside.¹⁹

Die Klagen der Stadtbehörde machen auch den Machtkampf zwischen ihr und dem Königshaus deutlich. Um ihren Machtanspruch zu demonstrieren, erließ der Londoner Magistrat strenge Gesetze und Auflagen für die Schauspieler und die Theater. So brauchten sie besondere Bewilligungen, kein Spiel durfte an Feiertagen oder zu Zeiten des Gottesdienstes abgehalten werden und die Schauspieler sollten Teil ihrer Einnahmen an Arme und Kranke abgeben. Doch das Königshaus setzte dagegen und hob einen Teil des Erlasses wieder auf. Die Truppen erhielten per königlichem Dekret, die Erlaubnis überall zu spielen, allerdings unter der Aufsicht eines königlichen Beamten (Master of the Revels). So behielt das Königshaus und die Zentralgewalt die Kontrolle über das Theaterleben. Ein Spielverbot allerdings, während der Pest 1592-94, konnten die Lokalbehörden durchsetzen.²⁰

2.5 Londoner Theatergebäude

Das Schauspiel ist populär und so bleibt es nicht aus, dass öffentliche Theaterhäuser gebaut werden, wo Dramen in einem regelmäßigen Turnus aufgeführt werden und die Schauspieler eine Basis haben.

Das erste öffentliche Theater *The Red Lion* wurde 1567 in einem umgebauten Bauernhaus eröffnet. 1576 nahm im Shoreditch das *The Theatre* den Betrieb auf und ein Jahr später folgte *The Curtain*. Sehr bald begann auch das Vergnügungsviertel Bankside die Schauspieler anzulocken. Alles was Spaß machte und der Unterhaltung diente, war auf der Bankside angesiedelt. Hier erfreuten sich alle Schichten an den populären Belustigungen wie „the Bull Baiting“ und „the Bear Baiting“. Diese Attraktionen zogen das Publikum bereits an, als noch kein Theater gab. Die Theater haben dann einiges von der Architektur der Arenen

¹⁹ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 99

²⁰ ebd., S. 80f.

übernommen. Das Gebäude der Tierhatz war ein Vieleck, einstöckig oder zweitstöckig und die Galerie bot Platz für ca. 1000 Zuschauer.

Die Geschäftsmodelle der Theaterbauten deuten auf einen großen unternehmerischen Geist hin. Philip Henslowe wurde reich mit dem Bau von Theaterhäusern. Sein erstes Theaterhaus hieß *The Rose* und wurde auf der Bankside eröffnet. Er investierte 1588 in den Bau, überlässt der Schauspieltruppe das Haus und war an den Gewinnen beteiligt. Er sorgt nur dafür, das Gebäude zu sanieren und in Schuss zu halten sowie Gebühren für dessen Zulassung als Spielort zu bezahlen. Das ist das Grundmodell. Aber es entwickelt sich weiter. Henslowe ist nicht nur Bankier aber er beginnt auch Managementaufgaben zu erledigen und so auch eine gewisse Macht innerhalb der Truppe auszuüben. Er begleicht Rechnungen der Lieferanten, führt Listen über Vorschüsse, Textbücher, Lizenzen, Kostüme und Requisiten.²¹

Über *The Swan*, das 1595 ebenfalls auf der Bankside erbaut wurde, liegen Daten vor, die einen größeren Raum als Bühnenteil beschreiben, der sich in die Seiten und in die Tiefe des Bühnenhauses ausdehnt. Über den Teilen der Bühne fehlt das Dach. Typisch für die Theatergebäude dieser Zeit, ist die Einteilung des Hauses in Hof und Galerie. Die Bühne ragte in den Hof und konnte, wenn nötig abgebaut werden, das heißt, man konnte das Theater vielseitig nutzen. Der Vorteil einer solchen Konstruktion war die große Anpassungsfähigkeit, bei Bedarf kann das Theater wieder in eine Arena zurückverwandelt werden. Die billigen Plätze der Theater befinden sich im Hof, während das zahlungskräftigere Publikum die Galerien bevölkert. Ansonsten ist die Gesamtform der Gebäude variabel.²²

Es gab aber auch noch ein zweites Geschäftsmodell, das noch mehr unternehmerischen und kapitalistischen Geist verspüren ließ. Die *Chamberlain's* Truppe um Shakespeare investierte auch in den Bau des Gebäudes. *The Globe* (1599), dass aus dem Holz des abgerissenen *The Theater* erbaut wurde, hier waren die Schauspieler auch Anteilseigner. So wird die Hälfte der Bausumme von einem Investor getätigt und die andere von den Schauspielern. Es war eine Art genossenschaftlich organisiertes Unternehmen.

²¹ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S.84

²² ebd., S.100

2.5.1 Blackfriars Theatre

Das Blackfriars Theatre ist die Bezeichnung für zwei Theater, die Ende des 16. bis Mitte des 17. Jahrhunderts in London nacheinander bestanden. Es begann damit, dass Richard Farrant, der ein königliches Jungen-Theater, die so genannten *Children of The Chapel Royal*, leitete, ab 1576 Teile eines aufgelassenen Dominikaner-Klosters mietete. Dieses wurde als das erste Blackfriars Theatre bekannt, in dem die jungen Schauspieler für ihre Stücke, die sie später bei Hofe aufführen sollten, proben konnten. Farrant gründete mit dem Blackfriars Theatre zugleich das erste Privattheater. Denn es gelang ihm, die Proben als Privatvorstellungen geschickt zu vermarkten. Auf diese Weise konnte er eine große Anzahl zahlender Zuschauer anziehen. Wie Gurr bemerkt, war dieser Umstand möglich, da das Blackfriars innerhalb der Stadtmauern lag: „It [the Blackfriars] had an advantage enjoyed only by its later namesake, of being located inside the City walls and yet free of the cities jurisdiction”.²³ Somit konnte das Blackfriars Theatre zum ersten Mal „private theatre“ werden. Das erste Blackfriars Theatre musste jedoch bereits im Jahre 1584 schließen, denn ihre Stücke galten als politisch zu gewagt.

Es ist hervorzuheben, dass das erste Blackfriars Theatre das englische Theater jener Zeit stark beeinflusst und verändert hat. Da es als erstes Privattheater galt, machte es das Theater zu einer festen Spielstätte.²⁴ Dies war eine Neuerung, zumal die Theatertruppen bislang primär als Wandertruppen unterwegs waren und von Stadt zu Stadt zogen.

Als zweites Blackfriar Theatre wurde der 1596 von James Burbage erworbene andere Teil des Klosters bekannt. Diesen Teil baute Burbage nämlich in eine hallenartige Schaubühne um. Dieses Theater bot weitere neue Möglichkeiten, da es aus einem geschlossenen Saal bestand. Dieses geschlossene Theater stand somit im Gegensatz zum offenen Globe Theatre. Infolgedessen war es erstmals möglich, musikalische Einlagen, Untermalungen sowie visuelle Effekte mit in die Theateraufführungen einzubeziehen. Das Blackfriars Theatre wurde jedoch nach dem Ausbruch des Englischen Bürgerkrieges im Jahre 1642 geschlossen, wobei es als heruntergekommene Ruine im Jahre 1655 endgültig abgerissen wurde.

²³ Gurr, *The Shakespearean Stage. 1574–1642*, S. 155

²⁴ ebd., S. 33

3. Wichtige Dramatiker des Elisabethanischen Theaters

Stamm beschreibt, dass viele Dramatiker dieser Zeit nicht so sehr am Nachruhm interessiert waren und sie das Schreiben eines Stückes als kooperatives Projekt in Angriff nahmen.²⁵ Trotz dieser Bereitschaft zur Anonymität gibt es aber eine Vielzahl wichtiger und namentlich bekannter Literaten, die in der Zeit Elisabeths I und Jakobs als Einzelpersonen herausragen. Drei von Ihnen bzw. ihre Werke sollen nun exemplarisch portraitiert werden, weil ihnen bis heute ein sehr großer Einfluss auf die ihnen nachfolgenden Generationen bescheinigt werden kann. Neben dem größten der Dramatiker, William Shakespeare werden Thomas Kyd und Christopher Marlowe mit ihren wichtigsten Werken kurz angerissen, um den Einfluss auf Shakespeare heraus arbeiten zu können.

3.1 Thomas Kyd

Dieser früh verstorbene Dramatiker war einer der wichtigsten elisabethanischen Autoren, der enormen Einfluss auf das Denken und die Stücke seiner Zeitgenossen hatte. Sein Werk ist überschaubar aber mit großem Effekt. Berühmt ist insbesondere seine *Spanischen Tragödie* von 1586, die das Verbrechen thematisiert und das Rachemotiv als ein Leitmotiv einführt.²⁶ Dieses Stück Kyds befreite sich radikal vom typischen Formen des mittelalterlichen Theaters und die naive und primitive Freude an der Häufung der starken Effekte weicht der Suche nach Absonderlichem und Scheußlichem.²⁷ Aber immer steht das Individuum im Mittelpunkt und befreit sich von den religiösen, christlichen Fesseln. Die *Spanische Tragödie* etablierte das Thema der Rache als die Basis für Shakespeares *Titus Andronicus* und später auch für *Hamlet*. Es gibt sogar Mutmaßungen, dass Kyd der Autor eines früheren Ur-Hamlets, vor Shakespeares Hamlet, war. Zu Lebzeiten Kyds war die *Spanische Tragödie*, das populärste und meist gespielte Stück, das Standards des Stückaufbaus setzte und neue Dimensionen der Entwicklung der Charaktere einführte.²⁸ Auch wenn die Rache in den zeitgenössischen Tragödien durchaus präsent war, die Darstellung hier ist weitaus komplexer und durchdachter. Der Gedanke an Gerechtigkeit und die Suche nach Unterstützung bei Wahrsagen und des bis dahin existierenden Rechtssystems, zeugen von einem neuen Begriff der individuellen Verantwortung.

²⁵ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 76

²⁶ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S. 59

²⁷ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 60

²⁸ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S.77

Die Befreiung von christlichen Vorgaben, die die individuelle Rache untersagen, ist ein bis dahin unbekannter Blickwinkel zur Beurteilung von Konflikten, unabhängig von christlich moralischen Vorgaben.

3.2 Christopher Marlowe

Er war einer der ersten, der seine schrankenlose Begeisterung für das Individuum, das sein eigenes Gesetz ist, dramaturgisch verarbeitet. In *Tamburlaine The Great* 1587²⁹ gibt er der Faszination für den selbstherrlichen Übermenschen Ausdruck, der sich über Gut und Böse hinwegsetzt und letztlich nur am Tode scheitert. Er erkennt kein menschliches noch göttliches Gesetz an und es gibt keinen Versuch der Erklärung, warum der Held sich so brutal verhält.³⁰ Auch Shakespeares Protagonist in *Richard III* ist ein machtbesessener Usurpator, der nach Königswürde strebt und dabei vor Grausamkeiten und Gewalt nicht zurückschreckt, um dieses Ziel zu erreichen.

Fast alle seine Helden sind ausgestattet mit dem Willen zur Macht: der politische Wille zur Macht in *Tamburlaine*, die Macht über die unkontrollierbaren Kräfte des Geistes und der Natur in *Doktor Faustus*, oder der Wille zur Macht, immer mehr Geld zu besitzen, als eine Form der Macht über die wirtschaftlichen Märkte im *Juden von Malta*. Marlowes Figuren setzen sich über die ethischen, christlichen Grundsätze dieser Zeit hinweg, weil sie die Handlungsfreiheiten des Individuums hemmen. Eine Grundhaltung, die zur damaligen Zeit revolutionär gewirkt haben muss. Marlowe verweist auf die Grenzen dieser Freiheit, wird der Wille zur Macht nicht mit ethischen Wertvorstellungen flankiert, so können sich Abgründe menschlichen Verhaltens offenbaren. Sie führen zur Zerstörung und Katastrophe, zu Leid, Elend und Verwüstung.³¹ Die Zügellosigkeit bei dem Streben nach Macht, offenbart die Missstände, die sich für Marlowe auch in der Realität zeigen.

²⁹ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 58

³⁰ ebd., S. 58

³¹ Cole, Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy, S. 2

3.3 William Shakespeare

Der größte und bekannteste der Dramatiker, der das elisabethanische Theater so unwiderstehlich und auch unsterblich machte, war William Shakespeare. Er war nicht nur Autor, Dramatiker und Schauspieler aber auch erfolgreicher Geschäftsmann, der Mitbesitzer am Globe Theater und der wie selbstverständlich auch am königlichen Hof ein und ausging. Den produktivsten Teil seines Lebens erlebte er in London.

Seine Themen prägen das Bild der Zeit und markieren die Abkehr mittelalterlichen Denkens und Handelns. Primäres Ziel der theatralen Tätigkeit war es zwar Geld zu verdienen und dazu gehörte, dem Zuschauer Themen und eine Dramaturgie anzubieten, die ihm gefallen.³² Und Shakespeare bediente in vieler Hinsicht dieses Bedürfnis. Besonders seine Komödien wie der *Sommernachtstraum* zeugen davon. Doch wählte Shakespeare auch Themen, die zutiefst verstörend für die Zuschauer gewirkt haben müssen, weil es doch das Weltbild der damaligen Zeit in Frage stellte und die Zentrierung auf Gott durch den Menschen ersetzte. Aber das machte wohl gerade die Faszination aus. Shakespeare ist uns, den Zuschauern, nahe, weil wir uns mit seinen Charakteren identifizieren können; sind aber dann geschockt, wenn das Verhalten der Personen mit ihrem Denken und ihrer Einstellung über das Übliche und Gewohnte hinaus gehen.

„When Shakespeare saves us through our identity with him, he is called Shakespeare, but when he saves us through his difference to us, his name is 'Elisabethan drama'”.³³

Die Personifikation ist das Maß aller Dinge bei Shakespeare. Der Begriff „personation“ prägt den elisabethanischen Stil.

“There is no doubt that the person was a key element in the social formation of early modern England. Then as now, the operations of power, the configurations of identities in terms of gender, sexuality, rank, race, and age, the construction of the body, the phenomenology of bodily experience, and the pleasures of dramatic texts and theatrical performances are represented and experienced by persons.”³⁴

³² Shepard/Womack, *English Drama. A Cultural History*, S. 54

³³ ebd., S. 107

³⁴ Yachnin, *Personations: The Tamig of the Shrew and the Limits of Theoretical Criticism*. Early Modern Literary Studies <http://purl.oclc.org/emls/02-1/yachshak.html> (25.07.2010)

Während das Mittelalter noch Allegorien präferierte und Tugenden oder Laster eindeutig und klar beschrieb, so wird jetzt das „Selbstbewusstsein“ des Menschen thematisiert und die Widersprüchlichkeit menschlichen Handelns aufgegriffen.³⁵

Formal orientieren sich Shakespeares und Marlowes Tragödien mit ihren Helden an dem von Aristoteles definiertem Spezifikum der Tragödie: man fürchtet um einen Helden, leidet danach mit ihm und verspürt nach seinem Sturz kathartische Entlastung.³⁶ Doch bei Shakespeare geht es um mehr. Es sind das Wissen und die Macht, die Stücke beherrschen. Die Faszination und die Versuchung der Macht, gepaart mit Wissen über sich selbst und die damit einhergehenden inneren Konflikte, sind die großen Themen der Shakespeare Tragödien.³⁷

Shakespeare studiert die menschliche Psyche, so dass seine Figuren individuelle menschliche Eigenschaften zeigen sollen. In seinen Komödien sind dies vor allem Liebesangelegenheiten, die Verirrungen und Verwirrungen, die sie mitbringen. Dagegen beschäftigt er sich in seinen Tragödien und Historienstücken mit den Fragen der Macht, der Tyrannei und zeigt die Umstände auf, unter denen Entgleisungen menschlichen Handelns geschehen können und verweist auf die Bedingungen des moralischen Handelns und der Tugend.

3.4 Zusammenfassende Einschätzungen der Bedeutung des Elisabethanischen Theaters

Das Elisabethanische Theater hat mit seinen Dramatikern eine Epoche geprägt. Die Stücke sind mit ihrer Thematik zeitlos und auch heute noch aktuell. Diese Autoren gaben dem damaligen Zeitgeist eine Stimme und eine Form. Auch die Organisation des Theaters wird revolutioniert und zu einem Modell geformt, das Sponsoren und Management benötigt, um überleben zu können. Kunst wird zu einem Geschäft und läutet damit die Moderne ein. Ohne Geld und professionelles wirtschaftliches Denken, ist kein größerer Theaterbetrieb aufrechtzuerhalten. Was aber letztlich nicht gesichert überliefert ist, ist, wie das elisabethanische Theater dramaturgisch funktionierte, wie die Inszenierung vorangetrieben wurde, welches Bühnenbild eingesetzt wurde oder mit welchem Stil der Vorführung gearbeitet wurde. Da kann man nur spekulieren. Will man nun das elisabethanische Theater mit der Jetztzeit vergleichen, so kann dies nur mit der Bearbeitung der Themen und der Handlungsmuster getan werden.

³⁵ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S. 79

³⁶ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 96

³⁷ Yachnin, Personations: The Tamig of the Shrew and the Limits of Theoretical Criticism. Early Modern Literary Studies <http://purl.oclc.org/emls/02-1/yachshak.html> (25.07.2010)

4. Ästhetische Mittel des Theaters

Zunächst sollen die Shakespeare Stücke unter dem Aspekt des Textes gelesen werden, der zentral ist sowohl für die Bühne wie auch für den Film. Besonders weil die vorliegenden filmischen Umsetzungen den Shakespeare Text erhalten haben und nicht in eine moderne Sprache übertrugen. Die Besonderheit an Shakespeares Sprache war zum einen sein Wortreichtum, zum anderen die Kraft der Worte, die es dem Zuschauer möglich machten, Orte, Menschen und Handlungen, die nicht auf der Bühne sichtbar wurden, zu imaginieren.

Shakespeares Wortschatz bekommt vor allem im Erzeugen von atmosphärischer Dichte einen großen Stellenwert. Dazu gehörte, dass Shakespeares Sprache in der Lage war, beim Zuschauer Bilder von Räumen und Zeiten zu erzeugen, die so auf der Bühne nicht gezeigt werden konnten. Auch wenn nicht viel Wissen über das elisabethanische Theater in seiner Bühnengestaltung existiert, so ist doch gesichert, dass das Bühnenbild eher spärlich und die Beleuchtung auf das natürliche Licht angewiesen war. Umso wichtiger war die Sprache als Träger von wichtigen Informationen, die den Zuschauer durch die Handlung führte. Das Publikum war so in besonderer Weise auf die Imagination durch Worte angewiesen, die Bilder in den eigenen Fantasieräumen erschaffen konnten und die nicht durch bühnentechnisch aufwendige Inszenierung aufgedrängt wurden.³⁸ Orte und Zeiten waren aber nicht losgelöst vom Handlungsgeschehen, sie waren immer an konkrete Figuren gebunden, die durch ihre Herkunft oder ihr Spiel diese Räume behaupteten. So entstehen die Orte nur durch eine Interaktion der Schauspieler, durch ihren Dialog. Der Dialog erschafft ein Gefüge, das zwischen den Akteuren passiert. Szondi schreibt:

„Das sprachliche Medium dieser zwischenmenschlichen Welt war der Dialog. Er wurde in der Renaissance (nach Ausschaltung von Prolog, Chor und Epilog) vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Theaters zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes. (...) Die Alleinherrschaft des Dialogs (d.h. der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama), spiegelt die Tatsache, dass es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, dass es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet.“³⁹

Der Text mit seiner Ausdruckskraft im Dialog ist also die entscheidende Grundlage für die Erschaffung von Bilderwelten, die Räume entstehen ließen.

³⁸ Suerbaum, Der Shakespeare-Führer, S. 35.

³⁹ Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 12

Ein wichtiger Aspekt in den Shakespeare Stücken und in der Aufführungspraxis im elisabethanischen Theater war das Verhältnis von Zuschauer und Bühne. Auf der Bühne, die von drei Seiten eingesehen werden konnte und keine strikte Trennung von Schauspielern und Zuschauern gab, wie es im heutigen Theater gibt, entstand eine direkte Kommunikation zwischen Zuschauer und Schauspieler. So konnte das Interesse des Publikums auf bestimmte Szenen, Personen gelenkt werden, die entweder gerade wichtig waren, oder die durch die Präsenz eines Schauspielers in den Vordergrund traten. Dennoch war es nicht möglich die Blicke des Publikums derart zu lenken, dass die Zuschauer entweder nur auf das Gesicht sahen oder nur eine bestimmte Geste wahrnahmen.

In dieser Einführung wurde versucht, zwei Aspekte vorzustellen, die innerhalb des methodischen Rahmens der Vermittlung von Text zur Aufführung für die Analyse der Filmadaptionen Bedeutung haben.

Der erste Aspekt besteht darin, dass aufgrund der Bühnenverhältnisse ist die Frage zu stellen, über welche ästhetischen Mittel die Inszenierungspraxis der Shakespeare Zeit verfügte, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine bestimmte Person, eine bestimmte Handlung oder Geste zu lenken. Und hinsichtlich einer Filmadaption ist zu fragen, in welcher Weise der Blick der Zuschauer durch die Kamera gelenkt wird und welchen Einfluss dieser Vorgang auf die Aussage des Films hat.

Der zweite Aspekt, der hier vorgestellt wurde, ist die Sprache in Shakespeares Stücken, die mehrere Funktionen übernimmt. Sie ist Handlungsträger, aber auch vor allem Gestaltungselement einer Bilderwelt, welche die Handlung in eine Zeitstruktur einfügt und sie darüber hinaus an konkrete Orte anbindet. Hieran knüpft sich die Frage an, wie und ob der Film die sprachlichen Mittel der Zeit- und Ortsangaben aufnimmt und diese in Bilder transportiert.

4.1 Die ästhetischen Mittel des Shakespeares Theaters

4.1.1 Der Bühnenraum

Das Bühnenhaus, das mit Shakespeare am meisten verknüpft wurde, war das Globe Theater in London, welches 1599 erbaut wurde. Die Investoren waren Cuthbert und Richard Burbage, die Söhne des damaligen Theaterdirektors James Burbage und der Grund auf dem das Theater stand, gehörte einer Eigentümergemeinschaft, in der nicht nur vier der Schauspieler der Shakespeare Truppe Mitglieder waren, sondern auch Shakespeare selbst. Das Globe Theater

existierte bis zum Jahr 1644 mit einer kurzen Unterbrechung im Jahr 1613, da das Dach durch einen Brand zerstört war und neu aufgebaut werden musste.⁴⁰

Das Globe hatte einen vieleckigen oder runden Grundriss, dessen innerer Durchmesser ca. 17 m (55 feet) maß. Es war ein dreistöckiges Gebäude, umrandet von einem Anbau mit drei Galerien. Hinter der Bühne befand sich ebenfalls ein dreistöckiger halbrunder Anbau, „the tiring house“⁴¹, der den Schauspielern als Proberaum und Umkleideraum diente und für die Musiker vorbehalten war. Das tiring-house hatte an jeder Seite und in der Mitte eine Tür, die den Schauspielern zum Auftritt diente, zum Teil waren die Türen mit Schildern versehen, die einen Ort bezeichneten. Schabert schreibt hierzu:

„Offenbar wurde die Identifizierung einer Tür mit einem bestimmten Gebäude oder einer bestimmten Partei recht konsequent, doch nicht pedantisch durchgehalten und nach wenigen Szenen wieder vergessen. Wirtshausschilder konnten vor den Türen aufgehängt und sogar verwechselt werden.“⁴²

Die Bühne war in zwei große Bereiche aufgeteilt, die äußere Vorderbühne und die etwas zurückliegende innere Hinterbühne. Die äußere Bühne war eine rechteckige Plattform, die von der hinteren Wand in den Innenhof hineinreichte. Über dieser Bühne war ein Strohdach mit Vorhängen. Unter der Bühne war ein großer Keller, so genannte „Hölle“, und sie musste offen stehen, wenn die Szene z.B. an Ophelias Grab im *Hamlet* gespielt wurde, den sie ermöglichte das Erscheinen und Verschwinden von Gestalten der Unterwelt.⁴³ Der Zugang war über zwei Falltüren, eine auf der äußeren, die „Sarg-Tür“ und eine auf der inneren Bühne.

Die drei Ebenen des „tiring-houses“ hatten verschiedene Funktionen. Die erste Ebene oder auch „the study“ genannt, war die innere Bühne, falls eine benötigt wurde. Sie war von vorne durch einen zweiteiligen Vorhang verschließbar, konnte aber bei Bedarf einfach geöffnet werden. In Shakespeares Stücken wird oft eine Szene innerhalb einer anderen Szene angelegt, so z. B. die Handwerkertruppe im Sommernachtstraum, die ein Theaterstück einstudiert. Für diese Art von Szenen wurde der Vorhang zurückgezogen und die Zuschauer hatten einen Blick auf den Nebenschauplatz des Stückes. Auch wenn im Stück ein Schauspieler plötzlich hinter einer Tür oder einem Vorhang hervortreten soll wie im *Hamlet* z. B. Rosenkranz und

⁴⁰ Mabillard, *The Globe*. [Shakespeare Online](http://www.shakespeare-online.com/theatre/globe.html). 20 Aug. 2000. (18.09.2010)
<http://www.shakespeare-online.com/theatre/globe.html>

⁴¹ Schabert, *Shakespeare-Handbuch*. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, S. 83

⁴² ebd., S. 88

⁴³ Stamm, *Geschichte des englischen Theaters*, S. 103

Güldenstern oder Polonius, der von Hamlet durch den Vorhang hindurch erstochen wurde, dann geschah dies örtlich gesprochen auch auf der ersten Ebene des „tiring-house“.

Die zweite Ebene, „chamber“, war ebenfalls eine innere Bühne, die Innenszenen erlaubte, welche sich im Alltagsleben im ersten Stockwerk des Hauses abspielten und hatte in der Mitte der Bühne auch einen Balkon, der in vielen Produktionen eingesetzt wurde, so wie in *Romeo und Julia*. Eine wiederkehrende Funktion der Oberbühne bedeutete die Darstellung eines Konflikts zwischen oben und unten: Jemand kann nicht hinauf, ein anderer nicht hinunter und damit ermöglichte oft einen spektakulären Höhenwechsel, mit Leitern oder mit einem Sprung.⁴⁴

Die dritte Ebene entsprach der dritten Zuschauergalerie und wurde entweder als Raum für die Musiker oder für ungewöhnlich hochgelegener Spielorte, die weit entrückt zu sein schienen, z.B. eine Verteidigungsturm oder Ausguck auf einem Schiffmast genutzt. Außerdem befand sich noch je einen Raum an jeder Seite, der für die Kostüme zur Aufbewahrung und zum Umkleiden benutzt wurde.

Über dem dreistöckigem „tiring-house“ befand sich ein Aufbau, der aus kleinen Hütten bestand, die auf dem Dach fixiert waren und die durch riesige Pfosten gehalten wurden, der von der Hauptbühne nach oben ragte. Auch wurden hier oben Donner, Feuerwerk, Glockengeläut erzeugt, Requisiten herabgelassen oder Kampfszenen mit Kanonenschüssen angelegt. Diese Ebene hatte eine emblematische Funktion und deutete den Himmel an. Das von Säulen getragene Dach war auf der unteren Seite dunkelblau bemalt und mit Sternen und Tierkreiszeichen verziert. Ebenfalls die Pfosten hatten eine emblematische Funktion, sie wurden oft in das Spiel einbezogen und als Bäume, Verstecke oder Pfähle verwendet.⁴⁵ Auf dem Boden dieses Aufbaus befanden sich viele Falltüren, die es den Schauspielern erlaubten, sich von oben an Seilen, die unter dem Kostüm versteckt waren, herabzulassen. Ebenso stand hier der Trompeter, der den Beginn der Vorstellung mit seinem Spiel einlötete.

⁴⁴ Schabert, *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, S. 90f.

⁴⁵ Stamm, *Geschichte des englischen Theaters*, S. 101

4.1.2 Bühnenausstattung

Die tatsächliche Verwendung von Dekorationen ist immer noch ein Streitpunkt der Geschichtsforschung. Lange Zeit ist man davon ausgegangen, dass die Bühne vollkommen leer war und nur durch den Text Lokalisierungen vorgenommen wurden. Dafür hat sich der Begriff Wortkulisse eingebürgert. Hinweise hierfür sind die vielen und ausführlichen Ortsbeschreibungen.

So in Sommernachtstraum, indem eine Schauspieltruppe ein Stück für die bevorstehende Heirat einstudiert. Hier ist es ein Hinweis darauf, dass die Dinge, die auf der Bühne nicht dargestellt werden können, vom Publikum imaginiert werden sollen. Das bedeutet, dass das Publikum die Aufgabe hatte, sich auf den Text einzulassen und sich eigene Vorstellungen über die Dinge zu machen, die auf der Bühne nicht zu sehen sind. Watt und Holzknecht schreiben:

“Whenever place or time mattered [in a Shakespeare play], some references to them could be introduced into the dialogue, and if special atmospheric or dramatic effects were needed, they could be created by the poet's pen. Hence, it is to the Elizabethan stage that we are indebted in great measure for the exquisite descriptive poetry of Shakespeare. Such conditions, moreover, encouraged a greater imaginative cooperation on the part of the audience in the production of a play, and this active participation was further increased by the informality of the platform stage. With such intimacy, soliloquies, asides, and long set speeches are natural and not absurd as they are in modern theatre”.⁴⁶

Wahrscheinlicher ist allerdings eine spärliche Ausstattung, die auf einen bestimmten Ort und Zeit hinweist. Belegt beispielsweise ist die Verwendung von Ortsschildern über den Bühnentüren. Belege gibt es auch darüber, dass es Bühnenbauer („scenic artists“)⁴⁷ gab und so ist davon auszugehen, dass die Bühnen einen Mindeststandard an Ausstattung hatten, was die Phantasie des Publikums beflügeln konnte.

Die Ausstattungsgegenstände wurden aber nicht dazu genutzt, eine optische Realität nachzubauen, sondern wurden in ihrer emblematischen Funktion verwendet.

„Die Embleme sollten jedoch nicht nur die Phantasie anregen, sondern auch das Auge erfreuen. Allerdings ging man nicht so weit, dass man sie zu einem homogenen Illusionsraum vereinte und sie ihrer Symbolik entkleidete.“⁴⁸

⁴⁶ Watt/Holzknecht, *Outlines of Shakespeare's Plays*, S. 8

⁴⁷ Astington, „Court Theatre“ in: Dutton, Richard (Hrsg): *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*, S. 312

⁴⁸ Schabert, *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, S. 98

Neben den Emblemen gab es auch einige Versatzstücke sowie Requisiten, die von Handwerkern gefertigt waren und die immer wieder in einzelnen Stücken zum Einsatz kamen. Wertvolle Informationen überliefert uns das Tagebuch von Henslowe, das die *Admiral's Men* als Besitzer von mehreren kostbaren Requisiten zeigt, wie z. B. „Moosflächen, Stadttore, Grabmäler, Thronhimmel, Lauben, Denkmäler, Brunnen, Bäume, Zelte; [...]“.⁴⁹

Um eine entsprechende Stimmung während des Spiels im Theater zu schaffen, wurden sogar die Wände im Hintergrund durch Teppiche farblich dem Stück angepasst. Durch einfache Farbensymbolik, schwarz für Tragödie und bunt für Komödie wurde damit die richtige Atmosphäre geschaffen. Trotz der Bühnenausstattung darf nicht übersehen werden, dass nur in 5% Shakespeare Stücke, die für das Globe geschrieben wurden, ist der Bezug zu einem Ort durch die Bühnenausstattung erforderlich. Bei den anderen 95% wurden Ort und Zeit durch Dialoge und Kostüme festgelegt.⁵⁰

4.1.3 Kostüme

Auch über die Kostüme gibt es nur wenig Material. Belegt ist, dass sie farbenfroh und phantasievoll ausschweifend waren. Die Zuschauer, die nahe an dem Bühnengeschehen waren, hatten die Möglichkeit die kostbaren Stoffe der Kostüme und auch den Schmuck in Augenschein zu nehmen. So konnten sie die Kostüme mit der derzeitigen Mode vergleichen. Auf der anderen Seite hat man es mit der historischen Wahrheit nicht so genau genommen. Wichtig war, dass sie den Zuschauern gefielen und sie ihren Spaß an bunten Kleidern hatten. Vor allem exotische Kostüme waren beliebt. Dieser riesige Kostümaufwand machte Elisabeth I Spaß und sie unterhielt in der Truppe am Hof auch Schneider und Designer.⁵¹

Am Rande soll noch erwähnt werden, dass es für Götter und übernatürliche Wesen eine feste Konvention für die Kostüme bestand, die mit den Abbildern in der Malerei der damaligen Zeit vergleichbar waren. So gehörten Tarnkappen, Zaubermäntel und einige Berufsgewänder zum ständigen Inventar.⁵²

⁴⁹ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 112

⁵⁰ Schabert, Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, S. 99f.

⁵¹ Astington, „Court Theatre“ in: Dutton, Richard (Hrsg): The Oxford Handbook of Early Modern Theatre, S. 312

⁵² Schabert, Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt, S. 101

4.1.4 Schauspielstil

Wie bei den Kostümen und der Bühnenausstattung gibt es auch über den Stil keine wirklich überlieferten Angaben. Es ist davon auszugehen, dass die mittelalterlichen Formen der Schauspielkunst weiterhin präsent waren: überdeutliche Gesten und kräftige Stimmen dominieren diesen Stil. Über Shakespeare wird berichtet, dass er versucht hat, mehr subtilere Gesten und leisere Stimmlagen einzuführen und sie dem Charakter und der Situation anzupassen.⁵³ Shakespeare wollte einen Schauspielstil, anders als die übertriebene Deklamation, er befürwortete einen natürlichen Schauspielstil. Die Zuschauer lieben Monologe und sie sind wohl noch ein Überbleibsel der Mysterienspiele, die Ratschläge und Lebensweisheiten deklamierten. Diese Monologe müssen laut und deutlich sein, um die Bedeutung hervorzuheben. Versucht man sich den Stil und das Bühnengeschehen der damaligen Zeit vorzustellen, so schreibt Stamm, so muss man sich einen „Wechsel zwischen äußerst lebendiger, bewegungsreicher Handlung und reiner, kraftvoller Deklamation“⁵⁴ vorstellen.

Trussler führt an, dass die Charaktere weniger dramaturgisch, als vielmehr rhetorisch repräsentiert wurden.⁵⁵ Zudem hatten die Zuschauer wenig Erwartung an psychologischem Naturalismus oder an der Entwicklung der Charaktere, die losgelöst wären, von typischen Verhaltensweisen, die mit der Klasse einhergehen.⁵⁶

4.2 Szenische Mittel des Films

Inzwischen sind auch beim Medium Film über 100 Jahre von den ersten Stummfilmen bis heute vergangen. Heute und schon in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts hatten sich im Film sehr unterschiedliche Formen herausgebildet, die auch die neuen technischen Möglichkeiten mit einbezogen. Deshalb ist es ein gewagtes Unterfangen von den allgemeinen szenischen Mitteln des Films zu sprechen. Bei den Filmadaptionen ist es vor allem zu fragen, welche Intention der Regisseur verfolgt und ob Bild oder Ton eine dominante Rolle einnehmen oder ob sie gleichermaßen eingesetzt werden.⁵⁷

⁵³ Stamm, Geschichte des englischen Theaters, S. 115

⁵⁴ ebd.

⁵⁵ Trussler, The Cambridge Illustrated History of British Theatre, S.74

⁵⁶ ebd., S. 72

⁵⁷ Prümm, William Shakespeare, S. 58f.

Unabhängig von den Bildern, die der Film fähig ist hervorzubringen, liegt der große Unterschied zwischen Theater und Film in der Existenz der Kamera und ihrem Gebrauch selbst begründet. Der Zuschauer eines Films kann nur das sehen, was die Kamera ihm zeigt. Er ist also abhängig von der Perspektive der Kamera, der Einstellung und damit von der Auswahl des Regisseurs über die Kamerabilder. Der Zuschauer im Theater dagegen betrachtet das Geschehen auf der Bühne von einem festen Platz aus, seinem Theatersessel und es ist ihm bei den meisten Inszenierungen während der ganzen Zeit die Möglichkeit gegeben, in die ganze Bühne einzusehen.

Auch wenn eingeräumt werden muss, dass bei einer Theateraufführung im elisabethanischen Zeitalter die Aufführungen auch ihre Mittel hatten, den Fokus der Zuschauer zu lenken. Auf der anderen Seite gibt es heute im Theater viele Regisseure, die durch Licht, Einsatz von Filmen und Ortswechsel die Perspektive des Publikums weitgehend steuern können. Ob dabei der Film oder das Theater einen aktiven oder passiven Zuschauer erfordert, mag eine interessante Fragestellung innerhalb der Rezeptionsforschung sein, für die vorliegende Arbeit hat sie jedoch keinerlei Bewandtnis.

Ein zweites Element im visuellen Bereich des Films ist die Montage als Kunst- und Kommunikationsform. Innerhalb der Filmwissenschaft gibt es ebenfalls verschiedene Ansätze zur Montage, die sich in ihrem Realitätsbezug unterscheiden. Auf der einen Seite steht die fotografische Reproduktion der äußeren Wirklichkeit im Focus des Interesses, wie für die Filmtheorie Kracauer'scher Prägung und auf der anderen Seite steht die Auffassung, dass die fotografische Abbildung der Wirklichkeit zwar ein notwendiges Rohmaterial ist, dennoch der Film erst durch den Schnitt/Montage seine Bedeutungen konstruiert.⁵⁸ So hat der Film im Gegensatz zum Theater größeren Möglichkeiten den Blick gezielt zu lenken und durch Kameraeinstellung, Schnitt und Montage das Interesse des Zuschauers bewusst zu steuern.

⁵⁸ Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 149

5. Methodik Filmanalyse

5.1 Fragestellung für die Filmanalyse

In der vorliegenden Arbeit sollen drei Filmadaptionen von Shakespeare Theaterstücken analysiert werden. Es handelt sich um die Stücke *Richard III* (Regie: Richard Loncraine, 1995), *Titus* (Regie: Julie Taymor, 1999) und die wohl bekannteste Liebeskomödie von Shakespeare *Ein Sommernachtstraum* (Regie: Michael Hoffmann, 1999). Alle Stücke sind in kurzen Zeitabständen in den 90er Jahren verfilmt worden und weisen so aufgrund ihrer zeitlichen Nähe einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund auf.

Die gestellte Aufgabe lautet, dass ein Damentext ohne dokumentierte Inszenierung mit seinen inszenatorischen Mitteln mit einer filmischen Adaption des Textes verglichen werden soll, wobei auch hier im Film die inszenatorischen Mittel betrachtet werden sollen.

Eine Herausforderung besteht im zeitlichen Abstand der Filmadaptionen (zwischen 1995 und 1999) und der Bühnendramen, die im vorliegenden Kontext behandelt werden. Sie stammen aus den Jahren 1589 bis 1598, sie sind also in dichter Folge innerhalb von neun Jahren entstanden. Im einzelnen: 1589-90 (*Titus Andronicus*), 1592-93 (*Richard III*), 1594-98 (*Ein Sommernachtstraum*).⁵⁹ Es liegen also ungefähr 400 Jahre zwischen der Entstehungszeit der Dramen und der filmischen Adaption. Wie bereits ausgeführt ist der Wissensstand über die Inszenierungspraxis nicht durch reichhaltige Quellen gesichert, so dass zwar mehr als Vermutungen, doch weniger als Zeugnisse für eine fundierte Aussage über Schauspielstil, Bühne, Theaterdekoration und Regieleistung zur Verfügung stehen.

Wenn in diesem Zusammenhang von Filmanalyse gesprochen wird, dann bedeutet dies keine Medienanalyse, die sich mit Produktions- Distributions- und Rezeptionsformen beschäftigt, sondern gemeint ist eine Produktanalyse, die versucht die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Darstellungsmittel zwischen Theater und Film herauszukristallisieren.⁶⁰ Es handelt sich hierbei um eine Produktionsanalyse, in deren Zentrum neben dem Drehbuch, der Intention des Regisseurs auch die Umsetzung von Bühnenraum und Kostümen steht. Das Instrumentarium der Filmanalyse wie Faulstich es vorschlägt ist vielfältig und ist je vom Kontext und vom vorliegenden Film abhängig.⁶¹ So erfordert die Literaturadaption eine andere Auswahl an das

⁵⁹ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 88

⁶⁰ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 11

⁶¹ ebd., S. 26

Analyseinstrumentarium wie der Horrorfilm. Grundsätzlich hat sich jedoch ein Analyseablauf bewährt, der folgende Schritte umfasst:

Was: Die Handlungsanalyse (Was geschieht im Film, in welcher Reihenfolge?)

Wer: Die Figurenanalyse (Welche Figuren oder Charaktere spielen im Film eine Rolle?)

Wie: Die Analyse der Bauformen (Welche konstituierenden Momente des Erzählens sind erkennbar?)

Wozu: Analyse der Normen und Werte (Was ist die Gesamtaussage des Films?)⁶²

Faulstich verweist darauf, dass zwar einerseits jeder Film sich aus Bruchstücken von verschiedenen Romanen, Bildern und Geschichten speist, dass es aber bei einer Analyse von Literaturverfilmung, also bei einem Medientransfer, unerlässlich ist, das Theaterstück als Vorlage mit einzubeziehen. Weiter verweist er auf die Schwierigkeit, was überhaupt verglichen wird, das heißt entweder ein Medienvergleich oder ein ästhetischer Vergleich – [...]“⁶³ vorliegt. In der vorliegenden Analyse wird ein ästhetischer Vergleich vorgenommen, wobei dieser sich auf zwei Fragen konzentriert: Auf die unterschiedliche perspektivische Wahrnehmung des Dargestellten durch die Zuschauer und auf die unterschiedliche Raumerfahrung durch die Wortkulisse des Theaters und die Bilderwelt der Filmadaption.

Als erste Fragestellung ist die perspektivische Wahrnehmung des Dargestellten also die Richtung des Blickes zu nennen, da im Theater der Blick des Zuschauers immer auf die zentrale Perspektive gegenüber der Bühne festgelegt ist:

„Im Theater sind wir auf eine Perspektive festgelegt, wenn man einmal von den Möglichkeiten des Schauplatzwechsels absieht. Film hingegen konfrontiert uns nach seinen Anfängen bald mit der Möglichkeit, das Geschehen aus verschiedensten Perspektiven wahrzunehmen, bis hin zu den Möglichkeiten von Figurenspektivität.“⁶⁴

Das Theater hat in seiner Flächigkeit zwar auch die Möglichkeit verschiedenen Aktionen gleichzeitig auf der Bühne zu präsentieren, dennoch muss der Zuschauer alleine entscheiden, wohin er seinen Blick wendet. Dagegen hat der Film die Möglichkeit durch Kameraführung, Schnitt und Montage die Perspektive des Zuschauers zu ändern und den Zuschauerblick so zu steuern, wie es für die Intention des Regisseurs notwendig ist. Die Aussage des Textes kann dadurch variieren, sich verändern und neue Aspekte hinzugewinnen. Es soll also in der Filmanalyse nach den Veränderungen des szenischen Materials durch die Kameraperspektive

⁶² Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 26f.

⁶³ ebd., S. 61

⁶⁴ Borstnar, Pabst, Wulff, Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, S. 93

gefragt werden. Hier sind besonders Betonung von Gefühlen, Ergänzungen durch eingeschobene Bilder oder auch Streichungen von Text zugunsten eines Handlungsflusses interessant.

Die zweite Fragestellung betrifft die Raumerfahrung die sich von der Bühne des elisabethanischen Theaters zum Film besonders unterscheidet. Die Art und Weise, die unsichtbaren Dinge auf der Bühne zur Zeit Shakespeares zu beschreiben und die Auftritte anzukündigen, wurde als Wortkulisse⁶⁵ bezeichnet. Wortkulisse bezeichnet die Besonderheit der elisabethanischen Bühne. Darüber hinaus waren die Bühnensatzstücke und die Requisiten eher spärlich vorhanden wie bereits beschrieben. Dies bedeutete für Theaterdichter und Schauspieler eine besondere Spielweise, denn die Ortsbeschreibung und der Szenenwechsel mussten vor allem durch den Dialog transportiert werden.⁶⁶ Es war dann die Aufgabe des Publikums, diesen Ortswechsel in ihrer Vorstellungswelt zu vollziehen. Der Zuschauer wurde durch die Wortkulisse mehr oder weniger aufgefordert selber zu imaginieren und so hat sich die Raumerfahrung in seiner Fantasie abgespielt. Hier stellt sich die Frage, wie und ob der Film die sprachlichen Mittel der Zeit- und Ortsangaben aufnimmt und diese in Bilder transportiert.

Abschließend soll noch erwähnt werden, dass die Art und Weise des Schauspielstils nicht in die Analyse einfließen wird, denn wenn auch übereinstimmend anerkannt wird, dass Shakespeare einen natürlichen Stil bevorzugte, mit dem er sich gegen das mittelalterliche Deklamieren absetzte, so sind für einen Vergleich zwischen dem Shakespeare Theater und den Filmadaptionen zu wenig Belege über die Schauspielkunst des elisabethanischen Theaters vorhanden. Dieser Aspekt wird nur ergänzend und erläuternd einfließen, wenn auffällige Schauspielaktionen in den Filmadaptionen zu sehen sind.

⁶⁵ Schubert, Raumkonstitution durch Sprache: Blickführung, Bildschemata und Kohäsion in Deskriptionssequenzen englischer Texte, S. 93

⁶⁶ ebd., S. 158

5.1.1 Sequenzprotokoll

Bei einer Literaturverfilmung tritt bei der Handlungsanalyse die Vorlage in den Mittelpunkt, da die Handlung bereits durch sie vorgegeben ist. Hier stellt sich die Frage nicht vornehmlich nach dem Handlungsgefüge des Films, sondern „nach der Adäquatheit der filmästhetischen gegenüber der printästhetischen Version“.⁶⁷ So wird im vorliegenden Fall auf die Handlungsanalyse und auf das Filmprotokoll verzichtet. Anstelle dessen wird aus jedem Film ausgewählten Sequenzen protokolliert. Ein Sequenzprotokoll sichert eine größtmögliche Objektivität, indem es nach einem vorgegebenen Muster eine möglichst exakte detaillierte Transkription einer Sequenz in Sprache übersetzt. Die Genauigkeit eines Sequenzprotokolls und dessen Objektivität richtet sich nach den zuvor aufgestellten Kriterien und nicht zuletzt nach der Art des Films. Wichtige Kriterien sind Raum und Zeit, dies trifft auch für die Shakespeare Adaptionen zu und diese Aspekte sollen ein besonderes Augenmerk erhalten. Die Zeit wird noch einmal unterteilt in Erzählzeit und erzählte Zeit, eine Unterscheidung, die in allen hier aufgeführten Shakespeare Stücken zum Tragen kommt. Aufgenommen in das Sequenzprotokoll werden auch die Kamerabewegung, Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive und evtl. Montagetechniken.

5.1.2 Die Figurenanalyse

Zur Figurenanalyse gehört die Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren oder die Einordnung der Figuren als Held oder Antiheld, eventuell die Figurenkonstellationen. Diese Kriterien werden nicht in die Analyse einfließen, da die Shakespeare Stücke eine lange Tradition der Figurenanalyse erlebt haben und die Figurenkonstellation nicht im Interesse dieser Arbeit ist. Einführend wird nur der erste Auftritt der Figur beschrieben, auf den sich die Interpretation stützt. Ein anderer Aspekt der Figurenanalyse, das Setting ist dafür viel entscheidender, weil sich in der Verortung der Figuren in einem konkreten Kontext (historische Zeit, soziale Stellung, Mode) die Intention und der Ausdruckswille des Regisseurs erkennen lassen.⁶⁸ Das Setting definiert die Figur in seiner konkreten Ausformung. Hier sind z. B. geschlechtsspezifische Aspekte wichtig, die besonders in den Shakespeare Stücken betrachtet werden müssen, da im elisabethanischen Theater die Frauenrollen von Knaben gespielt wurden.

⁶⁷ Schubert, Raumkonstitution durch Sprache: Blickführung, Bildschemata und Kohäsion in Deskriptionssequenzen englischer Texte, S. 64

⁶⁸ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 103

5.1.3 Analyse der Bauformen

Die Bauformen des Films umfassen sowohl die visuellen wie auch auditiven Elemente. Zu den filmanalytischen Bauformen haben sich vor allem Elemente wie Einstellungen, ihre Montage und Musik erwiesen, in einzelnen Fällen auch Raum, Licht und Farbe.⁶⁹ Auch die Dialoganalyse gehört zu den Bauformen, kann im vorliegenden Fall jedoch weitgehend vernachlässigt werden, da alle Filme den Shakespeare Text als Vorlage nehmen. Wichtig ist dabei die Untersuchung ob und wie der Shakespeare Text eingekürzt wurde. Die Analyse der Bauformen hat den Vorteil, dass ein dramaturgisches Leseverfahren angewandt werden kann. Voraussetzung für diese Analyseform ist ein ausführliches Skript einer zentralen Szene des Films, in dem detailliert sowohl die visuellen wie auch die auditiven Gestaltungsmomente festgehalten werden.

Grundlage ist dabei die kleinste Einheit eines Films, die Abfolge der Bilder, die durch Keraschnitte getrennt werden. Diese kleinsten Einheiten werden als Einstellungen bezeichnet, die wiederum nach unterschiedlichen Gesichtspunkten bestimmt werden. Man unterscheidet die Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung, Objektbewegung und die Achsenverhältnisse. Diese Kategorien sind insofern wichtig, als sich hier ein grundlegender Unterschied zum Theater zeigt, weil die Steuerung des Blicks der Zuschauer nur sehr eingeschränkt vorhanden ist. Anders verhält es sich beim Film. Die Kamera wählt einen Ausschnitt, der dem Zuschauer präsentiert wird. Mit dieser Auswahl wird eine bestimmte Haltung und Interpretation der Szene vorgegeben. Die Einstellungsgröße wie auch die Einstellungsperspektive ist bei einer Filmadaption bedeutungsrelevant, da sich durch die Auswahl einzelne Momente der Bühnenhandlung Verschiebungen in der Interpretation der Handlung ergeben können. Man unterscheidet im Wesentlichen acht Einstellungsgrößen, also die Größe des Ausschnitts des im Film gezeigten Objekts.⁷⁰

Detailaufnahme (extreme close up) zeigt z.B. Details im Gesicht, z. B. Nase, Augen und Stirn.

Großaufnahme (close up) zeigt das ganze Gesicht.

Nahaufnahme (close shot) zeigt den Oberkörper eines Menschen bis zur Gürtellinie.

⁶⁹ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 115

⁷⁰ ebd.

Amerikanische Einstellung (medium shot) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo im Western der Colt zu hängen pflegt.

Halbnahaufnahme (full shot) zeigt den Menschen vom Kopf bis zu den Füßen.

Halbtotale (medium long shot) zeigt einen Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten. Menschen sind in voller Größe zu sehen.

Totale (long shot) zeigt den gesamten Raum mit allen Menschen.

Weitaufnahme (extreme long shot) zeigt eine weit ausgedehnte Landschaft oder einen Sternenhimmel.⁷¹

Ebenso ist von Bedeutung, wie viel Einstellungen für eine Sequenz gedreht werden und die Zeit, die diese Einstellungen andauern, da sich hiermit Spannungsbogen und Dramatik des Geschehens ablesen lässt. Als nächstes Element wird der Raum analysiert, indem das Geschehen stattfindet. Räume sind nicht nur soziale Räume des Settings der Figuren, sie sind auch vergleichbar mit Theaterräumen. Entsprechend kann man Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheiden, welches einen Vergleich mit der Shakespeare Bühne erlaubt. Ergänzend werden auch das Licht sowie die Farben analysiert, da Licht und Farben den Raum ausgestalten und beide als eigene ästhetische Mittel Bedeutung erzeugen können.

Dagegen wird der ganze Bereich der Töne, Geräusche und Musik nur ergänzend eingeflochten, aber nicht eingehend analysiert. Das „tiring-house“, welches ein ganzes Stockwerk für das Orchester bereithielt, zeigt wie wichtig Musik bei den Theateraufführungen der elisabethanischen Zeit war. In einer sehr frühen ausführlichen Untersuchung hat Noble darauf hingewiesen, wie die Songs gerade für das Stück Sommernachtstraum eine Wende für die Musik in den Shakespeare Stücken bedeuteten:

„In A Midsummer Night's Dream there is a decided advance; here we have children acting as well as singing, which to a slight extent they also do in The Merry Wives, in both cases somewhat after the precedent of Lyly's comedies, where children were actors and singers. Both these comedies mark an important point in the history of Shakespeare's song development, for not only do they contain his first action songs, but also they present the only dance songs he ever wrote,“⁷²

Dennoch würde auch die eingehende Analyse der Musik den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

⁷¹ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 117-119

⁷² Noble, Shakespeare's use of song, S. 13

6. Filmanalyse

6.1 *Ein Sommernachtstraum*

Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum* ist vielleicht die meistgespielte Komödie der Welt, bezieht man die Filmadaptionen sowie weitere Theateradaptionen mit ein. Der Begriff Komödie, wie wir ihn heute in der Literaturwissenschaft mit all seinem Facettenreichtum⁷³ benutzen, war zur Zeit Shakespeares bei weitem nicht so ausdifferenziert. Der Oberbegriff Komödie besagte eigentlich nur, dass es sich nicht um eine Tragödie handelte und dass im besonderen Maß der Geschmack des Publikums bedient werden sollte. Die Zuschauer der damaligen Zeit erwarteten eine Belustigung durch Witze und Lieder. Cicero forderte, dass eine Komödie Nachahmung des Lebens und als Spiegel der Sitten, Abbild der Wahrheit und zum Lachen reizende Angelegenheit mit Situations- und Aktionskomik sein solle.⁷⁴ Auf vergnügliche Weise wurde das einfache Leben von Menschen aus dem Volk geschildert und nicht das Leben des Königs und seiner unmittelbaren Umgebung.

In Shakespeares Komödien ist das zentrale Thema die Liebe, welche durch irrationale Handlungen vielerlei Anlass zum Lachen bietet. In der Komödie *Ein Sommernachtstraum* sind die Liebenden mit Blindheit für das wahre Objekt ihrer Liebe geschlagen, doch nach vielen Verwirrungen gelangt das Stück durch eine Hochzeit von mehreren Paaren doch zu einem glücklichen Ende. Die Komödie bietet auf eine andere Weise als die Tragödie Möglichkeiten der Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung, die dem Zuschauer durch das Lachen über menschliche Schwächen auch seine eigene Schwäche als Mensch vor Augen führt.

6.1.1 Sequenzprotokoll

Es soll an dieser Stelle darauf verzichtet werden, den Inhalt des Stückes *Ein Sommernachtstraum* wiederzugeben, denn er wird im Anhang beigelegt. Für die Filmadaption, die vorliegt, hat Michael Hoffmann für Regie, Drehbuch und Produktion gezeichnet. Gefilmt wurde in Italien, in Montepulciano (Region Toskana) und im Filmstudio Cinecitta (Vorort von Rom). Der Film kam 1999 in die Kinos. Die Besetzung wird ergänzend in der Szenenanalyse genannt.

⁷³ Hinck, Die deutsche Komödie, S. 12-14

⁷⁴ Suerbaum, Das elisabethanische Zeitalter, S. 456

Ausgewählt wurden zwei kurze Sequenzen des Films. Die erste Sequenz ist im Film Teil des vierten Kapitels, sie beginnt bei 00:22:38 Min. und endet bei 00:26:13 Min. Im Text heißt es: 2. Aufzug, 1. Szene *A wood near Athens. Enter, from opposite sides, a Fairy, and Puck.* In der Folio-Ausgabe wird szenische Verortung detaillierter beschrieben: *The palace wood, a league from Athens. A mossy stretch of broken ground, cleared of trees by wood-cutters and surrounded by thickets. Moonlight.* Ausgewählt wurde diese Sequenz weil sie beispielhaft ästhetische Mittel einsetzt, die den ganzen Film prägen. In dieser Sequenz wird der Übergang von der Stadt zum Wald gezeigt und die Elfen- und Feenwelt des Waldes eingeführt.

Ein erster Blick auf das Szenenprotokoll (im Anhang) von erster Sequenz ergibt, dass für die Erzählzeit von ca. 4 Minuten, 35 Einstellungen benötigt wurden. Die erzählte Zeit umfasst im Gegensatz dazu einen ganzen Abend, rechnet man den Zeitpunkt vom Eintritt Helenas und Demetrius in den Wald, als es schon dunkel ist, bis zum Heraustreten der Fairy und Puck vor die Elfenhöhle, die sie beide ziemlich betrunken verlassen.

Weiter ist auffällig, dass die Einstellungen, welche die Atmosphäre der Orte einfangen sollen, sich über lange Zeitspannen von 20 bis 45 Sekunden erstrecken. Auf der anderen Seite haben die Einstellungen, die einen Dialog wiedergeben oder die das Lebensgefühl der Elfenwelt spiegeln, Zeitspannen von 1 bis 4 Sekunden, sie sind also sehr kurze Einstellungen. Die Figuren, die neu eingeführt werden, haben Einstellungen von ca. 10 bis 15 Sekunden, was eine mittlere Zeitspanne ist und die Kamera zeigt die wichtigen Figuren für die Szene wie den Puck und Fairy vor allem durch Großaufnahmen.

Die zweite Sequenz dagegen, die ausgewählt wurde, kontrastiert die ästhetischen Mittel der Fantasiewelt, indem sie sich auf die Tradition der Shakespeare Bühne zurückzieht. Es ist der Auftritt der Schauspieltruppe der Handwerker, die am Hofe zur Belustigung der Hochzeitsgesellschaft während der Hochzeit aufspielen. Die Szene im Film ist Teil des elften Kapitels und beginnt 1:32:19 und endet 1:34:24. Im Text heißt es: 5. Aufzug, 1. Szene. *Athens. The palace of Theseus. Enter Theseus, Hippolyt, Philostrate, Lords and Attendants.* In der Folio-Ausgabe wird der Raum auch detaillierter beschrieben: *The hall in the palace of Duke Theseus. A curtain conceals the entrance to the lobby at the back. A fire burns upon the hearth. Lights and torches.* In der zweiten Sequenz kommt die Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählte Zeit ebenfalls zum Tragen. Für die Erzählzeit von 2 Minuten wurden 21 Einstellungen benötigt. Was die erzählte Zeit betrifft, handelt sich hier um deutlich längere Zeit als nur 2 Minuten, die die Einführung der Hochzeitsgesellschaft in das Saal und Anfang

des Theaterstückes *Pyramus und Thisbe* umfasst. Auch in dieser Sequenz wird die Großaufnahme sparsam verwendet, ein Mal bei den Hochzeitspaaren und zwei Mal beim Schauspieler, der die Wand spielt. Bei den restlichen Einstellungen überwiegt deutlich die Nahaufnahme und die größte Aufmerksamkeit während dieser Sequenz wird der Schauspieltruppe geschenkt.

6.1.2 Die Bilder des Shakespearetextes

Am Ende der 1. Szene im I. Aufzug geht Helena im Theaterstück mit folgenden Worten ab, die ankündigen, dass sie zu Demetrius geht um Hermias Flucht zu verkünden.

„I will go tell him of fair Hermia's flight:
Then to the wood will he to-morrow night
Pursue her; and for this intelligence
If I have thanks, it is a dear expense:
But herein mean I to enrich my pain,
To have his sight thither and back again.“ (I,1. 246)

Im Film läuft Helena mit einem Fahrrad durch die Stadt, es regnet und gewittert. Ihr Text ist bearbeitet und gekürzt, doch dem Sinn nach vollständig erhalten. Im Text wird nur vom Wald gesprochen, zu dem Hermia schon unterwegs ist. Es folgt ein Schnitt und als nächste Einstellung ist ein Wald zu sehen. Der Film ergänzt nicht nur das Wetter: Regen und Gewitter, was metaphorisch auch als Ausdruck ihres ‚stürmischen‘ Gefühlslebens gelesen werden kann. Es werden auch eine Gasse in der Stadt sowie das Fahrrad hinzugefügt. Dem Fahrrad könnte man eine Hauptrolle unter allen Requisiten zuschreiben, da er in den nächsten Waldszenen ständig sichtbar ist und sogar der Puck fährt mit dem Fahrrad rund herum. Auch das Licht auf dem Fahrrad wird teilweise als ergänzende Beleuchtung eingesetzt.

Deutlicher wird die ergänzende Ausgestaltung beim Gespräch zwischen Puck (Droll) und Fairy. Der Text beginnt mit II, 1: Ein Wald bei Athen, heißt es nur als szenische Verortung in der Quarto Ausgabe. Die Szene beginnt gleich mit der Frage Pucks:

„How now, spirit! whither wander you?“ (II,1. 1) (Nr. 9)

und die Fairy antwortet:

„Over hill, over dale,
Thorough bush, thorough brier,
Over park, over pale,
Thorough flood, thorough fire,
I do wander everywhere,
Swifter than the moon's sphere;“ (II,1. 2) (Nr. 10)

Shakespeare lässt offen, wie die Umgebung aussieht, in der sich die beiden Elfenwesen treffen. Der Text legt jedoch nahe, dass sich dieser Wald in einer Landschaft, so wie sie beschrieben wird, befindet. Der Film dagegen etabliert mit acht vorhergehenden Einstellungen, die Höhle der Elfen, in der getanzt, musiziert, getrunken wird. Bemerkenswert ist aber, dass Hoffmanns Welt der Elfen nicht textbasiert ist. Ganz im Gegenteil, denn das Geschehen wird in eine Elfenhöhle verlegt. Der Text von Fairy, der eine andere Bilderwelt hervorruft, wird bei der Gestaltung des Raumes ganz außer Acht gelassen. Der im Text enthaltene Bilderreichtum, der die Zuschauer in Shakespeares Zeitalter wahrscheinlich dazu angeregt hatte, sich eine abwechslungsreiche Landschaft vorzustellen, durch die eine Elfe hindurch fliegt, wird in keinem Bild der Filmadaption aufgenommen. Der Text wird zwar eingekürzt und etwas modernisiert, aber nicht in seinem Sinn verändert und von den Schauspielern wie auf einer Bühne vorgetragen. Die Elfenhöhle ist nicht nur der Ort der Elfen im Wald, indem die Fabelwesen ihren eigenen Raum bewohnen, sondern zeigt auch in einer fantasievollen Ausgestaltung ihre Lebensweise. Sie sind muntere zu Spaß aufgelegte Gesellen. Die Elfenhöhle wird also als ergänzende Fantasiausgestaltung nicht des Textes, sondern der Handlung hinzugefügt.

In der Folio-Ausgabe wird die szenische Verortung detaillierter beschrieben: *The palace wood, a league from Athens. A mossy stretch of broken ground, cleared of trees by woodcutters and surrounded by thickets. Moonlight.* In dieser Sequenz wird aber kein Bezug auf die szenische Verortung aus der Folio-Ausgabe genommen. Erst in den nächsten Szenen, die im Wald spielen, hat der Regisseur ein moosiges Plätzchen gewählt, wo der Eingang in die Elfenhöhle im Mittelpunkt steht, die mit Pflanzen dicht bewachsen und von Büschen umgeben ist. In der Szenenanweisung wird auch der Mondschein erwähnt, als Hinweis, dass sich die Waldszenen in der Nacht abspielen. In der Filmadaption hat der Regisseur den „Mondschein“ auch noch durch die Lichter der Fahrräder ergänzt.

Noch deutlicher wird die ergänzende Ausgestaltung in einer anderen Szene im III. Aufzug, 2. Szene. (Im Film beginnt die Szene im Kap. 7, 1:7:20 und endet bei 1:9:52.) Helena und Hermia streiten miteinander um ihre Liebhaber und versuchen sich durch ihre äußerlichen Qualitäten miteinander zu messen, nach dem Lysander irrtümlich von Puck verzaubert wurde und jetzt unfreiwillig in Helena verliebt ist. Der Text gibt einige Hinweise darauf, dass Helena und Hermia sich nicht gesittet und mädchenhaft benehmen. So sagt Helena:

„Fine, i'faith! Have you no modesty, no maiden shame,
No touch of bashfulness? What, will you tear
Impatient answers from my gentle tongue?
Fie, fie! you counterfeit, you puppet, you!“ (III,2. 275)

Die Szene spielt im Wald und in der elisabethanischen Theatertradition erscheint es als sehr wahrscheinlich, dass der Wald emblematisch durch Versatzstücke eines Baumes oder mehrerer Bäume dargestellt wurde, dass aber die Bühne darüber hinaus leer war. Im Film beginnt die Szene auch mit einem Streit im Wald, aber diesen Wald hat der Regisseur um einen kleinen Schlammsumpf ergänzt, in den die beiden hineinstürzen. Der ganze Streit findet im Schlamm statt, so dass beide Figuren über und über mit Schlamm bedeckt sind. Nicht nur die Kleider, sondern auch die Haare und die Gesichter verschwinden unter einer dicken Schlammsschicht und ironisch daran ist, dass gerade in diesem Moment sogar das Äußere der beiden Frauen in den Streit einbezogen wird. Die Kleider liegen durch die Nässe eng am Körper an und lassen die Frauenkurven deutlich hervortreten. In dieser Szene ist die Ergänzung des Streits sehr publikumswirksam, denn das ganze Szenario mutet wie eine Inszenierung an, bei der sich der männliche Zuschauer an den Körpern der Frauen erfreuen sollen, die wie nackt erscheinen.

Als Kontrast dazu steht die zweite protokollierte Szene (Kap. 11, 1:32:19 bis 1:34:24) innerhalb der Theateraufführung während der Hochzeit am Hofe. Die Schauspieltruppe stellt eine Parodie auf Amateurschauspieler während der elisabethanischen Zeit dar, die zu besonderen Anlässen am Hofe spielten. Die parodistische Aufführung (freiwillig parodistisch vom Standpunkt Shakespeares und Hoffmans, unfreiwillig vom Standpunkt der Handwerker)⁷⁵ stellt den Höhepunkt der Komik des ganzen Films dar. Die Sprache ist sehr einfach, holprig und grammatikalisch unvollständig. Auch die Handlung selbst entlarvt sich als Ironie seiner selbst, denn bevor das Spiel beginnt, wird dem Publikum die Handlung des Stückes erzählt, was wiederum das Stück *Pyramus und Thisbe* im Grunde überflüssig macht. Röhr schreibt hierzu:

„Jede einzelne Figur der Tragödie wird dem Publikum einschließlich ihrer Funktion vorgestellt, wobei auch Wand und Mond nicht fehlen. Durch diese Form des Prologs werden Handlungskomik und Figurenkomik, die in einer unfreiwillig komischen Eigencharakterisierung der Handwerker ihren Ausdruck findet, miteinander verwoben. Im Prolog wird mit einfachen sprachlichen Mitteln das gesamte Plot des Dramas dem Rezipienten bereits vollständig mitgeteilt, so daß sich eine Aufführung des Stückes erübrigt.“⁷⁶

⁷⁵ Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns *A Midsummer Night's Dream* (1999) und in Fantasyverfilmungen. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, S. 250

⁷⁶ Röhr, *Das Komische bei Shakespeare. Eine Analyse komischer Strukturen in As You Like It sowie A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night und Much Ado About Nothing*, S. 193

Im Text wie im Film spielt eine Figur die Wand, die beide Elternhäuser von Thisbe und Pyramus trennt. In dieser Wand ist eine Spalte, durch die sich die beiden Liebenden sehen können. Im Text heißt es:

„Wall: In this same interlude it doth befall
That I, one Snout by name, present a wall;
And such a wall, as I would have you think,
That had in it a crannied hole or chink,
Through which the lovers, Pyramus and Thisby,
Did whisper often very secretly.
This loam, this rough-cast and this stone doth show
That I am that same wall; the truth is so:
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful lovers are to whisper.“ (V, 1.154)

Der Text gibt dem Zuschauer vor, was dieser sich imaginieren soll. Der Text ist bereits von Shakespeare als Ironie auf das Amateurschauspiel des elisabethanischen Theaters geschrieben. Die ganze Theateraufführung der Schauspieltruppe ist von Shakespeare bereits im Text als eine lustige Vorführung angelegt, die auf die einfachsten theatralen Mittel zurückgreift. So wird auch zu Shakespeares Zeiten die Bühne während dieser Szene wahrscheinlich ohne Requisiten gewesen und evtl. mit einem Prospekt ausgekleidet gewesen sein. Der Film folgt hier dieser Theatertradition: Auch im Film ist die Bühne leer und nur mit einem gemalten Prospekt, der an der hinteren Bühnenwand aufgehängt ist, dekoriert. Auf diesem Prospekt sind antike griechische Säulen zu sehen. Das Kostüm der Wand ist sehr schlicht gehalten. Der Schauspieler hat über seine Kleidung einen Umhang gelegt, auf dem Ziegel zu sehen sind und der über beide Arme ausgebreitet nach unten fällt. Einzige Requisite ist die Kopfbedeckung, also ein Kapitell mit Efeu Kletterpflanze, das den Abschluss einer antiken Säule emblematisch symbolisiert. Eine Kopfbedeckung in dieser Art, der als Emblem gesehen werden kann, wäre auch für das elisabethanische Theater denkbar gewesen. Der Film hält sich in dieser Szene an die Tradition des Shakespeares Theaters, um ganz bewusst die Komik, die in der Brechung zum ergänzenden bildreichen Stil des übrigen Films liegt, zu betonen.

6.1.3 Figurenanalyse

Das Stück enthält drei Gruppen von Figuren, die sich auf die Elfenwelt, die höfische Welt, und die Welt der einfachen Leute der Handwerker aufteilen. Es wurden hier drei verschiedenen Sphären des Seins verknüpft. Dementsprechend wird sich die Figurenanalyse auf wenige Charaktere beschränken, die auch in den protokollierten Szenen eine große Präsenz haben und die jeweils eine der Welten repräsentieren. Die Figuren in der ersten Szene sind Helena, sie steht für die Welt des Hofes und Puck, er steht für die Welt der Elfen. Ergänzend wird auch Titania und Oberon analysiert, auch wenn sie in ausgewählten Sequenzen nicht eingeführt werden, spielen sie im Film eine wichtige Rolle. Die dritte Gruppe, die schauspielernden Handwerker, wird ergänzend vorgestellt und analysiert.

6.1.3.1 Einführung der Figuren

Helena steht für die höfische Welt, obwohl sie hier eine Sonderrolle einnimmt. Die Figur der Helena (Calista Flockhart) wird zum ersten Mal gezeigt (10:47 bis 13:30), als sie am Hof das Fahrrad eine sanfte Treppe hinunter schiebt. Ihr blondes Haar ist aufgelöst, zerzaust und nur ganz locker mit einem Band zusammengehalten. Ihr Kleid ist nicht sorgfältig in Falten gelegt und geordnet. Sie macht den Eindruck einer verwirrten und wilden jungen Frau, die ebenfalls ein stürmisches bewegtes Gefühlsleben hat. In der nächsten Einstellung ist sie unter dem Balkon zu sehen, der vor dem Zimmer liegt, indem die Besprechung zwischen Theseus, Egeus, Hermia, Lysander und Demetrius über die geplante Ehe zwischen Hermia und Demetrius stattfinden. Helena ruft Demetrius, in den sie blind und unsterblich verliebt ist. Er zeigt sich nur kurz und gleich entwindet sich wieder ihren Blicken, da er ebenfalls wie Lysander in Hermia verliebt ist. Die nächste Einstellung zeigt Helena, die von Hermia und Lysander begrüßt wird.

„Hermia: God speed fair Helena! whither away?
Helena: Call you me fair? that fair again unsay.
Demetrius loves your fair: O happy fair!
Your eyes are lode-stars; and your tongue's sweet air. [.....]
O, teach me how you look, and with what art
You sway the motion of Demetrius' heart.“ (I,1.180)

Helena wird in den Plan der Liebenden eingeweiht, die in der Nacht aus der Stadt in den Wald fliehen wollen, um so dem Schicksal der unerwünschten Heirat zu entgehen. Helena wendet sich ab und schmolzt ihren Mund wie ein kleines trotziges Kind. Der ganze erste Eindruck der

Figur vermittelt eine junge Frau, die nicht nur sehr kindliche Züge hat, aber auch kindliches Benehmen und die ihre Gefühle in trotzigsten Gesten zum Ausdruck bringt und die hilflos der Liebe ausgeliefert ist. Diese Interpretation der Figur wird auch durch die Besetzung mit Calista Flockhart unterstützt. Helena wird weniger als eine Frau gesehen, sondern wie ein neurotisches Mädchen, das auf der Suche nach einem Mann ist: „neurotic girl in search of a man.“⁷⁷ In der Interpretation der Figur der Helena deckt sich größtenteils der Shakespeare Text mit der filmischen Umsetzung, obwohl der Film hier eine Zuspitzung vornimmt.

Anhand der Figur des Pucks soll in die Ausgestaltung der Elfenwelt eingeführt werden. Im Text (II, 1) wird Puck (Stanley Pucci) durch die Frage der Fairy vorgestellt und dieser antwortet bejahend:

„Fairy: Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow: are not you he/[...]“ (II,1. 32)

„Puck: Thou speak'st aright;
I am that merry wanderer of the night.
I jest to Oberon and make him smile [...]“ (II,1. 43)

Im Text wird Puck durch die Worte Kobold und Poltergeist charakterisiert, was eher auf eine Figur deutet, die schon als Spaßmacher im antiken Theater ihren Platz hatte.⁷⁸ Diese zeichnete sich durch beißenden Spott aus und trieb mancherlei Scherze.

Im Film dagegen wird Puck mit den Attributen des Vegetations-, Fruchtbarkeits- und Weingottes Dionysos gezeigt. Er trinkt Wein, isst Weintrauben und um seinen Oberkörper rankt ein Band aus Weinblättern. Allein als Erinnerung an seine Koboldspäße hat er auf dem Kopf zwei kleine Hörner, die den teuflischen Spaß andeuten sollen.

In der ersten Einstellung wird Puck gezeigt, wie er genussvoll lässig von seinem Platz aus das Treiben in der Elfenhöhle beobachtet. Der Gott Dionysos wird in der griechischen Mythologie auch mit ekstatischer Sexualität assoziiert, die durch den verstärkten Weingenuss hervorgerufen wird. Sogar die Fairy lässt sich auf eine Affäre mit dem Puck ein. Dionysos ist aber nicht nur Gott des Weines und der Ekstase, sondern auch Gott der Freude und des Theaters. Auch wenn der Regisseur bei Puck die Attribute des Wein- und Ekstasegottes deutlich hervortreten lässt, ist dahinter ein Hinweis auf das elisabethanische und auch antike Theater versteckt, da der Spaßmacher Puck für die Unterhaltung und für die Entwicklung der

⁷⁷ Hatchuel, From Meta-theatre to Meta-cinema in Screen Versions of a Midsummer Night's Dream. In: Hatchuel, Sarah und Nathalie Vienne-Guerrin S. 160

⁷⁸ Eilliger, Fink, Heil, Kantharos. Griechisches Unterrichtswerk S. 58

Geschichte sorgt wie ein Gott des Theaters. Und am Ende des Stückes ist das sogar er, der das Nachwort hält. Die Nähe des Pucks durch Kostüm und Maske zum Dionysos-Mythos zeigt hier an, dass das Geschehen in der Nacht nicht in der realen vernünftigen Welt, sondern in einer Welt der Magie und in einem Stadium des Sinnenrausches stattfindet.

Titania, die im Film von Michelle Pfeiffer dargestellt wird, gehört ebenfalls der Elfenwelt an. Sie trägt einen römisch-griechischen Namen, denn er ist bei Ovid als Beiname für Pyrrha sowie als Bezeichnung für mehrere Göttinnen belegt.⁷⁹ Ihre Kleidung scheint an die Antike angelehnt zu sein, denn sie trägt sehr dünne, wallende Chiffonkleider. Jedoch ist ihre Frisur an die 90er Jahre angelehnt und entspricht dem so genannten Ideal der „Hollywood Beauty Queen“. Dennoch kann man sagen, dass Hoffmann Titania im Ganzen noch mehr als Shakespeare an das Bild einer antiken Göttin anlehnt. Jedoch bezeichnet bereits Shakespeare Titania als „a votaress of mine order“, wodurch er ihre Erhabenheit betont.

Im Film wird Titania zwar nicht direkt mit einer bestimmten Göttin in Verbindung gebracht, jedoch wird durchaus an die Mondgöttin angespielt. Denn bei Hoffmann gibt es eine Szene, in der Bottom das Grammophon zusammensetzt und so erklingt bezeichnenderweise eine Platte der Arie *Casta diva*, die aus Vincenzo Bellinis *Norma* stammt. Daraufhin antwortet Titanias Gefolge auf diese Anrede mit dem „Hail, mortal“ der Vorlage. Auf diese Weise wird Titania mit dem Typus der Mondgöttinnen assoziiert. In diesem Kontext sollte nämlich erwähnt werden, dass Norma eine gallische Druidin darstellt. Sie wendet sich mit dieser Arie an die Mondgöttin. Wenskus betont, dass die Mondgöttin Diana eine der Göttinnen darstellt, die bei Ovid den Beinamen Titania tragen.⁸⁰

Oberon ist König der Elfen und Titanias Gemahl. Somit ist er ebenfalls der Elfenwelt zugehörig. Oberon möchte Titania einen Streich spielen, indem er ihr den Nektar einer Blume in die Augen träufelt, damit sie sich in das nächste lebende Wesen verliebt. Zu diesem Bild passt, dass der attraktive, aber bedrohlich anmutende Rupert Everett als Oberon einen gefalteten Überwurf trägt. Entsprechend dem antiken Vorbild, lässt sein Überwurf eine Schulter frei. Dazu trägt er eine leicht gelockte Kurzhaarfrisur, die sein klassisches Profil unterstreicht und an die typische römische Frisur in Hollywood Kostümfilmern erinnert.⁸¹

⁷⁹ Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns *A Midsummer Night's Dream* (1999) und in Fantasyverfilmungen. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, S. 240

⁸⁰ ebd., S. 243

⁸¹ ebd., S. 246

Oberon trägt einen altfranzösischen Namen, denn er leitet sich vermutlich von Auberon ab, der bereits in dem altfranzösischen Roman *Hüon der Bordeaux* vorkommt.⁸² Bei seinem ersten Auftritt erinnert Oberon zudem an den spätantiken Sonnengott Typus, denn er wird von einer Strahlenkrone und einem goldschimmernden Hintergrund umgeben. Jedoch ist er im Gegensatz zu dem spätantiken Gott dunkelhaarig. In diesem Zusammenhang könnte man zwar einwenden, dass dies nicht zum dyonisischen Charakter seines Gefolges passt. Jedoch ist zu bedenken, dass der Gegensatz zwischen dem Dyonischen und dem Apollinischen in der Antike tatsächlich schwächer ausgeprägt gewesen ist, als man gemeinhin vermutet.⁸³

Als dritte Gruppe soll die Schauspielertruppe und besonders Nick Bottom (Kevin Kline) hervorgehoben werden. Im Gegensatz zum Text (I, 2) in dem die Schauspielertruppe in einer Stube einer Hütte gezeigt wird, wählt der Film den Marktplatz aus, auf dem sich die Schauspieler treffen. Der Marktplatz wird eingeführt mit einem Plakat, auf dem der Hof die Belohnung für die beste Schauspielgruppe ankündigt, die bei der Hochzeit eine Darbietung bringt (13:30 bis 21:50).

Die Truppe besteht aus sechs Mitgliedern, die aus verschiedenen Richtungen des Marktplatzes aufeinander zusteuern. Nur ein Handwerker wird besonders hervorgehoben: Nick Bottom, der Weber. Er sieht nicht aus wie ein Weber, sondern eher wie ein Gigolo. Er trägt einen weißen Anzug mit einer Fliege, dazu Hut und Stock. Er sitzt in einem Cafe, trinkt Espresso und beim Weggehen überprüft er in einer Fensterscheibe noch einmal sein Aussehen. Danach stolziert er wie ein eitler Geck über den Marktplatz. Er wirft anderen Frauen auf dem Markt verführerische Blicke zu, obwohl seine eigene Frau hinter ihm herläuft und ihn mit den Worten sucht: „Where’s my husband? Where’s that worthless dreamer?“ (00:15:00). Hoffmann ergänzt hier die Ehefrau, die Bottom als einen „nichtsnutzigen Träumer“ charakterisiert. Verstärkt wird der Eindruck eines eitlen, eingebildeten, egoistischen und selbstverliebten Gecken durch den Wunsch Bottoms nicht nur den Pyramus, sondern auch die Thisbe und den Löwen zu spielen. Ein paar Burschen des Marktes machen dieser selbstverliebten Vorstellung ein Ende und überschütten ihn zum Scherz mit Rotwein.

Bottom wird schon in dieser Vorstellungsszene als besonders exponiert dargestellt, aber auch schon hier wird der Spannungsbogen zwischen besonders hoher Gefühlsspannung und tiefem Fall angedeutet, so wie er ihn durch die Liebe Titantias erlebt, die ihn dann aber wieder fallen

⁸² Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns *A Midsummer Night’s Dream* (1999) und in Fantasyverfilmungen. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, S. 240

⁸³ ebd., S. 243

lässt und das nicht nur im metaphorischen Sinne, aber auch im wörtlichen. Er wird aus dem Liebesnest rausgeworfen und fällt tief und hart auf den Boden. Im Shakespeare Text wird Nick Bottom ebenfalls als ein eitler Geck vorgestellt, der am liebsten alle Rollen des Stückes spielen möchte, doch der Film ergänzt die kleine Szene, in der Bottom mit Rotwein übergossen wird. Diese Einfügung spitzt die Dramatik der Szene zu und gibt einen Ausblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte.

Shakespeares Figuren im Sommernachtstraum entsprechen der Vorstellung von hierarchischer Ordnung, die sich gleichermaßen auch im Inneren des Menschen spiegelte. In der Rahmenhandlung stehen Hyppolita und Theseus für die Kontrolle der Leidenschaften durch die Vernunft, die nächste Ebene zeigt die verliebten Paare, darunter auch Helena, das hilflose Ausgeliefertsein an die blinde, aber edlere Leidenschaft des Herzens, der Puck symbolisiert die niedere Leidenschaft der Leber und der Bottom als einfacher Handwerker stellt einen vernunftlosen Zustand dar.⁸⁴

6.1.3.2 Setting der Figuren

Shakespeare verlegt seinen Sommernachtstraum in das antike Athen an den Hof von Theseus. Dagegen lässt Hoffmann seine Filmadaption in einer italienischen Kleinstadt Monte Athena spielen, als das Fahrrad gerade seinen Siegeszug angetreten hatte, was zeitlich in das Ende des 19. Jahrhunderts eingeordnet werden kann. Auch die Kostüme, die übrige Ausstattung und sogar die impressionistische Darstellung der Landschaft, wie die offenen Wiesen mit Mohnblumen und Waldränder um Monte Athena können der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert zugerechnet werden. Die Kritik hat sich manche Frage gestellt, warum Hoffmann seinen Film in der Toskana zur ausgewählten Zeit spielen ließ. Hoffman lag es ebenfalls wie Shakespeare am Herzen, dass sein Kinopublikum mit dem Schauplatz vertraut ist und deshalb verlegte der Italienkenner den Ort der Handlung in die Toskana und siedelte die Geschichte in das 19. Jahrhundert an, eine Zeit, in der die Aristokratie nach klar umrissenen Regeln lebte.⁸⁵ Diese Zeitepoche läge viel näher dem Zuschauer als die antike Zeit des Theseus. Andererseits wäre aber auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert weit genug von der Zuschauerzeit entfernt, so dass die nötige Distanz gewahrt bliebe.

⁸⁴ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 91f.

⁸⁵ Arthaus, Ein Sommernachtstraum, (Produktionsnotizen) http://www.arthaus.de/ein_sommernachtstraum (29.11.2010)

6.1.4 Raumerfahrung: Elfenhöhle versus Bühne

Die Raum- und Zeitgestaltung in Shakespeares Sommernachtstraum unterliegt den Kriterien und Vorgaben des Elisabethanischen Theaters. Wie bereits erläutert war die damalige Bühne keine Illusionsbühne und die Ortsangaben wurden vor allem durch die Szenenanweisungen transportiert. So heißt es bei Shakespeare im Stück: 2. Aufzug, 1. Szene *A wood near Athens. Enter, from opposite sides, a Fairy, and Puck.* In der Folio-Ausgabe wird die szenische Verortung detaillierter beschrieben: *The palace wood, a league from Athens. A mossy stretch of broken ground, cleared of trees by wood-cutters and surrounded by thickets. Moonlight.* In der Filmadaption wird die Szene durch den Wald eingeführt, aber Hoffmann verlegt das Gespräch in eine Elfenhöhle. In Nr. 1 wird der Wald durch Baumblätter, die in der Detailaufnahme zu sehen sind, eingeführt. Diese Baumblätter, die für den Wald stehen, erinnern an die emblematische Funktion der Bühnendekoration der elisabethanischen Bühne. Nicht die realistische Abbildung eines Waldes wird gezeigt, sondern ein Ausschnitt, der für die Bedeutung des Waldes steht.

In Nr. 2 geht die Kamera von den Baumblättern mit einem Schwenk auf die Figur einer steinernen Sphinx, auch diese Sphinx hat eine emblematische Funktion. Sie ist in der Halbtotale zu sehen, und repräsentiert zum einen das antike Griechenland, in dem Shakespeares Stück spielt. Zum anderen repräsentiert sie durch ihren Ort, sie ist über einem Torbogen angebracht, den Eingang zum Elfenreich. Der Eintritt in eine neue Welt wird ergänzend durch zwei namenlose Elfen eingeführt, die durch das Tor hindurch gehen oder besser hineinschlüpfen, wobei sich beide umsehen ob sie nicht beobachtet werden. Es ist dunkle Nacht, das Licht kommt von den Gewitterblitzen, aber auch durch winzige Lichtpünktchen, die als umherschwirrende Elfen wahrgenommen werden.

Im „Sommernachtstraum“ wie auch im Stück „Wie es euch gefällt“ definiert Shakespeare den Wald als einen Ort der Magie. Im Wald sind viele Dinge möglich, die in der Stadt nicht den Gesetzen der Logik folgen könnten. Greiner schreibt: „Der Zauber des Waldes von Arden wurde darin erkannt, dass seine dreifache Entfaltung der Gegenwelt - als Raum der Utopie, der Liebe und des Spiels - der einen Grundtendenz folgt: Wiedergewinnen von Ganzheit, Ungeschiedenheit, Überwinden aller Trennung.“⁸⁶ In Shakespeares Sommernachtstraum wird diese gesetzlose Welt des Waldes durch die Schauspieltruppe eingeführt, die als Spiel im

⁸⁶ Greiner, Die Komödie: eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation, S. 61

Spiel ein Theaterstück probt. Während der Probe wird Bottom von Puck in einen Esel verzaubert, als Mittel zum Zweck, nur weil Oberon der Titania einen Streich spielen will. Ebenso wird der Wald als der Bereich der Elfen etabliert, da als erstes die Fairy und Puck auftreten. Hier unterscheidet sich die Filmadaption vom Original, da der Wald zunächst als Ort eingeführt wird, der aus Bäumen und Blättern besteht. Erst als die Spinx in Nr. 2 gezeigt wird, ist es die Eröffnung eines neuen Raumes, begleitet durch die Elfen und das Symbol des Torbogens wird hier eine neue Welt etabliert. Dieser dramaturgische Eingriff setzt am Beginn des Stückes, das auf den beiden Schauplätzen Athener Hof und Wald basiert, einen neuen Akzent, indem er den Auftritt der Schauspieler weiter nach hinten schiebt und die Elfenwelt als eigene Heimstätte der Elfen einfügt.

Der Regisseur erfindet also einen ganz neuen Raum hinzu und der Wald bekommt hier in dieser Sequenz eine Nebenrolle. Durch die Spielhandlungen in der Elfenhöhle wird das Leben der Elfen vorgestellt. Nr. 3 bis Nr. 8 zeigen Elfen in ihren Umgang miteinander, das ein turbulentes Treiben von singen, trinken spielen und musizieren ist. Es wird eine Fantasiewelt gezeigt, die sich aus Versatzstücken von Teufelsmärchen und Feensagen speist. Den Raum, den Hoffmann hier kreiert ist klein, hat eine niedrige Decke, die Wände sind aus Lehm. Der ganze Raum wirkt sehr verwinkelt und ist übervoll mit Elfen. Die ganze Raumkonstruktion wird durch die Kameraführung unterstützt, die mit Hilfe von Schwenks eine Tiefendimension herstellt, indem die Kamera von Elfen im Vordergrund zu einer Elfe oder Elfengruppe im Hintergrund fährt.

Die einzigen Lichtquellen in der Elfenhöhle sind die Öllämpchen, Fackeln und das Feuer im Kamin, das die Lehmwände im leichten Terrakotta Ton spiegeln lässt. Der Raum wird ebenso durch Kostüme und Maske der Schauspieler definiert. Auch die Farben der Kostüme wurden der Umgebung angepasst, es dominieren vorwiegend natürliche beige-rot-bräunliche Ockerfarben, wie sie auch im Märchenland vorkommen. Im Gegensatz zu folgenden Waldszenen, wo Hoffman vor allem die lieblichen Frauengestalten der Niederen Mythologie verschwenderisch einsetzt, die wie animierte Gemälde der mythologisierenden Präraffaeliten aussehen (grob vereinfacht: wenig Primärfarben, viel kräftige Pastelltöne), hart am Rande des Edelkitsches.⁸⁷ Auch in der Höhlenmalerei der europäischen Altsteinzeit wurde Ocker verwendet. In der Antike und im Mittelalter zählen die Ocker weltweit zur grundlegenden Palette aller kolorierten Medien der Künste.

⁸⁷ Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns *A Midsummer Night's Dream* (1999) und in *Fantasyverfilmungen*. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, S. 248

Wenskus vermutet, dass Hoffmanns Elfen von James Barries Peter Pan inspiriert sind. Er beschreibt die Fairy:

„... und nicht umsonst sieht die angetrunkene Elfe, welche den Puck identifiziert, nicht wie eine zierliche Standard-Elfe aus, sondern so, wie Barrie die hübsche, vorteilhaft gekleidete, aber zum „embonpoint“ neigende Tinker Bell beschrieben hat.“⁸⁸

Wie der ganze Raum, so sind auch die Kostüme aus Versatzstücken gespeist, von Filmen und Malerei zusammengesetzt. Auch die Kostüme, wie die Sphinx am Eingang der Elfenwelt, schaffen Anklänge an die antike Zeitepoche, doch ohne jeden wirklichen Realitätsbezug. Wenskus beschreibt den Stil mit leicht drastischen Worten:

„Zur Kostümierung ist grundsätzlich zu beachten, dass auch die bewusst antikisierenden Gewänder in Kino- und Fernsehfilmen weit häufiger wie Nachthemden, Negligées oder Faschingskostüme aussehen, als wie irgendetwas, was je in Griechenland oder Rom auf der Straße getragen wurde.“⁸⁹

So waren eher für die Kostümierung die reichhaltige englische Kinderliteratur über Feen und Elfen ausschlaggebend. Deutlicher antikisierend gekleidet ist die hübsche, pummelige Fairy, obwohl ihre undefinierbaren Flügel sehr ironisch das Elfenklischee andeuten.

Im Kontrast zur Höhle der Elfen soll auf eine Szene eingegangen werden, welche die Schauspieltruppe am Hofe der bürgerlichen Welt zeigt. Im Text heißt es: 5. Aufzug, 1. Szene. *Athens. The palace of Theseus. Enter Theseus, Hippolyt, Philostrate, Lords and Attendants.* In der Folio-Ausgabe wird der Raum detaillierter beschrieben: *The hall in the palace of Duke Theseus. A curtain conceals the entrance to the lobby at the back. A fire burns upon the hearth. Lights and torches.* Der Raum in der Filmadaption ähnelt der Szenenanweisung aus der Folio-Ausgabe. Die Hochzeitsgesellschaft betritt einen Raum, der wie ein kleines privates Theater erscheint und durch unzählige Kerzen beleuchtet wird. Die Bühne umranden zwei Zuschauergalerien, die genau so wie der Eingang mit roten Vorhängen behängt sind. Die Schauspieltruppe wurde ausgewählt, um zur Erheiterung der Hochzeitspaare während der Hochzeit aufzuspielen. Es ist die Schauspieltruppe, die in den ersten Minuten auf dem Markt zusammenkam, um ein Stück über die Liebe von *Pyramus und Thisbe* einzustudieren (1:32:19 bis 1:34:24, siehe Szenenprotokoll). Im Gegensatz zur Raumerfahrung in der Elfenhöhle, die

⁸⁸ Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns *A Midsummer Night's Dream* (1999) und in Fantasyverfilmungen. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*, S. 245

⁸⁹ ebd., S. 242

sich durch eine Tiefendimension auszeichnet, wird hier das Schauspiel auf der Bühne und der Zuschauerraum in einer Art und Weise gezeigt, wie sie ein Zuschauer von der Galerie des Saals auch sehen könnte. Auffällig ist in dieser Szene, dass die Standkamera vorherrscht und die Schwenks fast gar nicht vorkommen. Die gezeigten Personen wirken sehr statisch, so wie der natürliche Blick sie auch einfangen würde. Auffällig ist auch, dass in dieser Sequenz, in der die durchschnittlichen Einstellungen ca. 5 sek. andauern, erstreckt sich die erste Einstellung, in der die Wand auf der Bühne zu sehen ist, über lange Zeitspanne, ca. 15 sek. Es soll ein Hinweis darauf sein, dass in dieser Szene die Schauspieltruppe und die Aufführung im Mittelpunkt stehen werden (Nr. 10). Hier wird der Blick des Zuschauers auf die Bühne etabliert, die in dieser Einstellung in der Halbtotale gefilmt wurde. So würde der Theaterzuschauer auch die Figur wahrnehmen. Die Kamera wandert zwar ab und zu zwischen dem Gesicht der Wand und der ganzen Bühne hin und her, aber zum größten Teil wird in dieser Sequenz die Nahaufnahme verwendet. Auch für den Theaterzuschauer steht im Zentrum seiner Aufmerksamkeit ein Teil des Oberkörpers und das Gesicht der Bühnenfigur. Die Wand wird gespielt vom Handwerker Tom Snout (Bill Irwin).

Hoffmann setzt diese Aufführung, oder dieses Spiel im Spiel, ganz bewusst in seiner Filmsprache in Kontrast zum restlichen Film, indem er eine flache fast zweidimensionale Bühne zeigt. Es ist eine Hommage an das elisabethanische Theater, an die damalige Theatersituation, in der die Zuschauer aufgrund des Raumgefüges auf eine nahezu zweidimensionale Bühne Einsicht hatten. Unterstützt werden die Anklänge an das elisabethanische Theater, durch das Bühnenkostüm der Wand und vor allem durch den Schauspielstil der Theatertruppe. Die Kostüme der Handwerker sind jedoch teils den Antikedarstellungen der Barockzeit nachempfunden, eher antikisierende Gewänder vom Partykostüm-Typus und teils improvisiert, wie bei der Wand. Auch im Kontrast zu der Performance der Schauspieler, die einem natürlichen identifikatorischen Stil folgen, steht diese Schauspieltruppe in der Tradition der Burleske und der Comedy. Haltungen werden über die Maßen ausgespielt, groß gemacht. Mit sehr plumpen Bewegungen wird die Handlung transportiert. Kott kommentiert dazu: „Burlesque is first the acting and stage business. A wall separates the lover, and they can only whisper and try to kiss through a ‘hole’, a ‘cranny’, ‘chink’”.⁹⁰

⁹⁰ Kott, *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, S.54

6.1.5 Perspektive in der Elfenhöhle: Mittendrin im Geschehen

In Hoffmanns Filmadaption wird durch die Kameraführung eine Atmosphäre geschaffen, die dem Zuschauer das Gefühl gibt, mittendrin im Geschehen zu sein. Ob die damaligen viktorianischen Zuschauer dieses Gefühl auch hatten, darüber kann nur spekuliert werden. Der Film hat heute viel mehr Mittel, zum einen die Gesichter der Schauspieler dem Zuschauer nahe zu bringen als es auf damaliger und heutiger Bühne möglich ist. Zum anderen kann die Kamera die Bewegung der Zuschauer nachvollziehen, wenn in Schwenks der ganze Raum abgefahren wird.

Dieses Mittel nutzt Hoffmann besonders, wenn er in der Elfenhöhle die Aktionen der Elfen beim musizieren und spielen zeigt. In Nr. 3 wandert die Kamera durch den Raum und vollzieht damit stellvertretend für den Zuschauer den Gang durch den Raum nach. Die Elfen bleiben auf ihrer Position, bis auf eine Ausnahme (Nr. 4), in der eine Elfe auf einen Tisch springt, sind die anderen Aktionen eher statisch. Die Elfen sitzen an den Tischen oder stehen beim musizieren. Das Verhältnis der Elfen zur Kamera könnte man mit einem neuen Gast vergleichen, der gerade den Raum betreten hat. Manche Elfen schauen in die Kamera, andere wiederum ignorieren sie. Dagegen nimmt die Kamera den Blick des Betrachters in seiner Bewegung durch den Raum mit. Hierdurch entsteht der Eindruck, dass sich der Zuschauer selbst im Raum befindet.

In Nr. 5-8 wird die Kamera zusätzlich so eingesetzt, dass sie scheinbar mehrere Räume durchfährt. Die Elfenhöhle ist in sich verwinkelt und hat im Inneren Bögen und Verstreungen, die als Raumteiler fungieren. Die Kamera wandert an diesen Bögen vorbei und zeigt die Elfen auf ihrer Position und zum Teil auch, wie sie sich von einem Raum zum anderen bewegen. Dabei wird nicht darauf Rücksicht genommen, dass eine Figur immer vom Kopf bis zur Hüfte oder vom Kopf bis zu den Füßen zu sehen ist, sondern die Elfen sind auch „kopflös“ oder nur in der Körpermitte abgebildet. Auch dieses Stilmittel führt dazu, dass der Zuschauer eine Perspektive einnehmen kann, die ihn in die Mitte des Raumes platziert. Unterstützt wird dieses Gefühl durch die Nahaufnahme der Elfen. Es scheint als ob bewusst die Nahaufnahme für den Raum gewählt wurde, denn der natürliche Blick des Zuschauers in einem unbekannten Raum würde auch erst mal durch den Raum streifen und nicht gleich ein Gesicht oder Detail besonders in Augenschein nehmen. Dennoch fährt die Kamera nahe genug an die Figuren heran, so dass eine Nähe entstehen kann.

Die Großaufnahme bleibt für die sprechenden Schauspieler vorbehalten oder für Figuren, die zwar ohne Text, aber doch eine eigene Geschichte erzählen. In Nr. 9 wird Puck eingeführt, indem erst sein Trinkbecher in der Großaufnahme gezeigt wird. Der Blick des Zuschauers wird also auf ein neues Objekt gelenkt, das als Trinkgefäß des Pucks identifiziert wird. Die Einführung des Bechers ist insofern wichtig, als das im weiteren Verlauf auch ein Becher in eine Magievorführung einbezogen wird. Der Regisseur wollte uns auch zeigen, dass der Puck Wein trinkt; man nimmt es an, weil neben dem Becher Trauben liegen, was wiederum auf die Attribute des Gottes Dionysos hinweist. Die Kamera schwenkt vom Becher auf den Oberkörper des Pucks, dessen Gesicht zunächst im Schatten ist, bis sich Puck ins Licht dreht. Während des ganzen Schwenks wird die Großaufnahme beibehalten. Die Einstellung, dass Puck, der erst spricht, wenn er sein Gesicht ins Licht dreht, könnte vielleicht daran erinnern, dass auch die Schauspieler auf der Shakespeare Bühne erst hervortreten mussten, sich ihren Platz erst suchen mussten, bevor sie mit ihrem Text begannen.

Fairy und Puck, die ihren Dialog führen, sind mit sehr kurzen Einstellungen von 1 bis 2 Sekunden in Großaufnahme zu sehen, die sowohl den sprechenden Schauspieler, als auch einen zuhörenden Schauspieler und seine Mimik zeigen. Die Großaufnahme vermittelt immer eine besondere Nähe zum Geschehen, an dem die Zuschauer emotional beteiligt sind. Durch die sparsame Verwendung der Großaufnahme und durch die vielen Schwenks wird der natürliche Blick des Zuschauers nachempfunden. Es ermöglicht eine Perspektive des Zuschauers, der hier mehr als Teilnehmer eines Geschehens ist, und nicht nur Beobachter, da er zumindest das Gefühl hat, er könnte seinen Blick frei über den Ort schweifen lassen.

Auch wenn die Bühne von drei Seiten einsehbar war, konnte aufgrund des Platzes nicht gleichmäßig mit Zuschauer umrandet werden können. Die direkte Kommunikation zwischen Schauspieler und Zuschauer war auch üblich, es ist aber eher fraglich ob ein ähnliches „Mittendrin-Gefühl“ wie im Film entstehen konnte.

6.1.6 Filmtrick: Puck im Bier

Hoffmann nimmt sich auch die Freiheit, weitere Gestalten den Elfen hinzuzufügen, um die Elfenwelt zu bereichern. Dass es sich um Hinzufügungen handelt, ist schon alleine daran zu erkennen, dass diese Figuren keinen Text haben. Wenskus sieht deshalb Hoffmann in der Tradition der Shakespeare Verfilmungen wenn er schreibt:

„Hier zeigt sich, dass Hoffman klar in der Tradition der englischen Shakespeare-Verfilmungen steht, die zwar Kürzungen vornehmen, aber so gut wie keine Erweiterungen des gesprochenen englischen Textes, es sei denn, sie stammen (...) aus anderen Shakespeare Dramen.“⁹¹

Ergänzend hat Hoffmann in freier Gestaltung eine männliche schwarze Figur hinzugefügt, die ganz nahe bei Puck und Fairy steht und dem Vortrag lauscht. Es handelt sich um einen Satyr, ein Mischwesen aus der griechischen Mythologie und ein Begleiter des Dionysos. Der Satyr hat einen imposanten Kopf mit markanten Gesichtszügen, schwarze Haare, gespitzten Ohren und dunkle Gesichtsfarbe. Seine Ziegenhörner sind groß mit den wilden schwarzen Haaren verwoben. Hoffmanns Satyr entspricht nicht dem Satyr-Typ der klassischen Periode, also mit Tierohren und Pferdeschweif, sondern nähert sich dem Pan-Typus mit Ziegenmerkmalen. Bei Shakespeare gibt es keinen Hinweis, dass ein Satyr den Elfenbereich bewohnen sollte. Hingegen hat Hoffman diesen Satyr sehr geschickt in die Handlung einbezogen.⁹² Zwischen Puck und dem Satyr entspinnt sich eine kleine Geschichte, die Pucks magische Kräfte zeigen. Puck ist der Diener des Elfenkönigs Oberon und auch sein Hofnarr.

So lautet eine Stelle in seinem Text:

„Fairy: Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow: are not you he.[....] (II,1. 32)
Puck: Thou speak'st aright; [...]
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal:
And sometime lurk I in a gossip's bowl,
In very likeness of a roasted crab, [...]" (II,1. 43)

Der Satyr wird in Nr. 19 eingeführt, mit einer Standkamera gefilmt und in Großaufnahme zu sehen ist. Er lauscht dem Gespräch zwischen der Fairy und Puck sehr interessiert. Ab Nr. 28 entspinnt sich dann eine eigene Handlung zwischen Puck und dem Satyr, wobei hier beide in

⁹¹ Wenskus, Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns A Midsummer Night's Dream (1999) und in Fantasyverfilmungen. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung, S. 246

⁹² ebd., S. 248

Großaufnahme gezeigt werden. Die Kamera wechselt sehr schnell (2 Sek.) von einer Figur zur anderen. Puck beschreibt der Fairy einige seiner Streiche und bei dem Satz: „*And sometime lurk I in a gossip's bowl, [...]*“ (00:25:38) behält Hoffman nur das erste Wort: *sometime* und der Rest wird als Trick umgesetzt. Dann wird der Becher in Großaufnahme gezeigt (Nr. 31), indem Puck selbst im Miniaturformat schwimmt. Hier wird der Text aufgenommen und bebildert, zwar nicht wörtlich, doch das Thema ist zentral für das Geschehen. Hier zeigt sich die Magie des Pucks in einer freien Ausgestaltung des Regisseurs. In Nr. 32 will der Satyr aus dem Becher trinken, ohne zu merken, dass Puck im Becher schwimmt, erst als er es merkt, schleudert den Inhalt des Bechers in den Kamin (Nr. 33), woraufhin Puck herzhaft lacht (Nr. 34). Mit dieser Einstellung ist die Sequenz in der Elfenhöhle beendet und ziemlich abrupt und übergangslos folgt die nächste Einstellung in der die Fairy und Puck in Nr. 35 die Höhle verlassen. Die Kamera zeigt die Außenseite der Höhle mit einem Schwenk, der beide Figuren begleitet, die ziemlich betrunken von einem oberen Einstieg nach unten torkeln. Die erzählte Zeit zwischen diesen zwei Einstellungen dürfte mehrere Stunden umfassen, da die beiden in der Elfenhöhle noch nicht im betrunkenen Zustand waren. Es ist immer noch Nacht und die einzige Lichtquelle ist ein indirekter Mondschein.

Mit dieser letzten Einstellung in der Elfenhöhle setzt Hoffmann einen sehr akzentuierten Schlusspunkt unter die bisher gezeigte Welt der Elfen mit all ihren eigenen Regeln und Besonderheiten. Konsequenter führt der Regisseur fort, was er mit dem Beginn der Elfenhöhle begonnen hat. Er zeigt die Magie einer anderen Welt, die anderen Gesetzen gehorcht und über Fähigkeiten verfügt, die dem normal Sterblichen Menschen nicht zur Verfügung stehen. Auch ist diese Szene eine weitere Fortführung seiner Regiekonzeption, die den Shakespeare Text zwar belässt, aber fantasievoll mit Bildern und Geschichten ergänzt.

6.2 *Richard III*

Das Historienstück und Königsdrama *Richard III* bildet den chronologischen Abschluss der Königsdramen, der York-Tetralogie, die die englische Geschichte der Jahre von 1399 bis 1485 behandeln und gehört bis heute zu den populärsten Stücken. Der geschichtliche Richard allerdings (geboren 1452-1485), ist eine andere Person, als die, die Shakespeare portraitiert: Er zeigt ihn als einen machtbesessenen Usurpator, der nach der Königswürde strebt und dabei vor Grausamkeiten und Gewalt nicht zurückschreckt, um dieses Ziel zu erreichen. Shakespeare zeichnet in Grundzügen die Figur so, wie sie ihm die Chronisten überliefert haben. Heute weiß man, dass die Geschichtsschreiber parteiisch waren und im Laufe der Zeit den Charakter Richards ins Schreckliche verzerrten.⁹³ Thomas More, der Autor von „Utopia“, fasste die Berichte zu einer geschlossenen „Biographie“ zusammen, um an der historischen Figur exemplarisch aufzuzeigen, dass Gott gerecht ist und die Verbrechen eines Königs bestraft.⁹⁴ Shakespeare versucht die Persönlichkeit noch klarer zu machen und zieht Verbindungslinien, die die Person Richard noch geschlossener erscheinen lassen. Er fügt nichts hinzu, was die Chroniken nicht angedeutet hätten, aber er ist spekulativ in seiner Klarheit über Ereignisse, die eigentlich nie aufgeklärt wurden. So sind beispielsweise die wahren Hintergründe der Ermordung der Neffen Richards nicht bekannt und können nicht eindeutig, so wie es Shakespeare tut, Richard zu- geschrieben werden. Das Gegenteil ist der Fall, denn der Tower war im ausgehenden Mittelalter noch kein Staatsgefängnis, sondern eher ein Palast. Es ist wohl eher so, als habe Richard die Neffen schützen und nicht beseitigen wollen.⁹⁵

Die Kunstgriffe Shakespeares, Richard als Schurken mit ungenierter Mordlust darzustellen und sich der Figur geschichtlich nicht unbedingt objektiv und wahrheitsgetreu anzunähern, entsprechen dem Zeitgeist des ausgehenden 16. Jahrhunderts.⁹⁶ Wenn Geschichte keine reale Darstellung der Vergangenheit ist und eher dazu dient, ein Spiegel der Zeit zu sein, dann lässt sich mit *Richard III* sehr gut die Emanzipation des Renaissance-Menschen über das mittelalterliche Diktat der Vorbestimmtheit ablesen. Dem mittelalterlichen, feudalen Fürsten, als Stellvertreter des Gottes, wird Richard als Gegenentwurf dargestellt. Anknüpfend an den „Vice“ in den mittelalterlichen Moraliäten, hat er zunächst alle Fäden in der Hand und

⁹³ Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S. 115

⁹⁴ Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S. 16f.

⁹⁵ Von Flocken, http://www.welt.de/kultur/history/article912199/Richard_III_Monster_oder_Held.html, (06.01.2010)

⁹⁶ Trussler, British Theatre, S. 80

fasziniert durch seine Virtuosität im Sich-Verstellen. Seine raffinierten Schachzüge, zu denen er sich selbst applaudiert, ziehen die Zuschauer in den Bann. Auch wenn sein Tod profan und dem eines Schurken entspricht und auch der persönlichen Tragik entbehrt, so können die Historienstücke ganz generell als Kommentare zur Politik des damaligen Zeitgeschehens gesehen werden, die durchaus auch die Zensur der Obrigkeit auf den Plan gerufen haben.⁹⁷

Die Zeitlosigkeit des Stückes resultiert wohl auch daher, dass der Protagonist, trotz seiner mitunter äußerst befremdlichen Grausamkeit, Charakterzüge des „modernen“, aufgeklärten Menschen hat. Richard wird portraitiert, mit all seiner Ambivalenz: Seiner Grausamkeit und seinem Machthunger, die aber gepaart sind mit Ängsten in Alpträumen und einem reflektierten Ich-Bewusstsein. Der Protagonist ist nicht mehr Spielball der göttlichen Mächte und in seiner Person unantastbar. Er agiert selbstbestimmt und ist sich seiner Taten und Missetaten bewusst. Aber in den kurzen Momenten der Selbstanalyse sind es nicht externe, christliche Kriterien an denen er sich misst. Er besitzt Züge des Antichristen.⁹⁸ Der Beurteilungsmaßstab liegt in ihm selber. Auch eine fast psychoanalytisch anmutende Herangehensweise, die Erich Fromm im 20. Jahrhundert thematisierte, ist der Hinweis auf die Liebe zu sich selbst. Eine der Voraussetzungen für Identitätsbildung sei die Kraft zur Selbstliebe und Richard spricht es aus, allerdings, laut Bloom, wenig poetisch und kunstvoll formuliert,⁹⁹ ganz direkt: „*Richard loves Richard: that is, I am I.*“ (V, 3.184)

Shakespeares Verdienst ist es, über *Richard III* hinaus, dass er ein Bewusstsein über die eigene Persönlichkeit erschaffen hat und damit das mittelalterliche Weltbild hinter sich lässt.¹⁰⁰ Ein Herrscher ist ein Mensch, wie seine Untertanen auch. In diesem Fall zeigt er Leidenschaft, hat Lust an der Zerstörung, ist aber auch ein Charismatiker und ein Idealist, der an die Utopie einer neuen, seiner Herrschaft glaubt. Das Publikum hat schon damals wie heute, die Geschlossenheit des Charakters und gleichzeitig auch die Vielschichtigkeit der Psyche fasziniert. Kaum ein anderes Bühnenstück Shakespeares bietet einem Schauspieler so die Gelegenheit, sein Können in die Wiedergabe eines dämonischen Machtmenschen zu legen, der Intrigen spinnt, schmeichelt und morden lässt. Für Autoren wie Friedrich Schiller diente er als „[...] Vorbild abgefeimter Bösewichter und den Malern als Gestaltungsvorlage für genialische Dämonen“.¹⁰¹

⁹⁷ Seeber, Englische Literaturgeschichte, S. 132

⁹⁸ Neumann, Die Dramen Shakespeares, S. 7

⁹⁹ Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S. 117f.

¹⁰⁰ Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S. 30

¹⁰¹ Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S. 17f.

6.2.1 Sequenzprotokoll

Richard III ist eines der längsten Stücke Shakespeares. Richard, der Protagonist, versucht durch Intrigen und Mordkomplotte an die Königsmacht zu gelangen. Dabei schreckt er auch nicht davor zurück, nahe Verwandte wie seinen Bruder George, eigene Frau Anne aber auch seine minderjährigen Neffen töten zu lassen. Für die Filmanalyse wurde Richard Loncraines Adaption von 1995 gewählt, der dafür die Auszeichnung des Silbernen Löwen in Berlin erhielt. Für die Musik war Trevor Jones und für die Kamera Peter Taylor zuständig. Gefilmt wurde in London, Brighton, Carnforth und Shepperton Studios, in England.

Ausgewählt wurden 2 Sequenzen des Films: Die erste Sequenz beginnt, nach einer Art Prolog zusammen mit dem Informationsvorspann, der bereits etwa 5 Minuten dauert, mit dem ersten Auftritt Richards während eines Balls. Die Szene beginnt bei 00:05:36 und endet bei 00:11:28 und wird als 2. Kapitel gekennzeichnet. Im Text heißt es, 1. Aufzug, 1. Szene – *Enter Richard, Duke of Gloucester, alone*. Die Folio-Ausgabe ergänzt die Szenenangaben um eine szenische Verortung: *London. A street*. Ausgewählt wurde diese Szene, weil sie sowohl in das gewählte historische Umfeld der 30er Jahre des vorhergehenden Jahrhunderts einführt, als auch das maßgebliche Charakterbild Richards dem Zuschauer vor Augen führt. Hier kann exemplarisch die Kunst des Monologs dargestellt werden, die Shakespeare so meisterhaft zu inszenieren vermochte. Dieser Monolog beschreibt und deklamiert nicht nur, aber eröffnet „Seeleninnenräume“.¹⁰² Die zeitgenössische Verortung des Auftritts allerdings, im Ballraum und dann in einem Badezimmer, bzw. auf einer Toilette, machen deutlich, in welchem großen Maße sich Loncraine über die Ausgangssituation Shakespeares hinwegsetzt.

Die zweite Sequenz, im Film ist das Teil des 13. Kapitels und im Stück der 4. Aufzug, 4. Szene: *Enter King Richard and his train, marching with drums and trumpets*. Die Folio-Ausgabe ergänzt die Szenenangaben um eine szenische Verortung: *Before the palace*. Diese Szene zeichnet sich einmal durch die Symbolik der Ortswahl, auf einem Bahnhofsgelände, aus. Des Weiteren ist der Dialog mit Elisabeth, Witwe von König Eduard dem Vierten, in einem Zugwaggon, interessant. Diese verbale Auseinandersetzung zeigt plastisch, wie sehr Richard die Kunst des Überredens beherrscht und wie Loncraine die elisabethanische Szenerie durch die veränderte räumliche Verortung zeitgemäß umwandelt. Die Szene beginnt bei 01:16:12 und endet bei 01:22:20.

¹⁰² Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S. 17f

6.2.2 Die Bilder des Shakespearetextes

Im Originaltext Shakespeares wird wenig Wert gelegt auf die Einführung von Schauplätzen. In der Ersten Szene des Ersten Aufzuges heißt es: *London. A street. Enter Richard, Duke of Gloucester, alone.* Eine fast minimalistisch anmutende Ausgangssituation. Allerdings verbalisiert Richard im Eingangsmonolog: *Our stern alarums changed to merry meetings, Our dreadful marches to delightful measures. (I,1.7).* Im Text wird also auf ein Fest Bezug genommen, als eine Metapher für die anbrechenden friedlichen Zeiten, nach einem leidvollen Krieg. Das Volk schöpft wieder Hoffnung und Shakespeare wählt eine weitere Metapher für ein besseres und freundliches Leben, nämlich das der Musik. Loncraine nimmt den Inhalt des Monologs ernst und überträgt ihn auf einen Ort. Nicht die Straße, wie in Shakespeares Regieanweisung vorgegeben, sondern ein Ballraum führt die Zuschauer ein in das Stück und in die Zeit der 30er Jahre. Der Regisseur beginnt damit, ein Fest zu zeigen und dominant mit Tanzmusik zu untermalen (Nr. 1-30 der ersten Sequenzanalyse). Zusammen mit dem Vorspann, der auch schon festliche Aktivitäten andeutet aber noch Information zu den Filmemachern und Schauspielern gibt, lässt sich Loncraine etwa 8 Minuten Zeit, Atmosphäre herzustellen. Kein Text unterbricht das Eintauchen des Zuschauers in den Film. Das Feiern mit seiner dazugehörigen Musik ist im Originaltext metaphorisch intendiert.

Loncraine hat aber ganz im Stile des elisabethanischen Theaters, das durch eine Erzählung dem Zuschauer vorgibt, was er imaginieren soll, die Vorgaben adaptiert und in die gewählte Zeit übertragen. Den zweiten Teil des Eingangsmonologs (Nr. 43-47) allerdings, verlagert Loncraine in ein Badezimmer bzw. eine Toilette. Diese Wahl dieses Ortes ist kein Überbleibsel des elisabethanischen Theaters, das auf solche direkten Anspielungen menschlicher Bedürfnisse Bezug nehmen würde. Allerdings erfüllt es die metaphorische Funktion, Nähe zum Zuschauer herzustellen, der den Protagonisten in einer sehr intimen Situation begleitet.

Hinzu kommt auch, dass er mit Requisiten einen Zeitgeist beschreibt. So wählt der Regisseur in der Ersten Szene (Nr. 31) ein Mikrofon in der Großaufnahme, die keine Entsprechung im Original hat. Man kann spekulieren, welche Funktion der Regisseur dieser Aufnahme zugeordnet hat. Da Richard dieses Mikrofon, mehr oder weniger professionell durch Klopfen auf seine Funktionstüchtigkeit überprüft, gibt dem Zuschauer möglicherweise einen Hinweis darauf, wie souverän er mit Instrumenten, die ihm nützlich sind, umgehen kann. Es könnte

aber auch sein, da vorher ein übersteuertes Mikrofon zu hören war, dass dieses Bild eher eine Metapher ist. Mit dem Klopfen meldet Richard an, dass eine andere, „seine“ Zeit anbrechen wird.

Im Vierten Aufzug und in der Vierten Szene des Shakespeare-Original Textes treffen sich Elisabeth mit Richards Mutter im Dialog über die Schlechtigkeit von Richard. Als die Mutter abtritt, will auch Elisabeth die Szene verlassen und wird von Richard zurück gehalten, während die Filmadaption Elisabeth als Suchende darstellt, an der Hand ihre Tochter, die Richard zur Rede stellen will. Shakespeare situiert den Handlungsstrang vor dem Palast und lässt Richard mit einem Heerzug auftreten, der atmosphärisch von Richards Mutter beschrieben wird mit: *The trumpet sounds. (IV,4 135)*. Loncraine überträgt das Bild des Heerzuges in die Gegenwart auf ein Bahnhofsgelände und zeigt eine Art Heeresquartier, um den bevorstehenden Kriegseinsatz zu koordinieren. Als Hauptquartier dient ein Eisenbahnwaggon, auf einem offen gehaltenen Territorium mit Gleisen, Lokomotiven und geschäftigem Treiben: Einzelne Soldaten, Soldaten in Gruppen, Pferde und Zugwaggons rahmen die Protagonisten. Das Trommeln und Trompeten, eine Metapher für den Aufbruch und den baldigen Beginn in den Krieg zu ziehen, übernimmt im Film, neben dem geschäftigen Treiben mit den Soldaten auf dem Gelände, ein lautes Pfeifen einer Lokomotive. Auch die fast durchgängig gewählten eher dunklen Farben entsprechen der Düsterei der Ereignisse. Aufsteigender Rauch auf dem Hauptquartiersgelände unterstreicht zudem die bedrohliche Situation. Dieser Rauch kann auch verstanden werden als eine erste Assoziation des bevorstehenden Untergangs und hier setzt sich Loncraine ganz deutlich ab von der Theatervorlage.

Er schafft eigene, phantastische Bilder, die nur so ein Film möglich machen kann. Die Bühne zur Zeit Elisabeths I war eher spärlich mit Requisiten ausgestattet und wurde durch die Wortkulisse kompensiert. Loncraine hält sich zwar an gewisse grundlegende Vorgaben und Hinweise dieser verbalen Beschreibungen, die versuchen, beim Zuschauer ein Bild entstehen zu lassen, aber vor allem bebildert und übersetzt er die Aussagen der Protagonisten in Schauplätze. Er nimmt sie mehr oder weniger wörtlich und schafft ein kulissenreiches Szenarium: Keine minimalistische Herangehensweise bezüglich der Requisiten. Vielmehr sind es reich ausgestattete Schauplätze, die alle Möglichkeiten der Bebilderung ausschöpfen.

6.2.3 Figurenanalyse

Bei Richard dem III soll nur die Figur des Richard (Ian McKellen) analysiert werden. Bloom bringt es so auf den Punkt, dass Richard gleichsam identisch mit dem Melodram ist. „Die Person des Richard ist das Stück – die anderen Figuren zählen allesamt nicht viel [...]“.¹⁰³ Weder die Rolle Buckingham (Jim Broadbent), als devoter Assistent Richards, noch Richards Bruder George (Nigel Hawthorne) vermag gegen die Dominanz des teuflischen Helden antreten zu können, beide verstrahlen kaum individuelles Licht. Obwohl die Frauen: Richards Mutter (Maggie Smith), Königin Elisabeth (Annette Bening), Lady Anne (Kristin Scott Thomas) eine moralische Gegenposition einnehmen und stellvertretend die Leiden des gesamten Landes unter dem Tyrann erdulden, bleiben auch sie, laut Bloom, blass, entwickeln sich nicht und spielen eher eine Statistenrolle: „Sie alle dürfen lediglich deklamieren“.¹⁰⁴ Das Drama konzentriert sich also wie kein anderes Stück auf die Rolle des nach Macht strebenden Potentaten.¹⁰⁵ In diesem Sinne wird ausschließlich die Person Richard einer Analyse unterzogen.

6.2.3.1 Einführung der Figur

Das Sequenzprotokoll der Ersten Szene des Ersten Aufzugs verdeutlicht, wer der Hauptprotagonist des Stückes sein wird. Loncraine hat sich von der shakespeareschen Vorlage der ersten Szene gelöst, die den Beginn des Stückes auf eine Straße in London ansiedelt. Er hat ein Fest zu seiner Ausgangssituation gewählt, um die Atmosphäre einzufangen und die Figuren, non-verbal, einzuführen. Dabei beobachtet die Kamera die Gäste beim Tanzen, sitzend, stehend und im Gespräch. Richard erhält, was die Länge der Einstellungen betrifft etwa gleichviel Aufmerksamkeit, zwischen 1 und 9 Sekunden, wie die übrigen Gäste. Richard, ist Teil der großen Gästeschaft, was durch eine Totale symbolisiert wird, um dann aber aus der Masse hervorzutreten und eine Rede zu halten (Nr. 28). Von dieser Einstellung an, bleibt er im Mittelpunkt durch eine Detailaufnahme (Nr. 42), durch Nah- und Großaufnahmen und einer amerikanischen Einstellung (Nr. 32-47).

¹⁰³ Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S. 113

¹⁰⁴ ebd., S. 119

¹⁰⁵ Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S. 17

Richard III, Herzog von Gloucester, ist nicht nur ein Bösewicht, sondern auch missgestaltet und Shakespeare lässt ihn sich selber folgendermaßen beschreiben:

„I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deformed, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them;
Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity:
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.
Plots have I laid, inductions dangerous, [...]“ (I,1. 18)

Geschichtlich ist nicht überliefert, dass der Herzog eine Behinderung hatte, obwohl er in den Chroniken als der „Bucklige“ geführt wird. Vielmehr war der echte, historische Richard zwar zierlich aber durchaus kräftig und im kriegerischen Nahkampf sehr geschickt. Es gibt auch kein einziges Bild von Richard, das ihn bucklig zeigt, obwohl die damalige Porträtkunst auf Realität großen Wert legte. Auch geben viele andere Chroniken einen direkten Hinweis darauf, dass Richard keine Behinderung hatte.¹⁰⁶

Shakespeare hat das Bild des Krüppels gewählt, weil es damals als Beweis eines schlechten Charakters galt. Das Bild der körperlichen Unförmigkeit entsprach dem Bösen und materialisierte die teuflischen Charakterzüge Richards. Loncraine hat sich in seiner Filmadaption ganz nahe an die Vorgaben gehalten, die Shakespeare Richard in den Mund gelegt hat. Ein hinkender, buckliger Mann, der nur einen Arm so richtig bewegen kann. Beim Spiel mit den Neffen (00:47:22) lässt Loncraine ihn sogar stürzen und sich mit großen Schmerzen wieder aufrichten aber dabei keinen Groll gegen den Neffen hegend, der ihn zum Sturz brachte. Dieser Einschub hat keine Grundlage im Original und soll wohl die körperliche Schwäche gegenüber dem skrupellosen Taktieren hervorheben. Loncraine spielt auch mit Hässlichkeit des Protagonisten und nutzt die technischen Möglichkeiten. In der Ersten Szene der Sequenzanalyse wird bei der Einstellung Nr. 42 ganz nahe auf die Zähne Richards gezoomt. Diese Detailaufnahme zeigt eher unappetitliche gelbe Zähne. Dieser Ausschnitt erzeugt in seiner Offenheit und Detailtreue beim Zuschauer ein eher ungutes Gefühl, ganz im

¹⁰⁶ Von Flocken, http://www.welt.de/kultur/history/article912199/Richard_III_Monster_oder_Held.html,
(06.01.2010)

shakespeareschen Sinn, mit einer Vorahnung, dass dieser Mensch böse sein könnte. Richmond dagegen, als der Gegenspieler Richards und letztendliche Retter, tritt im Film als äußerst gut aussehender und gut gebauter junger Mann auf. Damit kommt Loncraine Shakespeares Zeitgeist entgegen und übernimmt die Wahrnehmung einer Korrelation von Gut mit Schön und Böse mit Hässlich.

Aber es scheint, dass Richard nicht selber wirklich an seiner Missgestalt leidet und sie als Grund vorschieben möchte, sich wegen dieser Ungerechtigkeit an der Welt zu rächen.¹⁰⁷ Seine Motivation, Mittel und Weg zu finden an die Macht zu gelangen, entspringen nicht nur einem Rachegefühl, aber auch einem Wille, die dazu nötigen Pläne durchzuführen.

Diese erste Szene des Films verdeutlicht die zwei Seiten Richards. Richard ist ein unterhaltsamer Vortragender im Kreise einer sich vergnügenden Ballgesellschaft, die nun endlich den Frieden feiert, nach einem brutalen Bürgerkrieg. Ein charismatischer Redner, dem die Gäste gerne zuhören und freudig applaudieren.

„Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this sun of York;
And all the clouds that lour'd upon our house
In the deep bosom of the ocean buried.
Now are our brows bound with victorious wreaths;
Our bruised arms hung up for monuments;
Our stern alarums changed to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful measures.
Grim-visaged war hath smooth'd his wrinkled front;
And now, instead of mounting barded steeds
To fright the souls of fearful adversaries,
He capers nimbly in a lady's chamber
To the lascivious pleasing of a lute.
But I, that am not shaped for sportive tricks,
Nor made to court an amorous looking-glass; [...]“ (I,1. 1)

Loncraine zerschneidet diesen Monolog allerdings, da er im Laufe des Monologs die Orte wechselt. Erst richtet Richard die Worte an die Ballgäste und gibt den friedfertigen Repräsentanten einer neu anbrechenden Zeit, um seine Gedanken dann bei den Worten: *He capers nimbly in a lady's chamber*, in einem Badezimmer fort zu führen. Er blickt in einen Spiegel und spricht sowohl zu sich selbst als auch sich dem Publikum zuwendet als er direkt in die Kamera blickt (Nr.46). Dies ist sein anderes, sein wahres Gesicht, das eines berechnenden, finsternen Bösewichts, der seine Missetaten ankündigt. Mit: *Plots have I laid* (00:11:25) beendet Loncraine diesen ersten Auftritt Richards und lässt ihn damit auch zum

¹⁰⁷ Neumann, Die Dramen Shakespeares, S. 9

Kommentator seiner eigenen Aktionen werden. Während er durch eine Tür die Szene verlässt, macht er einem Fingerzeig, der den Zuschauer auffordert mitzukommen.

In dieser ersten Szene ist er noch ein guter Unterhalter, dann prophezeit er dem Publikum, dass er zum Intriganten wird. Richard hat so viele Gesichter und das Tempo mit dem er Rollen und Maskeraden wechselt ist atemberaubend.¹⁰⁸ Faszinierend ist auch, dass sogar im Angesicht des Todes, Richards Bruder George über Richard meint, als seine Mörder ihn umzingeln und ihn mit der Todesnachricht konfrontieren: *O, no, he loves me and he holds me dear: Go you to him from me. (I,4. 236)* Richard muss in George in der Vergangenheit ein Urvertrauen geweckt haben, dass ihn hoffen lässt, Richard würde ihn retten. Aber da das Gegenteil der Fall ist, verweist das ein weiteres Mal auf die Doppelseitigkeit Richards, seine Fähigkeit zur Manipulation und seine Verwandlungskunst, die beim Zuschauer großes Erstaunen auslöst.

Ein weiteres Gesicht Richards ist das eines genialen Verführers, wobei man als Zuschauer fast Mitleid mit den Frauen hat, die Richard um den Finger wickelt. Er ist falsch und wundert sich, wie er so einfach an sein Ziel kommt. Es ist die Lust Richards am Bösen, gepaart mit sadistischen Komponenten, die die Faszination dieses Charakters ausmachen.¹⁰⁹ Richard zelebriert vergnüglich seine Siege und lässt den Zuschauer an seinem Triumph teilhaben, ihn aber gleichzeitig erschüttern. Als er Anne überzeugt hat, obwohl er ihren Mann und dessen Vater tötete, sie zu heiraten, verkündet er:

„Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?
I'll have her; but I will not keep her long.
What! I, that kill'd her husband and his father,
To take her in her heart's extremest hate,
With curses in her mouth, tears in her eyes,
The bleeding witness of her hatred by;
Having God, her conscience,
and these bars against me,
And I nothing to back my suit at all,
But the plain devil and dissembling looks,
And yet to win her, all the world to nothing!
Ha!“ (I,2. 227)

Das Dämonische flackert erst auf, wenn Richard sagt, *„I'll have her; but I will not keep her long“*. Als Anne auf Überdosis Heroin stirbt, macht sich Richard wieder auf die Suche und sein nächstes Opfer ist die Nichte Elisabeth. Im Gespräch versucht er ihre Mutter, Elisabeth, über die Vorteile dieser Hochzeit zu überzeugen. Seine Falschheit und Heuchelei ist

¹⁰⁸ Bloom, Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen, S.124

¹⁰⁹ ebd. S.123

beängstigend. Doch wenn er am Ende der Szene von *Relenting fool, and shallow, changing woman!* (1:22:15) spricht, dann hat Richard uns, als Zuschauer, auf die Seite der Elisabeth gezogen.

Loncraine übernimmt die entscheidenden Passagen und Monologe und verkürzt sie nicht (Richard im Leichenschauhaus – 00:20:35 bis 00:21:18), denn Shakespeare schafft es, seine Figuren echt zu gestalten und beim Zuschauer die Illusion zu erwecken, die Person wirklich zu kennen. Es ist gerade die Ambivalenz, die fasziniert und auch das Wissen des Zuschauers, der durch die Kommentare Richards mehr weiß als die übrigen Protagonisten. Richards Charakter ist vielschichtig und nicht zeitgebunden, so dass die Adaption Loncraines sich durchaus nah an Shakespeares Vorlage halten kann. Allerdings verstärken filmische Mittel die Darstellung der Persönlichkeit. Ein Assistent massiert Richards Arm (00:35:10 – 00:35:23) und betont die körperliche Hinfälligkeit und den Makel des Protagonisten. So gewinnt in der zeitgenössischen Präsentation die Figur an Plastizität, weil das Körperliche nicht mehr nur als eine Metapher gesehen wird, wie bei Shakespeare und daher dort auch nicht weiter thematisiert wird. Der Mensch Richard wird in seiner Gesamtheit portraitiert mit Geist und Körper.

Die Verführungsversuche, durch Anne (00:36:02), prallen aber an ihm ab. Sie sind entweder eine Anspielung darauf, dass er körperlich dazu nicht in der Lage ist und sexuell nicht aktiv sein kann oder ein Hinweis darauf, dass er sexuell auch gar nicht aktiv sein will, weil er dadurch Schwäche zeigen würde. Diese Stellen sind im Original nicht zu finden und sind deshalb eine zeitgenössische Interpretation des Regisseurs.

Das, was den Zuschauer für Richard einzunehmen vermag, ist seine kalkulierte Intelligenz und sein durchaus selbstkritisches Reflexionsvermögen. Nach außen agiert er berechnend und ist mit seinen strategischen Schachzügen erfolgreich. Doch auch Richard ist verwundbar. Die packende Traum-Wachszene, als das Gewissen Richards, legt sein Innenleben offen. Bei Shakespeare rechnen die Geister mit Richard ab und halten ihm seine Schandtaten vor. Das entspricht durchaus auch der damaligen Zeit. Als Repräsentant der Renaissance orientierte sich Shakespeares an den antiken Vorbildern. Im Stil römischer Rachetragödien, fordern die Geister der Ermordeten (V.3) Rache an ihrem Mörder und können nur durch dessen qualvollen Untergang gerettet werden. Loncraines Übersetzung in die Neuzeit lässt die Geister außen vor und verlagert den Gewissenskonflikt in eine reine Wachsequenz, motiviert durch einen bösen Traum, der bruchstückhaft und sehr vage an Richard vorbei zieht. Der Zuschauer hat bis dahin Richard als kalten und grausamen Planer kennen gelernt und ist, fast

möchte man sagen, froh darüber, dass auch am Menschen Richard seine Morde nicht einfach abperlen und spurlos an ihm vorüber gehen. Und so ist Richard zwar ein Machtmensch aber nicht gottähnlich überlegen, sondern im Bewusstsein seines körperlichen Defekts und seiner Skrupellosigkeit.¹¹⁰ Loncraine lässt Richard schweißgebadet und verstört aus seinem Traum aufwachen und auch schweißnass sein Selbstgespräch vortragen, als einen zweifelnden Menschen, der aber einen Bösewicht bleibt.

Richard ist ein listiger Verführer, Wortverdrehler und doppelzüngiger aber durchaus gewitzter Spieler und Nachfolger der „Vice“ Figur. Diese Gestalt ist die allegorische Verkörperung des Lasters, die im spätmittelalterlichen Moralitätendrama den Mensch von seinem Weg abbringen will. Shakespeare übernimmt die traditionsreiche Erscheinung, aber führt sie uns augenzwinkernd vor: Wenn Richard im Beiseite-Sprechen das Publikum auf den tödlichen Doppelsinn seiner Worte hinweist, beruft er sich ausdrücklich auf die alte Bühnenfigur und zeigt, dass ihm die Tradition einfach eine Spielvorlage gibt.¹¹¹

Loncraine hält sich an Shakespeare und inszeniert seinen Film mit der Shakespeare „Vice“ Figur, vermittelt das Bild eines zwar missgestalteten aber narzisstischen Zeitgenossen und dadurch, dass er das Geschehen in die 30er Jahre platziert, wird die Anspielung an die Figur des Adolf Hitlers ganz eindeutig. Und wann immer seine Gegner in die Schlinge gehen, macht Shakespeare und damit Richard mit diesem Trick die Zuschauer zu seinen Komplizen. Loncraine eignet sich das Stilmittel an und setzt es auch da ein, wo es im Original nicht zu finden ist. Wie z.B. als Richard, wie in der Ersten Szene des Ersten Aufzuges (Nr.47), den Zuschauer mit einem Fingerzeig auffordert, mit zukommen.

Eine Übereinstimmung mit dem Originaltext und dem Film gibt es z.B. in der Szene, als George verhaftet und abgeführt wird (I.1) und Richard sich dämonisch an das Publikum wendet (00:13:09) mit den zynisch und sadistisch anmutenden Worten:

„Go, tread the path that thou shalt ne'er return.
Simple, plain Clarence! I do love thee so,
That I will shortly send thy soul to heaven,
If heaven will take the present at our hands.“ (I,1. 117)

Loncraine übernimmt diesen dramaturgischen Trick des elisabethanischen Theaters, für seine zeitgenössische Filmadaption. Dieses Stilmittel ist die offensichtlichste Annäherung an das elisabethanische Theater und Loncraine überträgt es vollständig in die zeitgenössische Filmadaption.

¹¹⁰ Posener, William Shakespeare, S.26

¹¹¹ Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S.17

6.2.3.2 Setting der Figuren

Shakespeares *Richard III* ist ein Königsdrama bzw. Historienstück und die historische Ereignisfolge des Vorbilds umfassen die Jahre von 1471-1485. Shakespeare hält sich nicht an die geschichtliche Vorlage und verlegt das Geschehen in das Hier und Jetzt von 1593 (geschätzte Uraufführung).¹¹² Loncraine hat sich für seine Schauplätze sehr interessante und imposante Locations ausgesucht, die die Handlung noch mehr untermauern. Darunter die Battersea Power Station (ehemaliges Kohlekraftwerk in London), Tate Gallery of Modern Art (umgebautes Kraftwerk am Themseufer), Senate House - University College London oder Steamtown Railway Museum.

Er platziert das Stück in die 30iger Jahre und unterstellt dabei ein faschistisches, politisches System. Wenn Richard mit einem Auto vorfährt und Soldaten, die ihm dienstbeflissen und zackig die Autotür öffnen, sowie ein angedeuteter erhobener Arm zum Gruß (00:56:51-00:57:02), knall rote Fahnenstandarten, klassizistische Gebäude (1:13:26ff) wecken beim Publikum Assoziationen an das Dritte Reich. Auch die improvisierte Einsatzzentrale Richards vor den Kriegshandlungen, die Loncraine in einen Zugwaggon verlegt hat, wo er von Schäferhunden bewacht wird (01:28:13), erinnert an den Holocaust und daran, wie Juden und andere Verfolgte in Zügen in die Vernichtungslager transportiert wurden. Die Figuren, allen voran Richard, treten fast immer in Uniform auf und auch die meisten der übrigen, männlichen Protagonisten, tragen entweder Uniform oder militärische Insignien als Orden. Die Fahrzeugtypen, die Kleidung der Frauen und auch die Tanzmusik verweisen ganz eindeutig auf die Zeit vor dem 2. Weltkrieg, 30iger Jahre des vorhergehenden Jahrhunderts.

¹¹² Arnold, Kindlers Literaturlexikon, S.16

6.2.4 Raumerfahrung

Während Shakespeare viele seine Szenen im Freien ansiedelt: Eine Straße (I,1 und 2), Ein Feld (V,1 und 2) oder Vor dem Palast (IV), so verlegt Loncraine seine wichtigen Monologe und Dialoge in die Innenräume. Die Wahl des Ortes als eine architektonische Manifestation hat große Symbolkraft und untermauert eine Handlung, einen Monolog oder einen Dialog. Damit kann Atmosphäre geschaffen werden und so spielt auch die erste Szene (I,1) nicht draußen, irgendwo auf einer Straße Londons, so wie im Original vorgegeben, sondern vielmehr in einem Raum, in einem Ballsaal. In vielen Einstellungen (Nr. 10, 12, 25 oder 27) wird die räumliche Wahrnehmung dadurch verstärkt, dass die Nah- und Großaufnahmen von Königlichen Familie oder Buckingham inmitten von Gästen gemacht wurden, die im Vorder- und auch Hintergrund, unscharf gezeigt werden, stehen oder auch vorbei gehen. So wird die Distanz aufgehoben, zwischen Protagonisten und Zuschauern und vermittelt wird eine Idee von Zufälligkeit.

Wenn Richard sich dem Zuschauer durch seine Ansprache vorstellt, tut er dies zuerst im Ballsaal (Nr. 32, 34, 36, 38, 41, 42), in aller Öffentlichkeit. Den Monolog setzt er aber dann im Badezimmer, auf der Toilette fort, an einem sehr privaten Ort (Nr. 43-47). Auch dieses Beispiel zeigt, wie sehr sich Loncraine über die dramaturgisch relevante Raumwahl Shakespeares hinwegsetzt. Mit der Idee, ein Badezimmer beziehungsweise eine Toilette als Ort auszusuchen, entfernt sich Loncraine sehr weit vom Original. Der Wechsel des Standortes, mitten in der Deklamation, ist ein filmisches Mittel, dass das elisabethanische Theater nicht zulassen würde. Diese Wahl des Raumes, finden wir natürlich nicht bei Shakespeare, denn Shakespeares Theater ist ein Ort der Illusionen und großen Ereignisse. Irdische und alltägliche, urmenschliche Bedürfnisse haben da keinen Platz. Auch wenn Shakespeare die Figuren psychologisch seziert und die Seele offen legt, so ist dies ein abstrakter Vorgang. Das Sinnbild einer Toilette zu wählen, die die Person als „normalen“ Menschen zeigt und nicht als Bösewicht, ist ein Stilmittel des zeitgenössischen Films. Und dieses Mittel bringt die Figur dem Zuschauer ganz nahe. Die Zuschauer solidarisieren sich mit Richard, denn er weilt sie ein. Sie dürfen ihn beobachten und an seinem Intimleben Teil haben. Durch diese besondere Örtlichkeit, weckt der Regisseur den Voyeurismus des Zuschauers und Richard lädt ihn ein, ihm zu folgen, wozu er auch gerne bereit ist.

So ist zum Beispiel auch die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit nur im Film möglich. Während in der Einführungsszene George schon abgeführt wird (Nr. 27), und der Zuschauer noch damit beschäftigt ist, sich einen Reim auf die Szene zu machen, beginnt Richard nach schon etwa 30 Sekunden seine Ansprache und seinen Monolog (Nr.32).

Der Dialog Richards mit Anne (I,2), die auf einer Straße in London den Leichnam ihres Mannes betrauert, spielt bei Loncraine in einem Leichenschauhaus eines Krankenhauses bzw. deren Keller (00:15:25ff). Der Innenraum visualisiert und verstärkt die Symbolik des Todes und macht den Dialog wirklich privat. Innenräume haben etwas Schützendes und wenn Shakespeare seine verbalen Auseinandersetzungen im Freien stattfinden lässt, hat das den Charakter von Öffentlichkeit. Die filmische Übertragung des Textes und die Verlagerung der Handlung in Räume wirken zeitgemäßer und durch die Symbolik des Ortes auch publikumswirksamer. Die Morbidität und die Kälte der Situation im Kellerraum, umgeben von Leichen, sind an Intensität kaum zu überbieten. Der Raum entlarvt auch das Groteske, dass Richard es schafft, unter diesen Umständen Anne zu verführen, um sie schließlich, später dann, auch zu ermorden. Ein freudiger, ja begeisterter Richard verlässt den Keller, tanzend an den verletzten und kranken Menschen vorbei und hüpfte in Tanzschritten die Treppe rauf, als hätte er plötzlich keine Behinderung mehr.

Die Sequenzanalyse der Vierten Szene im Vierten Aufzug macht hier die Rauminnszenierung sichtbar. Bei der Bestimmung Richards Hauptquartiers im Vierten Aufzug der Vierten Szene, bedient sich der Filmregisseur eigener Mittel und verlagert das Gespräch zwischen Richard und Elisabeth nach Drinnen. Der Dialog wird zwar noch im Freien eingeleitet (Nr.1-11) und damit hält sich Loncraine an Shakespeare, der die gesamte Szene Draußen, vor dem Palast, angesiedelt hat. Für Shakespeare ist der Palast ein Sinnbild der Macht. Die Protagonisten haben ihn verlassen, stehen davor. Dadurch wird angedeutet, dass durch das Verlassen des Gebäudes, die Macht in Gefahr und der Herrscher angreifbar geworden ist. In der Filmversion wird die Macht nicht prunkvoll repräsentiert. Sie ist militärisch legitimiert und die Ausübung erfolgt in einem Provisorium, in einen Zugwaggon.

Elisabeth durchquert suchend das Heeresquartier (Nr.1-4). Sie durchstreift es und vermittelt dem Zuschauer die erwartungsvolle, aber gespannt düstere Aufbruchsstimmung. Über Blickkontakt aus der Ferne wird der Dialog zwischen den beiden, Richard und Elisabeth, vorbereitet. Dieser Blickkontakt hat aber auch die Funktion, den Ort näher zu bestimmen.

Wenn Elisabeth (Nr. 6-9) Richard aus der Ferne zuruft und ihn beschuldigt, ihre Kinder getötet zu haben, so bildet diese räumliche Distanz (sie ist etwa 10 Meter entfernt von Richard, der erhöht vor seinem Waggon steht) auch die innere Distanz ab, weil Elisabeth gegenüber Richard nur Hass empfindet. Die Kommandozentrale Richards ist in einem Waggon und der Eingang liegt sinnbildhaft erhöht, als Sinnbild der Macht. Richard sieht also auf sie herunter, was bedeutet, dass er noch immer die Macht besitzt. Das Gespräch findet innen statt. Dann, im Waggon, (Nr. 13), ist immer noch eine gewisse räumliche Distanz da – er im Vordergrund und sie im Hintergrund, wobei beide scharf fokussiert sind - die Anklage Elisabeths allerdings, hat sich in Gesprächsbereitschaft gewandelt. Die Szene endet damit, dass die räumliche Distanz völlig aufgehoben ist (Nr. 52) und die beiden sich sogar körperlich nahe gekommen sind.

Dieses Spiel mit dem Raum ist auch sehr gut zu beobachten in der Szene, als Richards Mutter ihren Sohn zur Rede stellt und ihn beschuldigt, ein Mörder zu sein. Diese findet in einem Regierungsgebäude statt und wird aus der Ferne geführt. Die Mutter steht auf der einen Seite und ist getrennt von ihrem Sohn durch eine riesige Treppe. So wird die innere Distanz zwischen Mutter und Sohn räumlich durch die große Distanz materialisiert und mit der Hilfe von Kamerabewegungen interpretiert (01:13:31).

Diese großartigen Möglichkeiten, den Raum nicht nur als sozialen Raum zu nutzen sondern auch mit ihm zu „spielen“, bleiben in erster Linie dem Film vorbehalten. Tiefenschärfe oder Weitwinkelaufnahmen lassen es zu, Dinge, die sich in räumlicher Distanz zueinander befinden, doch gleichzeitig scharf zu fokussieren und damit raumübergreifende Bezüge herzustellen.¹¹³ Diese Optionen werden mit Hilfe der Technik umgesetzt. Inwieweit bei der Inszenierung vor über 400 Jahren durch die geschickte Positionierung der Schauspieler auf der Bühne diesen Effekt durch Raumerfahrung hergestellt wurde, ist nicht überliefert. Es ist eher spekulativ und die Regieanweisungen von Shakespeare sind wenig hilfreich, Anknüpfungspunkte zu finden, um eine wirkliche Einschätzung vornehmen zu können (z.B. Gloster ab oder Hastings tritt auf).

Die Raumerfahrung der elisabethanischen Theaterbühne ist eingeschränkt. Ob es mit dem Raumempfinden, hergestellt durch die Kameraführung vergleichbar ist, ist eher fraglich. Die Fähigkeit zur Großaufnahme, mit der Möglichkeit des Zuschauers, ganz nah an die Figuren ran zu zoomen, im Wechselspiel mit Halbtotale oder Totale, bleibt jedem Theaterbesucher ganz grundsätzlich verschlossen.

¹¹³ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 146

6.2.5 Perspektive

Wie oben beschrieben, wird die Raumerfahrung nicht nur durch die Wahl des Ortes, die Positionierung der Schauspieler und der Objekte hergestellt. Sie wird auch in entscheidendem Maße, ganz oder teilweise durch die Wahl der Perspektive unterstützt bzw. gesteuert.¹¹⁴ Dieser ganz spezifische Einsatz der Kamera, dient dem Regisseur, Handlungen zu gewichten. Diese Optionen hat das Theater kaum. Zudem verzichtete Shakespeare auf Regieanweisungen, um durch besondere Anordnungen, Stimmungen auf der Bühne zu erzeugen. Es kann spekuliert werden, aber vielleicht war die Möglichkeit der Zuschauer umherzuwandern, zumindest für das Publikum im Hof, Anreiz genug, sich auf die Szenerie einzulassen und einzutauchen. Sie wurden durch die Wortkulisse auch mehr oder weniger aufgefordert, selber zu imaginieren.

Die unterschiedlichen Kameraeinstellungen der ersten Szene machen deutlich, wie die Perspektive, Einfluss auf die räumliche Wahrnehmung des Zuschauers hat. Loncraine nimmt sich etwa 8 Minuten Zeit, Stimmung ohne Text zu erzeugen. Das ist aber nur möglich im Wechselspiel zwischen Portrait und Blick auf die Gesamtszenerie. Die Sequenzanalyse des Ersten Aufzuges und der Ersten Szene belegt, dass der Regisseur schwerpunktmäßig mit Nah- und Großaufnahmen arbeitet. Die Totale und Halbtotale, das, was ein Theaterzuschauer zu Gesicht bekäme, wird nur hier und da gestreut (Nr. 9, 11, 25, 26, 28, 30). Würden nur Totale und Halbtotale gezeigt, so ist die Gefahr groß, dass der Zuschauer das Interesse verliert. Die Kameraführung mit der Option, sie auf eine Person in voller Größe zu richten, macht das Geschehen lebendig. Die Kameraführung erlaubt es auch, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, mittendrin zu sein, bei der großen Party. Auch Überraschungseffekte sind möglich, so wie in der Einstellung Nr. 24, als Richard langsam hinter einer Säule in Nahaufnahme auftaucht. Als Richard den Ballraum verlässt, um seine Gedanken auf der Toilette fortzuführen, wendet sich er durch den direkten Blick in die Kamera an den Zuschauer, um ihn anzusprechen. Dieses Stilmittel führt dazu, dass der Zuschauer eine Perspektive einnimmt, die ihn in den Raum zu Richard platziert.

In wichtigen und tragenden Dialogen verzichtet der Regisseur auf perspektivische Effekte. Die Sequenzanalyse der Vierten Szene im Vierten Aufzug zeigt, dass die Standkamera sich auf beide Figuren, Elisabeth und Richard, konzentriert und im Wechsel, die Blicke der

¹¹⁴ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 115f.

Zuschauer auf den jeweils Sprechenden, in ganz kurzen Einstellungen (zwischen 1 und 5 Sekunden) richtet (Nr. 34-39 und 41-49). Dominiert wird die Szenerie allerdings von der gleichzeitigen Darstellung der beiden durch die Standkamera mit Nahaufnahme für den Dialog: Nr. 30, Nr. 33, Nr. 52. In der Einstellung Nr. 40 nutzt die Kamera allerdings die Technik und greift den Raum ab, durch den Schwenk von Elisabeths Großaufnahme zur Amerikanischen Einstellung und zurück zur Nahaufnahme von den beiden.

Versucht man nun einen Vergleich zur elisabethanischen Bühne herzustellen, muss man feststellen, dass der Regisseur Loncraine auf größere Effekte verzichtet und sich ganz auf die Figuren konzentriert. Diese Konzentration ist auch einem Zuschauer des Bühnenstückes möglich und sein Blick kann, ähnlich wie mit der Kamera, zwischen den Gesichtern hin und her wechseln. Ein Theaterzuschauer hat dabei auch immer die Möglichkeit den gesamten Raum zu überblicken, was durch die Kameraführung erst zugelassen werden muss. Doch so nahe an den Zuschauer heranzukommen, wie mit den Großaufnahmen, das bleibt einzig und allein dem Film überlassen.

6.2.6 Geräusche und Musik

Es weist in der Originalfassung nichts daraufhin, dass Musik im Stück zu hören ist. Allerdings nutzt Shakespeare durch Andeutungen auf Geräusche, sinnbildlich Situationen anzudeuten und Atmosphäre zu erzeugen. Den Hinweis auf Geräusche, *Drums and Trumpets (IV.4)*, übernimmt auch Loncraine. Das Trommeln, das Aufbruch- und Kampf Stimmung symbolisiert, übersetzt er in Zuggeräusche und Pfeifen von Lokomotiven. Beim Zuschauer entsteht ein Bild von unmittelbarer Aktion und spannungsgeladener Hektik. Damit übernimmt er akustische, emblematische Tricks des Elisabethanischen Theaters und bewegt sich somit sehr nahe an der Vorlage. Er geht aber auch darüber hinaus, wenn zum Beispiel in Richards Heereszentrale im Zugwaggon, die Türe beim Öffnen quietscht.

Loncraine setzt auch Musik ein. Durch gezielte Platzierung, nutzt er sie um Atmosphäre herzustellen. In der Ersten Szene der Ersten Einstellung dauert der Entwurf eines Stimmungsbildes genauso lange, wie das Lied der Sängerin (Musik im On), die zudem durch die Großaufnahme sehr viel Aufmerksamkeit erhält.¹¹⁵ Auch Musik im Off, ist ein Stilelement, das Loncraine gezielt aber nicht dauerhaft einsetzt, um die Dramatik zu untermauern. Die Einstellungen Nr.48-53 in der Vierten Szene des Vierten Aufzugs werden

¹¹⁵ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 140f.

mit leiser Off Musik unterlegt, um dann abrupt vom Zischen der Züge und Pfeifen der Lokomotiven beendet zu werden (Nr.54). Die Shakespearebühne kannte den Einsatz von Geräuschen (Trommeln IV.4), wie sie aber eingesetzt wurden, ist nicht gesichert überliefert.

6.3 *Titus*

Die Tragödie *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus* oder deutsch *Titus Andronicus* ist vielleicht die blutrünstigste Tragödie, die jemals für eine Bühne geschrieben wurde. Literaturwissenschaftler Harald Bloom formulierte überspitzt: „Hätte Titus Andronicus einen sechsten Akt, hätte sich Shakespeare an den Zuschauern der ersten Reihe vergriffen“.¹¹⁶ Shakespeare schrieb diese Tragödie am Anfang seiner Schaffensperiode zwischen 1589 und 1590.¹¹⁷ Ob Shakespeare allerdings wirklich der Autor dieser Tragödie ist, wird vielfach von Literaturwissenschaftlern bestritten. Ein Grund hierfür liegt in der Einführung der Vergewaltigung auf der Bühne, die zwar nicht gezeigt, doch bewusst ausgestellt wird. Verschiedene Theorien kursieren über die Autorenschaft, die meisten schließen Christopher Marlowe, einen zeitgenössischen Dramatiker der Shakespeare Zeit, mit ein.

Der Inhalt des Stückes ist wahrscheinlich nicht so gut bekannt wie der von Sommernachtstraum und Richard III, dennoch soll hier nicht der Inhalt ganz wiedergegeben werden. Wichtig ist jedoch, dass mit dem Aufgreifen des römischen Staates in der Shakespeare Zeit auch immer das Thema der Staatsführung einherging. Man vermutet, dass Shakespeare sein Stück in Anlehnung an den römischen Kaiser Tarquin schrieb, der sehr grausam als Diktator und Feldherr sein Volk beherrschte und dass Rom erst nach dessen Tod zu einer Republik wurde. Shakespeare hatte also einen großen Fundus an Personen und Handlungen zur Verfügung, die er in ein Bühnenstück einbringen konnte.

Das Stück *Titus* handelt von dem Krieg der Römern gegen die Goten und von dem Kampf um die Macht in Rom: Die Andronicer mit Titus Andronicus als Vater und seine 25 Söhne, darunter Lucius, Quintus, Marcius, Mutius kämpfen im Krieg und kehren siegreich nach Rom zurück mit Geiseln, Gotenkönigin Tamora und ihren Söhnen Alarbus, Chiron, Demetrius. Am Anfang des Stücks verstirbt der Kaiser von Rom und Titus wird vom Volkstribun zum neuen Kaiser gewählt. Er lehnt es ab und auf seine Empfehlung wird der älteste Sohn vom alten

¹¹⁶ Maasch, http://www.christoph-maasch.de/seiten/spqr_inszenierungen.shtml (02.03.2011)

¹¹⁷ Gelfert, Kleine Geschichte der englischen Literatur, S. 88

Kaiser, der Saturnius, zum neuen Kaiser gewählt, welcher dann Tamora zur Frau nimmt. In einer wilden Folge von Racheakten, Verrat und Mord sind am Ende alle Figuren hingerichtet, alleine übrig bleibt Lucius, der ab nun der neue Herrscher in Rom ist.

Dieses blutrünstige Stück ist für den heutigen Zuschauer schwer zu konsumieren. Die Filmregisseurin Julie Taymor versuchte mit Titus einen Weg zu gehen, der auch dem modernen Zuschauer vor Augen führt, dass auch heute immer noch viel Vergnügen aus Gewaltdarstellungen gezogen wird. Egoismus und Konkurrenz, Gewalt und Rache bestimmen das Leben über die Jahrtausende hinweg und dadurch veranschaulicht sie, dass die Shakespeare-Tragödie *Titus Andronicus* zeitlos ist.¹¹⁸ Auch wenn die Handlung im antiken Rom spielt, der Zuschauer wird in eine Fantasiewelt mit pompöser Architektur eingeführt, die einen faschistischen Anklang hat und dient als Kulisse für Rom. Die Kostüme wirken wie eine Mischung aus verschiedenen Jahrtausenden, manche sogar im dramatisch futuristischen Design. Es entsteht daraus kein chaotisches Stilgewirr, sondern die gewählte Künstlichkeit verbindet sich mit der Theatralik zu einem verblüffenden Gesamteindruck.¹¹⁹

Die Regisseurin übersetzt die Bilder des Shakespeares Textes in fulminante spektakuläre Filmbilder, dominiert durch choreographierten Massenauftritten und blutrünstigen Szenen. Der Film kam 1999 in die Kinos mit einer Starbesetzung wie Anthony Hopkins und Jessica Lange, um nur zwei Namen zu nennen.

6.3.1 Motive aus der antiken Literatur

Sprache und Handlung von *Titus Andronicus* basieren auf ausgewählten, klassischen Werken der Literatur. Durch deren besondere Erwähnung, vor allem durch das Zitieren samt Angabe der Autoren wird deren große Bedeutung in diesem Stück verdeutlicht. Sie wird dadurch sogar zum zentralen Bestandteil der aktiven Handlung. Dies ist eine, in der elisabethanischen Epoche durchaus übliche und beliebte Kunstform, in der das klassische Bildungsgut nicht den Gebildeten, sondern auch dem Volk Eindruck machen konnte.

Die Figur und Handlung von Philomele, Prokne und Theres aus Ovid 6. Buch der *Metamorphosen*, ist die Grundlage für Shakespeares Figur „Lavinia“.¹²⁰

¹¹⁸ Wunderlich, http://www.dieterwunderlich.de/Taymor_Titus.htm#cont (02.03.2011)

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ Shakespeare, *Titus Andronicus*. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Markus Marti. S. 39

„Ovid's 'Metamorphosis' is the inspiration for Shakespeare, as well as for me.

So you get half animal, half human, half human, half nature imagery throughout the movie.“¹²¹

Lavinia wird ebenso wie Philomele vergewaltigt und damit niemand davon erfährt wird beiden die Zunge abgeschnitten. Jedoch kann Philomele die Wahrheit auf ein Tuch sticken, während dies Shakespeare nach Verweis auf das Original verändert und uns das Abhacken der Hände der Lavinia als „Lehre aus der Geschichte ziehen“ interpretieren lässt. Als Rache wird der Sohn von Tereus bzw. bei Shakespeare die Söhne der Tamora getötet und dem Vater bzw. der Mutter zum Essen vorgesetzt.

Als weitere Grundlagen für die „Lavinia“ sind die Sagen von *Lucretia* und *Virginia* des römischen Autors Titus Livius zu nennen. Lucretia nimmt sich das Leben, nachdem sie vom ältesten Sohn des Königs vergewaltigt wird und dies ihrem Mann, Familie und Freunden erzählt. Die Folge ist das Ende der Könige Roms und der Beginn der Republik.

Ähnlich verhält es sich auch bei Virginia, wobei hier der Vater die Tochter erstach um ihre Ehre vor dem Decemvirn zu bewahren. Jedoch hat auch diese Tat den Sturz der Decemvirn zur Folge.

In Shakespeares *Titus Andronicus* gibt es außerordentlich viele Bezüge und Verweise auf klassische Stücke, angefangen von Ovid und Livius bis Seneca um nur einige zu nennen.¹²² Dies ist jedoch keinesfalls ungewöhnlich, da diese Stücke als allgemeiner, geistiger Besitz verstanden wurden und Zitate, Aphorismen und daraus entstandene Sprichwörter unabhängig von der Handlung nicht nur in Werken von z.B. Boccaccios oder Painter, sondern sogar im Unterricht verwendet wurden.

¹²¹ Douglas, <http://talentdevelop.com/interviews/jtaymor.html> (05.06.2011)

¹²² Shakespeare, *Titus Andronicus*. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Markus Marti. S. 40

6.3.2 Sequenzprotokoll

Ausgewählt wurden 2 Sequenzen, die das breite Spektrum der filmischen Inszenierung deutlich machen sollen. Die erste Sequenz behandelt die Vergewaltigung und Verstümmelung von Lavinia, Tochter des Titus. Die Söhne Chiron und Demetrius werden von Tamora, der Gotenkönigin, und Aaron angestachelt an Lavinia Rache zu nehmen. Im Film ist es Kapitel 16: „Wasch Dich wenn Du kannst“, Beginn der Szene: 1:3:20 min, Ende 1:5:33 min. Im Stück steht die Szene im 2. Aufzug, 4. Szene: *Enter he empress' sons with Lavinia, her hands cut off, and her tongue cut out, and ravished. Später: (Wind horns) Enter Marcus from hunting.* Die Folio-Ausgabe ergänzt die Szenenangaben um eine szenische Verortung: *Another part of the forest.* Auch in der Szene davor wird es mehrmals angedeutet, dass sich die Geschichte in einem Wald abspielt.

„Have I not reason, think you, to look pale?
These two have 'ticed me hither to this place:
A barren detested vale, you see it is;
The trees, though summer, yet forlorn and lean,
O'ercome with moss and baleful mistletoe:
Here never shines the sun; here nothing breeds,
Unless the nightly owl or fatal raven: [...]“ (II,3. 91)

Zuerst wird Bassianus von Chiron und Demetrius in eine Falle gelockt und getötet, danach wird Lavinia geschändet. Beide, das Original und der Film zeigen die Schändung nicht, wohingegen der Film durch kräftige Bilder die verstümmelte Lavinia in Szene setzt. Diese Szene wurde ausgewählt, da die Einstellungen ungewöhnlich lange halten. Die längste Einstellung dauert 27 Sekunden. In dieser Sequenz scheint die Zeit still zu stehen. Es ist eine angehaltene Zeit, die den Lebensfluss bei so viel Grausamkeit außer Kraft setzt, die Lavinia angetan wurde.

Im Text beginnt die Schändung mit Tamoras Worten:

„Farewell, my sons: see that you make her sure.
Ne'er let my heart know merry cheer indeed,
Till all the Andronici be made away.
Now will I hence to seek my lovely Moor,
And let my spleenful sons this trull deflower.“ (II, 3. 187)

Der Film folgt dem Text, wenn nach der Schändung Lavinias die Figur schon bald wieder auf der Inszenierungsfläche erscheint. Im Stück kehrt Lavinia im 3. Aufzug, 1. Szene zurück. Ihr

wurden die Hände abgehauen und die Zunge ausgeschnitten. Auch diese Vorgaben hat der Film übernommen und ist der beschriebenen Sequenz direkt voran gegangen.

Die zweite Sequenz, die beschrieben wurde, ist ein Festmahl, das zu Ehren von Tamora und Saturnius von Titus veranstaltet wird. Im Film ist es Kapitel 30 „Das Dessert“ und die Szene beginnt 2:20:41 min, Ende 2:23:37 min. Im Text heißt es: 5. Aufzug, 3. Szene, *Enter Lucius, Marcus, and the Goths (with Aaron prisoner)*, die Folio-Ausgabe ergänzt wieder die Szenenangaben um eine szenische Verortung: *Court of Titus's house. A banquet set out.* Später: *Trumpets sounding, (a table brought in). Enter Titus like a cook, placing the dishes, and Lavinia with a veil over the face (V,1. 1/ 25).* Auch seine Tochter Lavinia ist zum Fest eingeladen. Was aber Tamora und Saturnius, das derzeitige Kaiserpaar Roms nicht wissen: Titus hat Tamoras Söhne ermordet und ihr Fleisch zu einer Pastete verarbeitet, die nun das Kaiserpaar sowie die anderen geladenen Gäste mit Genuss verzehren. Diese Sequenz ist vielleicht die schnellste im ganzen Film. Shoot und Gegenschoot wechseln in atemberaubender Geschwindigkeit, einige Einstellungen dauern nicht einmal 1 Sekunde. In dieser Szene kommt das Thema Mord und Rachelust auf seinen Höhepunkt. Titus bricht Lavinia das Genick, ersticht Tamora, wird selbst von Saturnius mit einem silbernen Kerzenständer erstochen, der wiederum von Lucius mit einem Löffel ermordet wird, der ihm das Genick durchbricht. Lucius, der Knabe ist ebenfalls beim Fest anwesend, doch er wirkt fast unberührt. Er geht durch die Menschen und die Leichen hindurch und bleibt dabei in seinem Anzug völlig unbeschmutzt und rein.

In dieser turbulenten Sequenz wird auch die Zeit angehalten, aber nicht durch Mittel einer filmischen Sprache sondern durch technische Mittel. Das Bild wird eingefroren und nur die Figur des Lucius, der ältere, geht aus dem Bild hinaus und wieder hinein. Er holt eine Pistole, um den bereits toten Saturnius zu erschießen. Ein anderer technischer Trick ist die Implosion des Bildes nach dem Schuss auf Saturnius.

Es sind zwei Sequenzen, die zum einen die Grausamkeit des Stückes auf sehr verschiedene Weise darstellen und die ebenfalls zwei unterschiedliche Möglichkeiten mit dem Umgang von Zeit und Raum zeigen.

6.3.3 Die Bilder des Shakespearertextes

Wichtig ist, sich noch einmal ins Bewusstsein zu rufen, dass Shakespeare dem Schauplatz gemäß der elisabethanischen Theatertradition eine untergeordnete Rolle zuweist. Auch die bereits besprochene „Wortkulisse“ und die spärlichen Angaben im Text sind nicht durchgängig vorhanden. Der Szenenwechsel wird vor allem durch das Auf- und Abtreten der Figuren gekennzeichnet. Einen großen Unterschied zwischen der heutigen Bühne und der Shakespeare-Bühne fasst Höfele zusammen:

„Eine mindestens ebenso wesentliche Verschiedenheit beider Konventionen rührt daher, dass Shakespeare in einem Großteil seiner Szenen den Schauplatz entweder völlig unbestimmt läßt, oder ihn bloß ganz vage als Innen, Außen, Stadt, Land, Zimmer usw. umschreibt, ohne die fiktive Örtlichkeit in irgendeiner Weise zu konkretisieren und zur ‚Szenerie‘ zu vervollständigen.“¹²³

Wichtig dagegen waren die Handlungsabfolge und die wechselnden Personenkonstellationen, damit der Zuschauer in die Handlung eingewiesen wurde. Die Zuschauer und die Schauspieler hatten ein gemeinsames Verständnis, dass die Szenerie wechselte, sobald ein Schauspieler die Bühne verließ oder ein anderer Spieler auftrat. Gerade für Titus Andronicus hat Höfele nachgewiesen, dass die Orte einerseits nicht durchgehend definiert waren, sondern dass sie sich andererseits auch manchmal widersprachen. So wechseln sich Wald und Kaiserlicher Hof so schnell ab, dass es vollkommen unrealistisch ist.¹²⁴ In der Konvention der elisabethanischen Bühne war die rasche Folge von entgegengesetzten Orten kein Problem. Höfele schreibt hierzu: „Dies ist nur möglich in einem Theater, dessen Szenerien nie die Konkretheit von gegenständlichen Kulissen erreichten, und das außerdem auf die Konvention simultaner Darstellung zurückgreifen kann.“¹²⁵

Die Regisseurin Julie Taymor geht ihren ganz eigenen Weg, um die Geschichte um Titus und Tamora zu verorten. Wie bereits angesprochen lässt sie die meisten Szenen an Phantasieorten spielen, die aus verschiedenen Versatzstücken zusammengetragen sind. Alle diese Orte haben jedoch ein Zentrum, die Arena eines Kolosseums, an die die Akteure immer wieder zurückkommen und auf der viele zentrale Szenen stattfinden. In diese Arena läuft Titus mit

¹²³ Höfele, Die Szenische Dramaturgie Shakespeares, S. 48

¹²⁴ ebd., S.47

¹²⁵ ebd.

seinen Soldaten am Anfang hinein und am Ende läuft der Knabe aus dieser Arena in das weite Feld hinaus. So gibt der Schauplatz zum einen die Verortung an das antike Rom an, zum anderen wird er zum Fixpunkt für alle Handlungen, die außerhalb der Arena stattfinden.

"The Coliseum represents in the movie as beginning and end,
the archetypical theater of violence, theater of cruelty, where
violence as entertainment reached its apex."¹²⁶

In der bildlichen Ausgestaltung nimmt die Regisseurin die Stimmungen und die Gefühle, die im Text beschrieben werden auf. Im II. Aufzug, 3. Szene sagt Lavinia kurz bevor sie geschändet wird zu Tamora:

„When did the tiger’s young ones teach the dam?
O, do not learn her wrath; she taught it thee.“ (II, 3. 142)

Wenig später streicht ein Tiger durch das Bild in dem Laubwäldchen. In einer späteren Szene (01:32:58) als die Lavinia die Namen Chiron und Demetrius in den Sand schreibt, erscheint ihr die Vergewaltigung wie ein böser Traum, in dem sie als ein Reh, von zwei Tigern angegriffen, dargestellt wird, unter Begleitung lauter rockiger Musik. Aber schon im 3. Aufzug, 1. Szene vergleicht auch Titus die machthungrigen Römern mit den Tigern.

„O happy man, they have befriended thee!
Why, foolish Lucius, dost thou not perceive
That Rom is but a wilderness of tigers?
Tigers must prey, and Rome affords no prey
But me and mine. How happy art thou then,
From these devourers to be banished!
But who comes with our brother Marcus here?“ (III,1. 52)

Sequenzanalyse: „Wasch Dich wenn Du kannst“, es ist das weite Feld, das am Rande des Waldes liegt und durch seine verkrüppelten Bäume und flache Tümpel eher an eine verlassene Tundralandschaft als an einen realen Ort erinnert. Die Regisseurin hat nicht nur die Landschaft der traurigen, düsteren Stimmung angepasst sondern auch die Lavinia an die Landschaft. Lavinia blutend und verstümmelt steht auf einem Holzstumpf, ist also erhöht ausgestellt. Hier klingen Assoziationen mit dem gekreuzigten Jesus an. Sie hat keine Hände mehr, stattdessen wurden ihr, lange trockene Zweige an die Arme gebunden (Nr. 3). Die Bilder, die Julie Taymor für ihren Titus findet, sind ebenso düster, aber auch bunt gemischt wie die ganze Ausstattung selbst. Einziger Anhaltspunkt ist der Text und sprachliche Bilder, die sich dort finden lassen.

¹²⁶ Accomando, <http://www.kpbs.org/news/2000/jan/28/titusinterview-with-julie-taymor/> (05.06.2011)

6.3.4 Figurenanalyse

Die Figurenanalyse beschränkt sich auf die Protagonisten, die der Film am deutlichsten charakterisiert. Zunächst ist auffällig, dass jede dieser Figuren eine große Verwandlung durchlebt und am Anfang vollkommen anders ist als am Ende. Die größten Gegenspieler des Films sind Titus und Tamora, im Stück dagegen ist die Figur des Aaron der eigentliche Gegenspieler des Titus, der im Hintergrund die Fäden zieht.

6.3.4.1 Einführung der Figuren

Titus Andronicus, der römische Feldherr

Mit Anthony Hopkins, der den Titus Andronicus spielt ist der Regisseurin eine wunderbare Besetzung geglückt. In der ersten Szene, gleich am Anfang des Films, wird er als römischer Feldherr gezeigt (00:04:32). Die entsprechenden Attribute sind ein Helm, ein eisernes Schutzschild um seinen Oberkörper, einen Rock aus grobem Leinen und Beinkleider, die an die römischen Legionäre erinnern, wie sie dem heutigen Publikum vor allem aus den Asterix & Obelix Filmen bekannt sind. Eingerahmt von Soldaten, die in ähnlichen Kostümen gezeigt werden, erscheint Titus in der Arena des Kolosseums. Das Besondere an diesem Auftritt sind eigentlich die ihn begleitenden lehmverkrusteten Soldaten, die in rhythmischen, bedrohlichen Bewegungen durch einige Säulengänge ebenfalls auf den Platz einziehen. Es wäre nicht zu viel gewagt, wenn der Einzug dieser Soldaten als eine Choreographie bezeichnet würde. Dem kundigen Theaterzuschauer fällt sofort die Assoziation mit der Hermannsschlacht (Spielzeit 1982-83) in der Regie von Claus Peymann ein, obwohl es keinen Hinweis darauf gibt, dass die Regisseurin Julie Taymor diese Theaterinszenierung kannte. Die Choreographie der Soldaten stellt den Film und die Figur des Titus gleich am Anfang in einen Zusammenhang, der nicht die Realität abbilden soll, sondern der in einem künstlerischen ästhetisierten Rahmen verortet ist. Theateranklänge und Assoziationen an Objekte der Bildenden Kunst werden über den ganzen Film hin sichtbar. Stone schreibt:

“Like much great modern art, this film is inspired by the primitive and draws on the art of the past--one thinks of Picasso. When the Roman army--returning from victory over the Goths, covered with clay, and carrying Titus's 21 dead sons--comes marching into the Coliseum, one is reminded of the incomparable terracotta Army of the Chinese Emperor Qin. And Taymor's warriors do more than march; they move in a solemn choreographed procession, step across step, in a stunning

parade. Before a word of Shakespeare's text is spoken, the epic theater myth has begun. We will see the slaughter and mayhem that follows through the eyes of Taymor's back-from-the-future child."¹²⁷

Titus durchlebt eine Wandlung von einem erfolgreichen Feldherrn bis hin zum Koch in der letzten Szene, in der er auch ermordet wird. Am Beginn des Films wird er als harter unbarmherziger Feldherr in einer Metallrüstung gezeigt, weil er ein Krieger ist, geschützt und unverwundbar, der das Recht und die Macht auf seiner Seite hat und diese auch nutzt, aber er bricht zusammen, und zum Ende ist er nackt in einer Badewanne, dann in einem weißen Bademantel. Er lässt trotz Bitten und Klagen Tamoras ihren erstgeborenen Sohn als Opfer des Triumphes über die Goten töten und seine Gedärme öffentlich zur Schau stellen. Er zeigt auch die Härte gegenüber eigenem Sohn Mutius. Nach dem die Lavinia vor der Verlobung mit Kaiser geflüchtet ist, kommt es zwischen Titus und seinen Söhnen, die an Lavinias Seite stehen, zu einem Streit. Während dieses Streites bringt Titus eigenen Sohn um, da er überzeugt ist, dass man dem Kaiser alle Wünsche erfüllen muss. Anthony Hopkins ist ein exzellenter Schauspieler, der sowohl die weichen Seiten des Titus wie seine gnadenlose Härte überzeugend darstellen kann. Seine Stimmungen wechseln sich in enormer Geschwindigkeit ab. Einmal verbietet Titus sogar seinem Enkel Lucius eine Fliege zu töten (01:28:20) um unmittelbar darauf lässt er die Söhne der Tamora schlachten. Doch jede einzelne Handlung Titus ist durchaus motiviert und so kann der Zuschauer diesem schnellen Wechsel der Gefühle folgen. Über den gesamten Verlauf der Handlung wird Titus jedoch immer mehr zum liebenden Vater, der vor allem an seiner Tochter Lavinia hängt und sie beschützen möchte. So sehr beschützen, dass Titus Lavinia das Genick bricht, so dass sie nicht mehr den Qualen der Welt ausgesetzt ist. Hierbei ist Titus nicht der brutale Feldherr, sondern erscheint glaubhaft als der liebende Vater. Sein Kostüm in dieser Szene ist die des Kochs, was zwar nicht als private Kleidung gilt, aber dennoch ein vollkommen anderes Bild von Titus zeichnet als der in Rüstung gekleidete Titus am Beginn des Films.

Der Knabe Lucius, Titus Enkel

Der Film beginnt mit einer Szene, in der Lucius, ein Knabe, gespielt von Osheen Jones, in der modernen Küche seiner Eltern am Küchentisch mit Kriegsspielzeug ein Gemetzel aufführt (00:00:26). Er ist mit Jeans und T-Shirt bekleidet und gezeigt wird eine amerikanische Küche aus dem Jahr als der Film entstand. Er selbst hat seinen Kopf mit einer Papiertüte wie mit einem Helm bedeckt. Der Knabe spielt mit allem was er gerade auf dem Tisch findet, da

¹²⁷ Stone, <http://bostonreview.net/BR25.2/stone.html> (15.03. 2011)

kommen auch die Ketchup- und die Mayonnaiseflasche in Einsatz. Der Kuchen wird ganz zerstört, das Glas mit Saft wird auch nicht verschont. Dementsprechend erscheint das harmlose Kinderspiel dem Zuschauer wie ein grausamer Vorgang. Dieser Eindruck wird verstärkt, da der Knabe in einem Haus spielt, aus dem er gerade in dem Moment errettet wird, bevor es explodiert. Kein Text unterbricht die Handlung und so fragt sich der Zuschauer, wer ist dieser Junge und was bedeutet diese Szene? Erst später erfährt man, dass es sich um Titus Enkelsohn handelt, der wahrscheinlich mit dem Kriegsspiel nur den Großvater nachahmen wollte.

Der Film fügt auch dem Knaben Lucius eine besondere Rolle zu, indem der Film mit ihm eröffnet und mit ihm schließt. Der Knabe ist nicht in jeder Einstellung, aber sehr konsequent an der Seite von Titus zu finden. Er hat im Film anders als im Stück keinen Text und auch fast keine Handlungsstränge, doch ist er vor allem durch seine prominente Position und durch seine Kostüme eine Leitfigur des Films.

„Taymor blends the past and present, and establishes the boy as our eyes and ears in this arena of violence. We evolve with him from innocent child to passive witness and finally to compassionate observer with a chance to change the future.“¹²⁸

Er verwandelt sich von dem kleinen Jungen, der sein Vergnügen in Krieg spielen findet zu demjenigen, der das uneheliche Kind von Aaron und Tamora rettet und aus Rom in eine bessere Zukunft trägt. Er verkörpert die Jugend, die über-nächste Generation, auf der alle Hoffnungen ruhen.

Lavinia, die Tochter des Titus

Lavinia, gespielt von Laura Fraser, erscheint erst nach dem blutigen Mord an Tamorass Sohn. Sie besucht ihren Vater in den Katakomben (00:13:42 min) um ihn zu begrüßen und ebenso um die vielen verstorbenen römischen Soldaten und Brüder zu beweinen, die im Krieg gefallen sind. Sie wird als die höhere Tochter aus guter Familie gezeigt: Lavinia ist ganz in schwarz gekleidet, das Kleid ist schlicht und doch elegant mit Chiffon besetzt. Der Kopf ist mit einem schwarzen durchsichtigen Schleier bedeckt und so wirkt sie wie eine Frau, die zu einer Beerdigung geht. Auch ihr Haar ist ganz ordentlich nach hinten gekämmt und in einem Zopf um ihren Kopf geflochten. Dieses Bild von Lavinia etabliert die gute naive Tochter, die

¹²⁸ Accomando, <http://www.kpbs.org/news/2000/jan/28/titusinterview-with-julie-taymor/> (05.06.2011)

im weiteren Verlauf der Handlung, besonders im Bild ihrer Schändung, sich in ihrem ganzen Auftreten zu einem Opfer verwandelt.

Sie durchläuft vielleicht die stärkste Verwandlung. Sie ist über den ganzen Film nicht aktiv in die Machtkämpfe der beiden Familien verwickelt, doch sie hat am meisten darunter zu leiden. Die Figur wird im Film als Opfer und Märtyrerin dargestellt, da sie nicht wie Tamora durch einen kurzen schnellen Tod ihr Ende findet, sondern sie wird gefoltert, vergewaltigt, verstümmelt. Besonders in ihrem Kostüm wird die Veränderung sichtbar. Von ganz schwarz, einem eleganten taillierten Kleidern wechselt sie zu einem weißen tief ausgeschnittenem Figur betontem Unterhemd, in dem sie geschändet wird, zu einer weißen Tunika, unter der ihr Körper vollkommen verschwindet. Dieses Kostüm hat Anklänge an ein Totenkleid, was bereits auf den bevorstehenden Tod verweist. Darüber trägt sie einen schwarzen Schleier, der ihr Gesicht und ihre Schultern bedeckt. Sie ist somit auch ihrer Identität beraubt, sie ist gesichtslos geworden. Man könnte sogar sagen, dass Lavinia in diesem Film und stellvertretend mit ihr alle namenlosen Frauen stehen, die unter den Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen leiden. Die Lavinia Figur enthält eine Anklage gegen die Herrschenden, die sich auf dem Kriegssplatz begegnen und dabei die Frauen übersehen, die die eigentlichen Opfer sind.

Tamora, die Gotenkönigin

Tamora, gespielt von Jessica Lange, ist zum ersten Mal als Geisel von Titus in den Katakomben zu sehen (00:09:53 min.). Sie ist bekleidet mit einem Fell, die Haare zerzaust und das Gesicht ungeschminkt und schmutzig. Ihr Hals und ihre Hände sind in Ketten gelegt, so dass sie wehrlos ist. Soldaten bringen sie zu Titus, den sie anfleht doch ihren Erstgeborenen Sohn zu verschonen, der ermordet werden soll, wie es das alte römische Recht fordert. In dieser Szene erscheint sie ganz als Opfer des Krieges, ohnmächtig sich gegen den Sieger aufzulehnen und durchzusetzen. Sie wird als die liebende Mutter gezeigt, die sich für ihren Sohn einsetzt. Titus ist hartherzig und ermordet ihren ersten Sohn ohne Gnade. Tamora ist vollkommen verzweifelt und ihre anderen beiden Söhne Chiron und Demetrius trösten sie. Die Gotenkönigin ist die eigentliche Gegenspielerin von Titus, und in dieser ersten Szene wird ihre Motivation für die späteren Grausamkeiten, die sie anderen zufügen lässt, gezeigt. Das Motto von Tamora heißt ab nun: Auge um Auge, Zahn um Zahn.

Die Figur der Tamora ist auch eine Frau, doch sie repräsentiert einen anderen Frauentypus als die Lavinia. Sie hat Teil an der Macht und ist selbst diejenige, die die Intrigen und Machtdemonstrationen vorantreibt. Ihr Ehemann Saturnius, der Kaiser von Rom, wird nicht

nur in Shakespeares Text, sondern auch im Film als Tamoras Marionette gezeigt, er bleibt den ganzen Film über blass. Tamora dagegen verändert sich von der besiegten machtlosen Gotenkönigin zur intriganten Kaiserin, die keinen Verrat und keine Beeinflussung scheut, um der Familie der Andronicer Schaden zuzufügen. Sie ist die Figur, die aus ihrem Leid heraus zur Rachefurie wird. Die Figur besitzt einen reichen Kostümfundus. In der ersten Szene sieht man sie im Bettlergewand, später im modernen Reitkostüm oder in goldenen antikisierenden Kaiserinnenkleidern mit goldener Krone auf dem Haupt. In einem weiß-goldenem Kleid, mit allen Insignien der kaiserlichen Macht ausgestattet, wird sie auch von Titus ermordet.

6.3.4.2 Setting der Figuren

Auffallend ist, dass der Film sich wagt, ein buntes Durcheinander an Orten, Kostümen und Maske anzubieten, die in ihrer Gesamtheit nicht auf einen bestimmten Ort schließen lassen. Bezüge zu Rom werden als Versatzstücke immer wieder eingestreut, so die Säulengänge am Anfang, ein römisches Bad, das Kolosseum oder auch Viadukte, die eingeblendet werden und als Übergang von einer Szene zur nächsten dienen.

Auch die Kostüme lassen sich nicht in eine bestimmte Zeit verorten. Der Knabe wird nicht nur in der ersten Szene mit heutiger Alltagskleidung gezeigt, er bleibt im weiteren Szenen an der Seite von Titus und trägt über lange Zeit ein T-Shirt, das er erst zum Schluss beim Festmahl mit einem Anzug tauscht. Dieser Anzug ist zwar in der Neuzeit verortet, doch könnten ihn kleine Jungen nahezu vom über das ganze 19. Jahrhundert hinweg bis heute tragen. Titus wird je nach Situation in einer Uniform, in einem Mantel oder als Koch gezeigt. Die Uniformen nicht nur des Titus, sondern auch die seiner Söhne, erinnern an die dreißiger Jahre in Deutschland und haben in Farbe, Formgebung und Ordensdekoration Anklänge an die Uniformen des Nationalsozialismus.

Das römische Kolosseum verwandelt sich bei der Kaiserkrönung von Saturnius in ein nationalsozialistisches Tableau, indem Fahnen in der Art und Weise aufgehängt werden, wie es im Nationalsozialismus üblich war. Ein Bild, das aus den Geschichtsbüchern und historischem Material sehr bekannt ist und das die Zeitdarstellung bricht. Unterstützt wird der Anklang an das Dritte Reich durch Maske des Saturnius, dessen schwarze Haare so geschnitten sind, dass die Anspielung an die Figur Adolf Hitlers ganz eindeutig ist. Andererseits hat sein Kostüm Anklänge an die österreichische Monarchie, an die Uniform

von Kaiser Franz Jozef, die er als ungarischer König getragen hat. Doch auch Hinweise auf die heutige Mode finden sich, wenn Tamora im Wald ein modernes Reitkostüm trägt, oder Titus sich als Koch mit Kochmütze präsentiert.

Dieses bunte Durcheinander wird unterstützt durch andere zeitliche Bezüge wie eine Tageszeitung oder Motorräder, Autos, eine Art von „Papamobil“, die gleichberechtigt neben Pferden und antiken Pferdewagen eingesetzt werden (00:15:15 min). Allerdings verweisen fast alle technischen Transportmittel auch auf die dreißiger Jahre. Der römische Volkstribun benutzt ein Mikrofon für seine Ansprache; die Söhne der Gotenkönigin trinken aus Dosen und vertreiben sich die Zeit an Spielautomaten. Es scheint der Regisseurin Taymor ein Anliegen zu sein, die Bezüge durch Alltagsgegenstände, Orte, Kostüm und Maske so breit anzulegen, dass zwar ein Hinweis auf das antike Rom gegeben wird, aber dass die Zeit, in die das Stück verortet wird, doch am meisten auf den Nationalsozialismus verweisen soll. Dennoch lässt sie auch hier Anklänge an die heutige moderne Zeit zu. Dieses Durcheinander an Stilen zeigt sich erst bei genauerer Analyse. Beim ersten Betrachten des Films entsteht ein geschlossenes Bild eines Schauplatzes, der auf eine ferne Vergangenheit verweist, der dem Zuschauer aber sehr nahe ist.

6.3.5 Raumerfahrung

Die Raumerfahrung des Films wird am stärksten durch die Farbigkeit geprägt. Weiß und Schwarz sind die dominierenden Farben und Rot wird ganz bewusst als Kontrast eingesetzt. In den beiden Sequenzanalysen werden zwei Räume vorgestellt, die gegensätzlich nicht sein können. In der ersten Sequenz „Wasch Dich wenn Du kannst“ zeichnet die Kamera die Bewegung von Marcus (Titus Bruder) nach, der sich aus einer weiten Distanz auf Lavinia zu bewegt. Diese Sequenz scheint aus fast statischen Bildern zu bestehen, da die einzelnen Einstellungen sehr lang sind. Zu Beginn der Sequenz ist die Landschaft der Hauptprotagonist. Wie ein futuristisches Bild mutet die Waldlichtung an, die mit einer Weitaufnahme gezeigt wird, Lavinia verschwindet als kleine Figur fast vollkommen (Nr. 3). Hier wird ein Tableau ausgestellt, das an Landschaftsbilder oder auch an moderne Fotografie, wie von Andreas Gursky erinnert. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang besonders die Weite der Landschaft und ihre Zweidimensionalität. Zweidimensional wirken die Bilder vor allem durch ihre Flächigkeit und in den weiteren Einstellungen durch den Kontrast von Lavinias weißem

Kleid und den grau-grün-bräunlichen Landschaftsfarben. Ein anderer Kontrast ist der schwarz gekleidete Marcus, der sich Lavinia in einer unendlichen Langsamkeit nähert. Ganze 10 Einstellungen braucht Marcus, um bei Lavinia anzukommen. Auch seine Figur wird im Kontrast mit seiner schwarzen Kleidung und dem Laubwäldchen gezeigt, so dass auch dieser Part eher wie ein Gemälde als ein bewegter Film wirkt. Zu der weißen und schwarzen Farbe wird auch Rot, Lavinias Blut, als Kontrast eingesetzt. Auch das Licht hat hier einen entscheidenden Einfluss auf die Bildgestaltung, es ist ein diffuses Licht, das keiner Lichtquelle zugeordnet werden kann und es verändert sich über die ganze Sequenz hin nicht. Der Film entfernt sich in dieser Sequenz sehr weit vom Original des Textes. Es wäre auf einer Shakespearebühne nicht möglich so eine Weite auf die Bühne zu transportieren und diese durch die Farbigkeit so zu verfremden, dass sie nahezu flach erscheint. Das Konzept dieser Sequenz passt in das Konzept des ganzen Films, der durchgängig nicht reale, nüchterne Schauplätze abbildet, sondern diese künstlerisch überhöht und verfremdet.

Gebrochen werden die malerischen Bilder des Films durch wenige Sequenzen, in der die Handlung schnell und turbulent abläuft wie in der zweiten beschriebenen Sequenz „Das Dessert“. Der Raum wird eingeführt durch Lavinia, die durch die Tür eintritt. Durch diese Tür fällt Licht in den Raum, der ansonsten unbeleuchtet erscheint. Dieses Licht verbindet den Festsaal mit der Außenwelt und in jeder weiteren Einstellung kommt das Licht von dieser Seite, so dass dem Zuschauer ein Hinweis auf den Ort gegeben wird. Die Kamera wechselt im weiteren Verlauf der Sequenz zwischen Großaufnahme und Nahaufnahme. Sehr wenige Aufnahmen zeigen die anwesenden Gäste des Festmahls in der Halbtotale, so dass der Raum nur selten in Erscheinung tritt und dabei der Ort, in dem das Geschehen stattfindet, ganz verschwindet. Er verschwindet nicht nur metaphorisch, oder durch die Wahl der Einstellungen, sondern auch im wörtlichen Sinne. Nach der Implosion des Bildes verlagert die Regisseurin das Geschehen mit allen Gästen und Leichen an der Tafel in die Arena, die mit Zuschauern gefüllt ist (Nr. 77).

Auch in dieser Sequenz entfernt sich die Regisseurin Taymor weit vom Original. Sie eröffnet einen Raum, nur um einen Rahmen zu setzen. Die Gesichter der Schauspieler erzählen die eigentliche Handlung, die zum Teil in Anschnitten gezeigt wird, besonders wenn es um einen weiteren Mord geht. Doch auch in diesen Einstellungen konzentriert sich die Kamera nicht auf die Mordwaffe, sondern zeigt die Gefühle der Figuren. Die Zuschauer im elisabethanischen Theater konnten sich zwar aussuchen, wohin sie ihren Blick richten, aber

sie konnten niemals den ganzen Raum so ausschließen wie die Kamera es vorgibt. Stellt die erste Sequenz den Raum quasi als Gemälde aus, so verschwindet der Raum in der zweiten Sequenz fast vollkommen.

6.3.6 Perspektive

In der ersten Sequenz wechselt die Kameraperspektive vom Verfolger zum Schwenk hin und her und zeigt Marcus und Lavinia in jeder Einstellung größer bis die Kamera auf den Gesichtern der beiden ruht. Die Kamera nimmt den Zuschauer mit bei der Annäherung der beiden Figuren. Die Perspektive ist also eine distanzierte langsame Bewegung aufeinander zu. Gebrochen wird diese Kameraführung in der Einstellung Nr. 8 (01:04:31), in der Lavinia mit schwarzem aufgelöstem Haar zu sehen ist und eine große Menge Blut aus ihrem Mund herausschießt. Die Kamera zeigt Lavinia in Nahaufnahme und das rote Blut, das kontrastreich zum weißen Kleid und schwarzen Haaren sich in den Vordergrund drängt, lenkt von dem Raum ab. In dem Moment als Marcus Lavinia erreicht, nimmt die Kamera den Blick des Marcus auf und zeigt Lavinia in der Froschperspektive (Nr. 10). Es ist also eine sehr persönliche individualisierte Perspektive, die in dieser Form einen Zuschauer im Theater nicht möglich wäre. Am Ende der Sequenz bleibt die Standkamera mit einer Nahaufnahme stehen und beide Figuren bewegen sich aus dem Bild heraus.

Im Gegensatz zu dieser Sequenz nimmt uns die Sequenz „Das Dessert“ mit in die Handlung hinein. Die übergroßen Gesichter erzeugen eine intime Nähe, die noch durch die Schnelligkeit der wechselnden Einstellungen gesteigert wird. Unterstützt wird diese Intimität, da sich der Raum weitgehend aufgelöst hat, nur durch Angst, Schrecken und unmäßige Wut, die sich auf den Gesichtern spiegeln. Der Zuschauer erlebt so fast am eigenen Leib all die grausamen Morde mit. Auch die Bewegungen der Figuren, die zwar spärlich sind, werden mit wilden Verfolgerfahrten nachgezeichnet. Die Besetzung mit sehr talentierten Schauspielern lässt die Handlungen der Figuren als sehr glaubhaft erscheinen.

Ganz im Stil der bunten Mischung aus Zeiten und Orten scheut sich die Regisseurin nicht, in dieser Sequenz zwei Filmtricks einzusetzen. Die Kamera friert das Bild ein (Nr. 73-75), nachdem Saturnius mit einem Löffel das Genick gebrochen wurde.

Im Text heißt es:

„Can the son's eye behold his father bleed?

There's meed for meed, death for a deadly deed!

(Kills Saturnius. A great tumult. Lucius, Marcus and others go up into the balcony.)“ (V,3. 64)

Das Bild wird um 45 Grad geschwenkt, Lucius bewegt sich aber blitzschnell aus dem Bild heraus um mit einer Pistole wieder in das Bild hereinzukommen. Danach erschießt Lucius den toten Saturnius. Die Regisseurin hat an dieser Stelle eine Szene dazu erfunden, die den Mord an Saturnius inhaltlich stark betont, aber auch in der filmischen Umsetzung einen Weg gefunden, das Ende von Saturnius herauszustellen. Mit seinem Tod endet eine ganze Epoche von grausamen Morden, Kriegen und Machtkämpfen im antiken Rom.

Wie eingangs beschrieben liegt hier eine Anspielung an Tarquin vor, der letzte Kaiser von Rom, der erst sterben musste, bevor eine Erneuerung des Staates hin zu einer Republik möglich war.¹²⁹ Dementsprechend lässt sie den Tod von Saturnius für den Zuschauer als weiteren Filmtrick mit einer Implosion darstellen (Nr. 76). Mit seinem Tod implodiert der ganze römische Staat und fällt in sich zusammen. Nichts ist danach mehr so wie es vorher war, alle Regeln und Gesetze des Staates und des Bildes sind außer Kraft gesetzt. Die filmische Umsetzung nimmt sich in dieser Sequenz Freiheiten, die kein Theaterzuschauer weder in der elisabethanischen Zeit noch heute so erleben könnte.

¹²⁹ Tarquin, Kaiser von Rom, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/583670/Tarquin>

7. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat den Einfluss des elisabethanischen Theaters auf den zeitgenössischen Film untersucht. In diesem Zusammenhang wurden drei Filmadaptionen von Shakespeares Theaterstücken analysiert. Es handelt sich um die Dramen *Ein Sommernachtstraum* (Regie: Michael Hoffmann, 1999), *Richard III* (Regie: Richard Loncraine, 1995) und *Titus* (Regie: Julie Taymor, 1999). Generell kann gesagt werden, dass die drei besprochenen Filme ihre ganz eigene Art der bildlichen Umsetzung mit dem Shakespearetext gefunden haben.

Ein Sommernachtstraum von Michael Hoffmann kann als eine „phantasievolle Ergänzung“ des Textes gelesen werden. Der Film transportierte die Geschichte ins beginnende 19. Jahrhundert und nahm Versatzstücke wie das Fahrrad aber auch die Mode und den Geschmack der damaligen Zeit mit auf. Dennoch versuchte der Film realistische Orte, Personen und Schauplätze, ergänzt durch mythische Anleihen an die englische Feenwelt des 19. Jahrhundert, in seiner Adaption zu zeigen.

In der ersten Sequenz wird die Elfenwelt gezeigt, die bis dahin geltenden Maßstäbe auf den Kopf stellt. Die Elfen verfügen über eine märchenhafte Kraft, die die Ebenen der Wirklichkeit auseinander bringt. So ist das Prinzip des Spiels im Spiel direkt szenisch angelegt.

Hoffmann erfindet einen Raum, in dem die Elfen zu Hause sind und dieser Raum wird als Welt der Elfen etabliert. Damit verändert der Regisseur das Shakespeare Original nicht, aber er setzt andere Akzente, indem er einen dramaturgischen Eingriff wagt und den Auftritt der Schauspieler weiter nach hinten im Stück schiebt. Er nimmt die Zuschauer direkt mit in das Geschehen hinein und lässt sie quasi als Mithörer den Dialog von Fairy und Puck verfolgen. Auch während der Theateraufführung zu Ehren der Hochzeitspaare nimmt die Kamera den Zuschauer mit, indem sie den Blick des Zuschauers nachvollzieht. Dabei gestaltet er nicht den Text aus, indem er sich die Bilderwelt zunutze macht, sondern ergänzt die Handlung um eine weitere Bilderebene. Für die Ausgestaltung erfindet Hoffmann auch Figuren hinzu, die eine kleine Geschichte erzählen wie der Trunk aus dem Becher. In der zweiten Szene wird der Text auch nicht verändert, er wird in der Sprache stark modernisiert, aber besonders an dieser Stelle ist der Text zu großen Teilen gestrichen und nur das notwendigste wurde stehen gelassen, um die Handlung nachverfolgen zu können. In dieser Szene wird deutlich, dass

Hoffmann als Regisseur sich die Freiheit nimmt, den Shakespeare Text als Material seines Films zu bebildern und durch einen Rückgriff auf die Formen des elisabethanischen Theaters den eigenen Bilderreichtum komisch zu brechen.

Zwar verlegt Hoffman seinen *Sommernachtstraum* in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu Shakespeare, der die Geschichte im antiken Griechenland ansiedelte, dennoch sind auch bei Hoffman Verweise auf die griechische Kultur durch Maske, Kostüme der Elfen und Requisiten erhalten geblieben. Im Prinzip hat es keine gravierenden Auswirkungen auf das Stück, denn für eine Komödie ist die Innenhandlung mit dem Verwirrspiel von Elfen und Liebeswirrungen entscheidender als die Zeit, in der es spielt.

So kann man zusammenfassend formulieren, dass Hoffmann den Stoff so bearbeitet, dass dabei Text und Handlung erhalten bleiben, dass er sich aber die Freiheit genommen hat, die Handlungen phantasievoll ergänzend auszugestalten.

Das Konzept für die Filmadaption bei *Richard III* könnte man als eine „Konkretisierung“ auffassen. Loncraine hat seinen *Richard III* in die dreißiger Jahre verlegt mit zweifellos eindeutigen Anspielungen an ein faschistisches System. Obwohl auch der *Sommernachtstraum* in eine andere Zeit verlegt wurde, hat dies aber nicht so gravierende Auswirkungen auf das Stück wie in *Richard III*. Dies liegt auch daran, dass Historienstück und Komödie nach anderen Strukturprinzipien arbeiten. Bei einem Historienstück ist die Zeit der Handlung aber ein konkreter Hinweis auf die gesellschaftliche, historische bzw. politische Aussage. Von daher kann die zeitliche Einordnung hier als eine Konkretisierung verstanden und dieses Konzept kann ganz im Sinne des Shakespeares Theaters aufgefasst werden. Denn auch in der elisabethanischen Zeit hatte das Stück einen historischen Bezug, der dann in einer anderen Zeit erneuert und konkretisiert wurde.

Loncraine hält sich an die Shakespeare Vorlage, Richard als eine „Vice“-Figur darzustellen. So kommentiert er im Film, ebenso wie in der Bühnenfassung, seine eigenen Aktionen, Pläne, Meinungen oder Gefühle. Shakespeare und auch Loncraine stellen auf diese Weise, zusätzlich der ihnen zur Verfügung stehenden technischen Mittel, Nähe zum Publikum her. Loncraine nutzt dieses über 400 Jahre alte Stilmittel des Theaterstückes und in diesem Sinne haben die shakespeareschen dramaturgischen Kunstgriffe nichts an Aktualität verloren und zeigen auch in einer Filmadaption Wirkung. Weiterhin lässt sich feststellen, dass sich Loncraine die Symbolik Shakespeares zu Eigen macht und sie mitunter auch noch verstärkt. Shakespeare

musste auf Effekte bezüglich der Ausstattung verzichten und sie durch die Wortkulisse und Anspielungen kompensieren lassen. So werden die Insignien der Macht durch Gebäude gezeigt oder der böse Mensch Richard als Krüppel. Auch Loncraine nutzt die Symbolik, um die Wirkung von Inhalten zu verstärken, wie z.B. den Spielort Toilette, die ständige Präsenz von Soldaten oder die Verkörperung des Guten durch die Schönheit.

Resümierend kommt man zu dem Ergebnis, dass Loncraine sich vieler Komponenten shakespearescher Darstellungsformen bedient, aber den Stoff attraktiv und modern mit vielen technischen Hilfsmitteln und reich ausgestatteten Schauplätzen inszeniert. Jedenfalls hat der Zuschauer das Gefühl, dass das Elisabethanische Theater im Stück weiterlebt und auch wieder zu erkennen ist.

Der Film von Julie Taymor, *Titus*, bearbeitete den Titus Andronicus von Shakespeare als Material und setzte auf ausdrucksstarke Bilder, die viel Anleihen vom Theater und der Bildenden Kunst aufweisen. Dabei ging es der Regisseurin nicht um die Abbildung realer Orte und Zeiten, sondern die Bilder sollten für sich sprechen und das Morden und Töten egal zu welcher Zeitepoche und an welchem Ort auch immer auf dieser Welt anprangern.

Das Konzept von Titus kann demgegenüber eher als eine „Ästhetisierung im Sinne einer Theateraufführung“ im Film gelesen werden. Die Regisseurin nimmt Titus als Material, das sie in eine künstlerische Form überträgt, dabei nimmt sie sich die Freiheit, sich vom Original zwar nicht sprachlich aber bildlich zu entfernen.

Die Räume bleiben meistens undefiniert zeitlos, ja geradezu vage. In diesen zeitlosen und vor allem zweidimensional erscheinenden Räumen treten die Schauspieler in den Vordergrund wie auf einer Bühne, die mit spärlichen Versatzstücken arbeitet. Kostüme und Maske haben Anleihen an das antike Rom, in dem auch Shakespeare sein Stück verortete, doch erinnern sie am meisten an die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Das Thema ist nicht nur Rache und Gewalt, sondern auch die Hoffnung, die sich mit der jungen Generation verbindet. Schon bei Shakespeare wird die Figur eines Knaben angelegt. Es ist der jüngere Lucius, der Enkel des Titus, der auch eine große Wandlung durchlebt. Ist er in der ersten Szene der Junge, der seinen Gefallen an blutrünstigem Gemetzel findet, so errettet er in der letzten Szene das schwarze Baby, ein Liebespfand von der Gotenkönigin und ihrem Vertrauten Aaron, einem Mann mit dunkler Hautfarbe, die aber beide im Verlauf des Stückes getötet wurden. Der Knabe, in dieser Szene ganz in Weiß gekleidet trägt das schwarze Baby hinaus aus der Stadt aufs weite Feld, in den Sonnenaufgang hinein.

Das Spiel mit dem Gegensatzpaar von Weiß und Schwarz ist schon bei Shakespeare angelegt. Shakespeare stellt der Gotenkönigin, die mit Saturnius, dem Kaiser von Rom verheiratet ist, einen schwarzen Mann, Aaron ihren intimen Berater und Vertrauten, zur Seite. Ein Mann, der weitsichtig ist und auf den sie sich immer verlassen kann. Es ist ein Mann, der im Hintergrund die Fäden in der Hand hält. Taymor setzt aber in ihrem Film andere Akzente. Schwarz und weiß werden in Taymors Film nicht als Rassenkonflikt dargestellt, sondern sie dienen als symbolische Farben für Schuld und Unschuld oder für Opfer und Täter, so verschiebt sie die Bedeutung des ursprünglichen Textes.

Taymor nimmt das Spiel mit Weiß und Schwarz auf und überträgt es auf die Ausstattung, zu der die Wahl der Drehorte, Kostüme und Maske gehören. Der Film, der 1999 ins Kino kam, ist ein Farbfilm, dennoch wirkt er wie ein schwarz-weiß Film, indem die Ausstattung sich auf ganz wenige Farben beschränkte und damit den Kontrast von Weiß und Schwarz verstärkte.

„Taymor knows how to translate the Bard to a new visual medium so that a new generation can appreciate his wit, his insight into human nature and his timeless artistry.“¹³⁰

Dabei ist es auffällig, dass alle Filme sich an die Textvorlage von Shakespeare gehalten haben, die zwar modernisiert und eingekürzt wurde, aber die dennoch auch heute noch, 400 Jahre nach ihrem Entstehen immer noch aktuell ist.

¹³⁰ Accomando, <http://www.kpbs.org/news/2000/jan/28/titusinterview-with-julie-taymor/> (05.06.2011)

8. Literaturverzeichnis

1. Arnold, H. L. (2009). *Kindlers Literaturlexikon*. Stuttgart: Metzler.
2. Bloom, H. (2000). *Shakespeare – Die Erfindung des Menschlichen*. Berlin: Berlin Verlag.
3. Borstnar, N., & Pabst, E., & Wulff, H. J. (2008). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
4. Bradbrook, M. C. (1989). *Shakespeare. The poet in his world*. London: Methuen.
5. Brown, J. R. (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford Press.
6. Burke, P. (1998). *Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien*. München: Beck.
7. Cole, D. (1995). *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
8. Dutton, R. (2009). *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*. Oxford: Oxford Press.
9. Elliger, W., & Fink, G., & Heil, G. (2008). *Kantharos. Griechisches Unterrichtswerk*. Stuttgart: Klett.
10. Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink.
11. Gelfert, H. D. (2005). *Kleine Geschichte der englischen Literatur*. München: Beck.
12. de Grazia, M. & Wells, S. (2010). *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press.
13. Greiner, B. (2006). *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretation*. Tübingen: Francke.
14. Gurr, A. (2005). *The Shakespearean Stage. 1574–1642*. Cambridge: Cambridge University Press.
15. Hatchuel, S. (2003). From Meta-theatre to Meta-cinema in Screen Versions of a Midsummer Night's Dream. In: Hatchuel, Sarah und Nathalie Vienne-Guerrin (Hrsg.): *Shakespeare on Screen, A midsummer night's dream*. Mont-Saint-Aignan: Universität Rouen.
16. Hinck, W. (1977). *Die deutsche Komödie*. Düsseldorf: Bagel.
17. Höfele, A. (1977). *Die Szenische Dramaturgie Shakespeares*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
18. Jaskon, R. (2007). *The cambridge companion to shakespeare on film*. Cambridge: Cambridge University Press.

19. Kott, J. (1987). *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Evanston Illinois: University Press.
20. Neuhaus, S. (2008). *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen.
21. Neumann, W. (1978). *Die Dramen Shakespeares*. Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft Darmstadt.
22. Noble, R. (1923). *Shakespeare's use of song*. London: Oxford University Press.
23. Posener, A. (1995). *William Shakespeare*. Hamburg: Rowohlt.
24. Prümm, J. (1987). *Film-Script: William Shakespeare*. München: Fink.
25. Röhr, B. (1997). *Das Komische bei Shakespeare. Eine Analyse komischer Strukturen in As You Like It sowie A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night und Much Ado About Nothing*. Frankfurt/M: Lang
26. Rupprich, H. (1994). *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*. München: Beck
27. Seeber, H. U. (1991). *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
28. Schabert, I. (2009). *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit. Der Mensch. Das Werk. Die Nachwelt*. Stuttgart: Kröner
29. Shakespeare, W. (2005). *A Midsummer Night's Dream*. Middlesex: Penguin Books.
30. Shakespeare, W. (1968). *King Richard the Third*. Middlesex: Penguin Books.
31. Shakespeare, W. (2001). *Titus Andronicus*. Middlesex: Penguin Books.
32. Shakespeare, W. (1979). *The works of Shakespeare. Midsummer Night's Dream*. Cambridge: Cambridge University Press.
33. Shakespeare, W. (1974). *The works of Shakespeare. Richard III*. Cambridge: Cambridge University Press.
34. Shakespeare, W. (1968). *The works of Shakespeare. Titus Andronicus*. Cambridge: Cambridge University Press.
35. Shakespeare, W. (2008). *Titus Andronicus. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Markus Marti*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
36. Shepard, S., & Womack P. (1996). *English Drama. A Cultural History*. Oxford: Blackwell.
37. Schubert, Ch. (2009). *Raumkonstitution durch Sprache. Blickführung. Bildschemata und Kohäsion in Deskriptionssequenzen englischer Texte*. Tübingen: Niemeyer
38. Suerbaum, U. (2007). *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Reclam.
39. Suerbaum, U. (2001). *Der Shakespeare-Führer*. Stuttgart: Reclam.

40. Stamm, R. (1951). *Geschichte des englischen Theaters*. Berlin: Francke.
41. Szondi, P. (1963). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
42. Trussler, S. (1994). *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
43. Watt, H. A., & Holzknecht, K. (1947). *Outlines of Shakespeare's Plays*. New York: Barnes.
44. Wenskus, O. (2008). *Die so genannte Niedere Mythologie in Michael Hoffmanns A Midsummer Night's Dream (1999) und in Fantasyverfilmungen*. In: Neuhaus, Stefan (Hrsg.) 2008: *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Onlinequellen

45. Accomando, B. (2000). Titus/Interview with Julie Taymor. Zugriff am 05.06.2011 unter <http://www.kpbs.org/news/2000/jan/28/titusinterview-with-julie-taymor/>
46. Alchin, L.K. (2005). William Shakespeare info. Play Script-Text, Titus Andronicus (First Folio). Zugriff am 01.05.2011 unter <http://www.william-shakespeare.info/script-text-titus-andronicus.htm>
47. Ein Sommernachtstraum. Produktionsnotizen. Zugriff am 29.11.2010 unter http://www.arthaus.de/ein_sommernachtstraum
48. Douglas, E. Julie Taymor on making „Titus“ interview by Douglas Eby. Zugriff am 05.06.2011 unter <http://talentdevelop.com/interviews/jtaymor.html>
49. Mabillard, A. (1999-2010). Shakespere's Globe Theatre. Zugriff am 18.09.2010 unter <http://www.shakespeare-online.com/theatre/globe.html>
50. Maasch, Ch. SPQR/reloaded. Die TheaterSoap nach Shakespeares Titus Andronicus. Zugriff am 02.03. 2011 unter http://www.christophmaasch.de/seiten/spqr_inszenierungen.shtml
51. Stone, A. A. (2000). Shakespeare's Tarantino Play *Julie Taymor resurrects the despised Titus Andronicus*. Boston Review. Zugriff am 15.03.2011 unter <http://bostonreview.net/BR25.2/stone.html>
52. Von Flocken, J. (2007). Richard III. Monster oder Held? Zugriff am 06.01.2011 unter http://www.welt.de/kultur/history/article912199/Richard_III_Monster_oder_Held.html

53. Yachnin, P. (1996). Early Modern Literary Studies. Personations: The Taming of the Shrew and the Limits of Theoretical Criticism. Zugriff am 25.07.2010 unter <http://purl.oclc.org/emls/02-1/yachshak.html>

9. Filmografie

1. Hoffman M. (Regie). (1999). *Ein Sommernachtstraum* (DVD-Video). USA, UK, Italien: Fox Searchlight Picutres/ Regency Enterprises / Taurus Film.

Produktion: Leslie Urdang, Michael Hoffman

Drehbuch: Michael Hoffman nach Ein Sommernachtstraum von William Shakespeare

Musik: Simon Boswell

Kamera: Oliver Stapleton

Schnitt: Garth Craven

2. Loncraine R. (Regie). (1995). *Richard III.* (DVD-Video). UK, USA: Mayfair Entertainment International, British Screen, Bayly/Paré Productions

Produktion: Maria Apodiacos, Stephen Bayly, Lisa Katselas, David Lascelles, Ellen

Dinerman Little, Ian McKellen, Mary Richards, Joe Simon, Michele Tandy

Drehbuch: Richard Loncraine, Ian McKellen

Musik: Trevor Jones

Kamera: Peter Biziou

Schnitt: Paul Green

3. Taymor J. (Regie). (1999). *Titus* (DVD-Video). USA, UK, Italien: Clear Blue Sky Productions, Overseas FilmGroup, Urania Pictures S.r.l.

Produktion: Paul G. Allen

Drehbuch: Julie Taymor

Musik: Elliot Goldenthal

Kamera: Luciano Tovoli

Schnitt: Françoise Bonnot

10. Anhang

10.1 Die Handlung

10.1.1 *Ein Sommernachtstraum*

Die schöne Hermia ist Demetrius versprochen, liebt aber Lysander. Als der Herzog Theseus sie vor die Wahl stellt, Demetrius zu heiraten oder zu sterben, flüchtet sie mit Lysander in den nahe gelegenen Wald. Im Wald treffen sie auf Demetrius, der vor den Liebesbekundungen Helenas flüchtet. Dieses Quartet hat aber keine Ahnung, dass sie sich in einer Zauberwelt befinden, wo sie unsichtbaren Mächten ausgeliefert sind, die ihren Streich mit den Sterblichen treiben. Es ist das magische Reich von Oberon und Titania, deren Beziehung ebenfalls in einer kritischen Phase steckt. Oberon will Titania einen Streich spielen und beauftragt den Kobold Puck, der dann für chaotische Verwicklungen sorgt. Puck verwandelt Kopf des Schauspielers Bottom in den eines Esels, führt ihn zu Titania, die aufwacht und verliebt sie sich in ihn.

Oberon beobachtet den Streit der Menschen und gibt Puck, als er zurückkommt, den Auftrag mit Hilfe der Blume dafür zu sorgen, dass Demetrius Helena liebt. Daraufhin kommen Hermia und Lysander und legen sich schlafen. Sie schlafen kaum, als Puck kommt und Lysander für Demetrius hält. Dann kommen Helena und der echte Demetrius. Helena stolpert über Lysander der sich in sie verliebt und ihr folgt. Oberon entdeckt kurz darauf Pucks Fehler. Er befiehlt Puck, die Blume bei Demetrius anzuwenden. Dann lieben beide, Lysander und Demetrius, Helena. Oberon erkennt das Chaos und befiehlt Puck es rückgängig zu machen. Dieser sorgt dafür, dass die vier jungen Menschen aus Athen getrennt voneinander einschlafen und wendet nochmals den Nektar bei Lysander an. Nachdem Titania sich bereit erklärt hat, den indischen Prinzen an Oberon herauszugeben, befreit dieser sie von der Wirkung des Liebesnektars. Puck spricht einen Zauber, so dass Bottom sein ursprüngliches Aussehen zurückerhält. Am nächsten Morgen finden Theseus, Hippolyta und Egeus die schlafenden Liebenden. Pucks Zauber wirkt: Lysander liebt Hermia so wie sie ihn, und auch Demetrius und Helena sind ein glückliches Paar. Theseus lädt sie ein, zum großen Hochzeitsfest zu kommen. Der Bottom wurde aus Titantias Liebesnest rausgeworfen und erwacht auf eine Wiese. Er eilt zum Hof, wo sich die Schauspieltruppe auf die Aufführung schon vorbereitet. Die Handwerker spielen dann das Stück über Pyramus und Thisbe dem belustigten Publikum vor. Zum Schluss kommt noch einmal Puck auf die Bühne und spricht direkt zum Publikum. Er bittet sie, wenn ihnen das Stück nicht gefallen hat, es als einen Traum zu betrachten. Wenn es ihnen aber gefallen hat, sollen sie klatschen.

10.1.2 *Richard III*

Der bucklige, verkrüppelte Richard, Herzog von Gloucester, hat nur ein Ziel: Er will König von England werden. Seine Gabe, zu manipulieren, zu intrigieren und hinterhältige Komplote zu schmieden, hilft ihm auf seinem Weg zum Thron, der von Leichen gepflastert wird.

Im Vordergrund stehen die Rosenkriege zwischen den Häusern York und Lancaster. Die Geschichte beginnt mit dem Sturz und Ermordung des Königs Heinrich VI. und seines Sohnes Edward. Um sein Ziel, die Königskrone zu erlangen, müssen erst mal seine beiden Brüder: der regierende König Edward IV. und George, beseitigt werden. Edwards Gesundheitszustand verschlechtert sich, so dass er bald darauf stirbt. Kurz daraufhin wird Richard zum König ernannt, er fühlt seine Macht aber noch nicht gesichert und lässt der aus diesem Grunde Edwards Söhne töten. Deshalb beauftragt Richard einen Mörder, so dass die beiden Minderjährigen im Tower umgebracht werden. Zur Erhaltung seiner Herrschaft wäre es für Richard besser, wenn er mit der jungen Elisabeth, der Tochter Edwards IV, verheiratet wäre. Also lässt er seine Gattin Anne auf dem Scheiterhaufen verbrennen (im Film stirbt sie auf Überdosis von Heroin). Denn längst hat sich in Frankreich unter der Führung des Grafen Heinrich von Richmond aus dem Haus Tudor eine Gegenpartei formiert, um die Schreckensherrschaft zu beenden; zahlreiche Adelige treten auf seine Seite. Richmond befindet sich mittlerweile in Wales. Richard zieht ihm mit seinem Heer entgegen. Am Vorabend der Entscheidungsschlacht bei Bosworth begegnen dem Tyrannen im Traum die Geister von Edward, König Heinrich und aller anderen von ihm Ermordeten und prophezeien ihm seinen Untergang.

Am nächsten Morgen werden des Königs Truppen sehr bald in die Flucht geschlagen, Richards Pferd wird getötet (im Film geht sein Wagen kaputt): „A Horse! A Horse! My kingdom for a horse!“, schreit er verzweifelt über das Schlachtfeld; er bekundet, schon fünf als Richmond Verkleidete getötet zu haben. In den Wahnsinn getrieben schneidet er sich selbst die Kehle durch. Der echte Herzog von Richmond trennt anschließend seinen Kopf ganz ab und nimmt ihn als Trophäe mit nach Frankreich. Damit ist der Krieg der Häuser Lancaster und York beendet. Herzog Heinrich wird als König Heinrich VII die junge Elisabeth heiraten und England den lang ersehnten Frieden bringen.

10.1.3 *Titus*

Der römische Feldherr Titus Andronicus kehrt zwar siegreich von einem Feldzug gegen die Goten zurück, aber einundzwanzig seiner fünfundzwanzig Söhne sind gefallen. Bevor er die Leichen feierlich in der Familiengruft bestattet, will er den Göttern den erstgeborenen Sohn der Gotenkönigin Tamora opfern, die mit ihren drei Söhnen Alarbus, Demetrius und Chiron in Gefangenschaft geraten war. Tamora fleht Titus um Gnade an, doch er lässt sich nicht erweichen und befiehlt, Alarbus zu töten.

Während des Feldzugs verstarb der römische Kaiser. Seine Söhne Saturninus und Bassianus konkurrieren um die Nachfolge. Der Volkstribun Marcus Andronicus verkündet zwar, das römische Volk habe seinen Bruder, den siegreichen Feldherrn Titus Andronicus, zum Nachfolger erkoren, aber der lehnt das Amt ab, und auf seinen Rat hin wird Saturninus, der ältere der beiden Kaisersöhne, als neuer Imperator ausgerufen.

Saturninus, ein verschlagener Egomane, verlangt bei seinem Amtsantritt Titus' Tochter Lavinia zur Frau. Obwohl Lavinia bereits mit Bassianus verlobt ist, fügt ihr Vater sich dem kaiserlichen Begehren und schenkt Saturninus außerdem als Zeichen seiner Unterwürfigkeit die gotischen Gefangenen. Beim Anblick Tamoras scheint der Kaiser seine gerade getroffene Wahl zu bedauern, und als eine seiner ersten Amtshandlungen lässt er die Gotenkönigin und ihre Söhne Demetrius und Chiron frei. Bassianus läuft mit Lavinia davon, und die vier noch lebenden Brüder Lavinias halten zu dem bis dahin glücklichen Paar. Einer von ihnen, Mutius, stellt sich seinem Vater in den Weg, aber der zieht sein Schwert und tötet ihn.

Saturninus nimmt den Vorfall zum Anlass, Tamora anstelle von Lavinia zu seiner Frau zu machen. Als er Titus und dessen Söhne zur Rechenschaft ziehen will, vermittelt die Gotenkönigin zwischen ihnen, nicht weil sie Mitleid mit dem Feldherrn hat, im Gegenteil: Sie will sich selbst an ihm und seinen Angehörigen rächen. Auf ihren Rat hin begnadigt Saturninus Bassianus, Titus und dessen Kinder.

Während einer Treibjagd ertappen Bassianus und Lavinia die Gotenkönigin mit ihrem Liebhaber, dem intriganten Mohren Aaron, abseits von der Jagdgesellschaft in einer verfänglichen Situation. Kurz darauf kommen Demetrius und Chiron dazu. Damit der Kaiser nichts von Tamoras Untreue erfährt, erstechen sie Bassianus. Im Einverständnis ihrer Mutter vergewaltigen sie Lavinia und schneiden ihr anschließend die Zunge und beide Hände ab, damit sie nicht verraten kann, wer Bassianus ermordet und sie geschändet hat. Durch eine

Intrigue sorgt Aaron dafür, dass Saturnius Titus' Söhne Quintus und Martius für die Mörder von Bassianus hält. Vergeblich versucht Lucius, seine beiden zum Tod verurteilten Brüder zu retten. Zur Strafe wird er verbannt. Er läuft zu den Goten über.

Aaron erklärt Titus Andronicus, er könne seine zum Tod verurteilten Söhne wiederhaben, wenn er dem Kaiser dafür seine Hand schicke. Ohne zu zögern, lässt Titus sich die linke Hand abschlagen und gibt sie dem tückischen Mohr mit. Kurz darauf überbringt man Titus die abgetrennten Köpfe von Quintus und Martius.

Inzwischen hat Marcus Andronicus seine verstümmelte Nichte Lavinia gefunden und zu ihrem verzweiferten Vater gebracht. Lavinia nimmt einen Stab in den Mund und schreibt damit die Namen Demetrius und Chiron in den Sand.

Tamora bekommt heimlich ein Kind, und weil es schwarz ist, beauftragt sie eine Krankenschwester es zu Aaron zu bringen, damit dieser es töte. Aaron will jedoch, dass sein Sohn lebt: Er ersticht die Krankenschwester und flieht mit dem Kind. Unterwegs wird er von den Goten aufgegriffen, die unter Lucius' Führung gegen Rom marschieren. Als die Nachricht von den anrückenden Goten den Kaiserpalast erreicht, schlägt Tamora ein Treffen des Imperators mit Lucius in Titus' Haus vor. Als Racheengel verkleidet, besucht sie Titus mit ihren ebenfalls maskierten Söhnen und redet ihm ein, er könne sich an seinen Gegnern rächen, wenn er sie zusammen mit Lucius in sein Haus einlade. Titus tut so, als erkenne er Tamora nicht und behält ihre beiden Begleiter da. Sobald Tamora fort ist, lässt er Demetrius und Chiron von seinen Getreuen überwältigen und schneidet ihnen die Kehle durch. Aus Blut und Knochenmehl der beiden Jungen bereitet er eine Pastete zu, die er bei dem angeblichen Versöhnungsmahl mit Lucius der Kaiserin und dem Kaiser vorsetzt. Während die beiden davon essen, führt er Lavinia herein, bezichtigt Demetrius und Chiron, sie geschändet und verstümmelt zu haben und bricht ihr mit einem Ruck das Genick, um sie von ihrem Leid zu erlösen. Saturnius will Demetrius und Chiron holen lassen und zur Rede stellen, aber Titus erklärt der Tafelrunde, die beiden seien bereits da – in Form der Pastete. Hasserfüllt rammt er Tamora einen Dolch in den Hals, Saturnius stürzt sich auf Titus und ersticht ihn, wird aber im nächsten Augenblick von Lucius getötet.

Auf Wunsch des römischen Volkes proklamiert Marcus Andronicus seinen Neffen Lucius zum neuen Kaiser.

10.2 Protokolle

10.2.1 *Ein Sommernachtstraum.*

10.2.1.1 Zweiter Aufzug. Erste Szene.

Kapitel 4. Beginn der Szene: 00:22:38 min, Ende 00:26:13 min

Nr.	Handlung	Zeit/S.	Kamera	Einstellung	Raum/Ort	Licht/Farbe
1	Demetrius und Helena	00:22:38 20	Schwenk mit Figuren, Einzoomen auf Helena bis zum Baumblatt	Von Halbtotale bis Detailaufnahme	Stadtgasse und Baum	Dunkel (Nacht)
2	Elfen im Wald	00:22:58 25	Schwenk von Baumblatt auf Sphinx bis Torbogen	Von Detailaufnahme über Halbaufnahme bis Halbtotale	Wald	Gewitter/ Blitzlicht/ herum-schwirrende Lichtpünktchen (Elfen)
3	Elfen in der Höhle musizieren spielen, tanzen	00:23:23 45	Schwenk mit Figuren	Nahaufnahme (mitten im Geschehen)	Elfenhöhle	Fackeln, Öllämpchen
4	Elfe springt auf den Tisch	00:24:08 2	Schwenk	Nahaufnahme		
5	Elfe musiziert	00:24:10 3	Schwenk	Nahaufnahme		
6	Elfe musiziert	00:24:13 3	Schwenk	Nahaufnahme		
7	Elfe musiziert	00:24:16 3	Schwenk	Nahaufnahme		
8	Elfe musiziert	00:24:19 3	Schwenk	Nahaufnahme		
9	Puck trinkt	00:24:22 15	Schwenk vom Becher auf Gesicht	Großaufnahme		
10	Weißer Elfe	00:24:37 10	Schwenk mit Figur	Halbnahaufnahme		
11	Puck	00:24:38 3	Standkamera	Großaufnahme		
12	Weißer Elfe	00:24:41 10	Standkamera	Großaufnahme		
13	Beide	00:24:51 10	Standkamera	Nahaufnahme		
14	Puck	00:25:01 4	Standkamera	Großaufnahme		
15	Weißer Elfe	00:25:04 3	Standkamera	Großaufnahme		
16	Beide	00:25:07 2	Standkamera	Nahaufnahme		

17	Weißer Elfe	00:25:08 1	Standkamera	Großaufnahme		
18	Elfen	00:25:09 2	Standkamera	Großaufnahme		
19	schwarze Elfe	00:25:11 2	Standkamera	Großaufnahme		
20	Weißer Elfe	00:25:13 2	Standkamera	Großaufnahme		
21	Puck	00:25:16 3	Standkamera	Großaufnahme		
22	Weißer Elfe	00:25:19 2	Standkamera	Großaufnahme		
23	Puck	00:25:21 3	Standkamera	Großaufnahme		
24	Weißer Elfe	00:25:23 2	Standkamera	Großaufnahme		
25	Elfen- gruppe	00:25:26 3	Schwenk in die Runde	Nahaufnahme		
26	Elfe	00:25:28 2	Standkamera	Nahaufnahme		
27	Puck	00:25:30 2	Standkamera	Großaufnahme		
28	Schwarzer Elfe	00:25:32 2	Standkamera	Großaufnahme		
29	Puck	00:25:34 2	Standkamera	Großaufnahme		
30	Schwarzer Elfe	00:25:36 2	Standkamera	Großaufnahme		
31	Becher	00:25:39 3	Trickanimation Standkamera	Detail- aufnahme		
32	Schwarzer Elfe	00:25:40 1	Standkamera	Großaufnahme		
33	Kamin	00:25:41 1	Standkamera	Großaufnahme		Kaminfeuer
34	Puck	00:25:42 1	Standkamera	Großaufnahme		
35	Weißer Elfe	00:25:43 30	Schwenk mit Figuren	Halbnah- aufnahme	Außenseite Elfenhöhle	Mondschein

Ein Sommernachtstraum

10.2.1.2 Fünfter Aufzug. Erste Szene.

Kapitel 11. Beginn der Szene: 1:32:19 min, Ende 1:34:24 min

Nr.	Handlung	Zeit/S.	Kamera	Einstellung/ Perspektive	Raum/Ort	Licht/Farbe
1	Theatertruppe betet	1:32:19 13	Zoom out auf Theatertruppe	Von Großaufnahme bis Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
2	Einzug der Hochzeitspaare	1:32:32 15	Schwenk auf Tür und zurück	Halbtotale	Zuschauer Raum	Festsaalbeleuchtung
3	Truppe beobachtet die Paare	1:32:47 2	Stand	Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
4	Galerie, Festsaal Atmosphäre	1:32:49 8	Schwenk von Galerie zu Hochzeitspaaren	Von Amer. Einstellung zur Nahaufnahme	Zuschauerraum	Festsaalbeleuchtung
5	Hypolyta, Theseus	1:32:57 7	Schwenk	Nahaufnahme	Zuschauer Raum	Festsaalbeleuchtung
6	Hochzeitspaare	1:33:04 6	Standkamera	Halbtotale	Zuschauer Raum	Festsaalbeleuchtung
7	Theatertruppe	1:33:10 6	Standkamera	Froschperspektive	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
8	Theseus Hypolyta	1:33:15 11	Standkamera	Nahaufnahme	Zuschauer Raum	Festsaalbeleuchtung
9	Wand auf Leiter	1:33:26 10	Standkamera	Froschperspektive	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
10	Wand Bühne	1:33:36 15	Standkamera	Halbtotale	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht
11	Theseus Hipolyta	1:33:51 5	Schwenk von Th.+Hyp. auf Hermia+Lysander	Nahaufnahme	Zuschauer Raum	Festsaalbeleuchtung
12	Wand Bühne	1:33:56 2	Standkamera	Nahaufnahme	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht
13	Theaterleiter	1:33:58 1	Standkamera	Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
14	Wand Bühne	1:33:59 4	Standkamera	Nahaufnahme	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht

15	Theater-Leiter	1:34:03 1	Standkamera	Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
16	Wand Bühne	1:34:04 4	Standkamera	Großaufnahme	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht
17	Lysander Hermia	1:34:08 2	Standkamera	Nahaufnahme	Zuschauer- raum	Festsaal- Beleuchtung
18	Theater-Leiter	1:34:10 2	Standkamera	Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
19	Wand Bühne	1:34:12 4	Standkamera	Großaufnahme	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht
20	Theater-leiter	1:34:16 2	Standkamera	Nahaufnahme	Nebenkammer der Bühne	Dunkel, eine spärliche Lichtquelle
21	Wand, Pyramus, Thisbe	1:34:18 6	Standkamera	Halbtotale	Bühne	Helles gleichmäßiges Bühnenlicht

10.2.2 *Richard III*

10.2.2.1 Erster Aufzug, Erste Szene

Kapitel 2. Beginn: 00:05:36 und endet bei 00:11:28

Nr.	Handlung	Zeit/S	Kamera	Einstellung/ Perspektive	Raum/Ort	Geräusche/ Musik
1	Sängerin	00:05:36 15	Standka- mera	Großaufnah- me	Ballsaal	Musik im On (bis Einst. 30)
2	Sängerin und Dirigent mit Orchester. König Eduard mit seiner Frau tanzend	00:05:51 6	Schwenk	Nahaufnah- me bis zur Totalen	Ballsaal (bis Einste- llung 14)	
3	König Eduard mit seiner Frau	00:05:57 5	Standka- mera	Nahaufnah- me		
4	Clarence macht Foto	00:06:02 3	Standka- mera	Großaufnah- me		
5	König Eduard mit seiner Frau tanzend	00:06:05 2	Standka- mera	Nahaufnah- me		
6	Füße des tanzenden Paares	00:06:07 3	Standka- mera	Großaufnah- me		
7	König Eduard mit seiner Frau tanzend	00:06:10 4	Standka- mera	Nahaufnah- me		
8	Klatschende Gäste	00:06:14 2	Standka- mera	Halbnahauf- nahme		
9	Eduard und Elisabeth beenden mit Kuss den Tanz Tanzpaare betreten die Tanzfläche	00:06:16 8	Schwenk	Nahaufnah- me zur Halbtotale vom Rücken		
10	Richard unter den Gästen an der Tanzfläche	00:06:24 6	Schwenk	Nahaufnah- me mit Gästen im Vorder- und Hintergrund		
11	Richmond fordert Elisabeth zum Tanz auf, sitzende königliche Familie	00:06:32 7	Standka- mera	Halbtotale		
12	Buckingham	00:06:39 3	Standka- mera	Nahaufnah- me inmitten von Gästen		

13	Königliche Familie mit Sohn zur Musik	00:06:42 4	Standkamera	Nahaufnahme		
14	Richard begrüßt Buckingham	00:06:46 4	Standkamera	Nahaufnahme		
15	Soldaten, wartend	00:06:50 6	Standkamera	Weitwinkel von unten/ Bauchsicht	Draußen, Außerhalb des Ballsaals, Nacht	
16	Auto fährt vor, Lord Rivers steigt aus	00:06:56 12	Schwenk	Aufsicht/ Vogelperspektive	Im Treppenhaus des Palastes	Musik im On leiser und gedämpfter
17	Füße eines tanzenden Kindes, Sohn des Königs mit seiner Mutter Elisabeth	00:07:08 8	Schwenk	Großaufnahme der Füße bis zur Nahaufnahme und Großaufnahme	Ballsaal (bis Einstellung 42)	
18	Clarence fotografiert	00:07:16 2	Standkamera	Nahaufnahme		
19	Lord Stanley mit Kind auf Schoß	00:07:18 2	Standkamera	Großaufnahme		
20	Lord Rivers begrüßt Gäste	00:07:20 13	Schwenk	Amerikanische Einstellung		
21	Elisabeth mit Sohn tanzend	00:07:33 3	Standkamera	Amerikanische Einstellung		
22	Lord Rivers geht zu Elisabeth auf die Tanzfläche	00:07:36 16	Schwenk	Nahaufnahme bis zur amerikanischen Einstellung		
23	Richmond und junge Elisabeth tanzen	00:07:52 4	Standkamera	Großaufnahme		
24	Richard – hinter Säule Auftauchend	00:07:56 5	Standkamera	Großaufnahme		

25	Königliche Familie sitzend, Tanzgesellschaft, Clarence mit ein paar Männer	00:08:01 10	Schwenk	Halbtotale der Familie bis zur Nahaufnahme des Clarence. Im Vordergrund tanzende Gäste		
26	König mit Mutter sitzend	00:08:11 2	Standkamera	Halbtotale		
27	Clarence geht ab in Begleitung von drei Männern	00:08:13 5	Standkamera	Nahaufnahme Gäste im Vordergrund		
28	Richard	00:08:18 21	Schwenk	Nahaufnahme bis zur Totalen		
29	König Eduard mit Elisabeth	00:08:39 5	Standkamera	Nahaufnahme		
30	Tanzende Paare	00:08:44 6	Standkamera	Halbtotale		Ende der Musik/ knirschendes übersteuertes Mikrofon
31	Mikrofon	00:08:50 2	Standkamera	Detailaufnahme		Klopfen an das Mikro
32	Richard am Mikrofon	00:08:52 2	Standkamera	Großaufnahme		
33	Richards Mutter	00:08:54 2	Standkamera	Großaufnahme		
34	Richard	00:08:56 10	Standkamera	Großaufnahme		
35	König Eduard mit Elisabeth	00:09:06 5	Standkamera	Nahaufnahme		
36	Richard	00:09:11 14	Standkamera	Großaufnahme		
37	Erzbischof und Königin Mutter	00:09:25 2	Standkamera	Nahaufnahme		
38	Richard	00:09:27 8	Standkamera	Großaufnahme		
39	Königliche Familie mit Kindern und anderen Gästen	00:09:35 4	Standkamera	Nahaufnahme		Gelächter/ Applaus
40	Bucking Ham	00:09:42 2	Standkamera	Großaufnahme		
41	Richard	00:09:44 3	Standkamera	Großaufnahme		

42	Richard	00:09:47 10	Standka- mera	Großaufnah- me bis zur Detailaufnah- me		
43	Richard	00:09:57 9	Schwenk	Von amerikani- scher Einstellung zur Nahaufnah- me	Badezi- mmer mit Urinal	
44	Richard	00:10:06 26	Standka- mera	Nahaufnah- me	Badezi- mmer	
45	Richard	00:10:32 4	Schwenk	Nahaufnah- me	Badezi- mmer	
46	Richard im Spiegel	00:10:36 44	Standka- mera	Zoom von Nahaufnah- me zur Großaufnah- me	Badezi- mmer	
47	Richard	00:11:20 8	Schwenk	Von Großaufnah- me zur Amer. Einstellung	Badezi- mmer	

10.2.2.2 *Richard III.* Vierter Aufzug, Vierte Szene.
Kapitel 13. Beginn: 01:16:12 bis 01:22:20.

Nr.	Handlung	Zeit/S	Kamera	Einstellung/ Perspektive	Raum/Ort	Musik/ Geräusche
1	Elisabeth mit Tochter an der Hand	01:16:12 16	Schwenk	Von Detailaufnahme Panzer Nahaufnahme bis zur Totalen im Vordergrund Soldaten	Eine Art Bahnhofsgelände, Gleise, Panzer, Lokomotiven, Waggons, Soldaten in Gruppen, einzeln, Soldaten führen Pferde	Lokomotivpfeifen. Anfahren von Zügen
2	Elisabeth mit Tochter - suchend	01:16:28 11	Standkamera und Parallelkamera	Nahaufnahme im Vordergrund Soldaten	Auf dem Bahnhofsgelände	Züge, Quietschen von Waggons
3	Richard mit Soldat vor der Tür eines Waggons	01:16:39 3	Standkamera	Halbtotale	Auf dem Bahnhofsgelände, vor einem Waggon mit Eingang, erhöht	Wiehern von Pferden
4	Elisabeth und Tochter sehen Richard	01:16:41 4	Standkamera	Nahaufnahme bis Halbprofil	Auf dem Bahnhofsgelände	Zischen
5	Richard	01:16:45 2	Standkamera	Großaufnahme bis zum Halbprofil	Auf dem Bahnhofsgelände, vor einem Waggon, erhöht	
6	Elisabeth vor einem Soldaten stehend	01:16:47 4	Standkamera	Großaufnahme frontal bis Profil	Bahnhofsgelände	
7	Elisabeth mit Tochter an der Hand von Soldaten aufgehalten	01:16:51 1	Schwenk	Amerikanische Einstellung bis zur Halbtotalen Rücken von Elisabeth und Tochter	Bahnhofsgelände	

8	Richard und ein anderer Soldat	01:16:52 8	Standkamera	Nahaufnahme	Bahnhofsgelände, vor der Tür eines Waggons	
9	Elisabeth	01:17:00 3	Standkamera	Nahaufnahme	Bahnhofsgelände	
10	Richard	01:17:03 8	Standkamera	Großaufnahme	Bahnhofsgelände, vor der Tür eines Waggons	
11	Elisabeth hinter, fast neben Soldaten, der sie aufhält	01:17:11 6	Schwenk	Großaufnahme bis zur Nahaufnahme Soldaten im Vordergrund	Bahnhofsgelände	
12	Richard tritt durch Tür in Wagon	01:17:17 5	Standkamera	Von Halbtotale bis zur Nahaufnahme	Innenraum eines Waggons mit Regal, Karten und Stuhl	Quietschende Türe
13	Elisabeth mit Richard im Wagon	01:17:22 14	Standkamera	Nahaufnahme Elisabeth – Amer. Ein. Räumlich versetzt – beide scharf	Innenraum	Leises Zugpfeifen
14	Elisabeth	01:17:36 4	Standkamera	Amer. Einstellung	Innenraum	
15	Sitzende und stehende Soldaten, in der Mitte Richard	01:17:40 3	Standkamera	Halbtotale		
16	Elisabeth	01:17:43 2	Standkamera	Nahaufnahme		
17	Richard mit Soldaten	01:17:45 3	Standkamera	Halbtotale		Funkgeräusche
18	Elisabeth	01:17:48 6	Standkamera	Nahaufnahme	Innenraum	
19	Richard	01:17:54 9	Standkamera	Nahaufnahme	Innenraum	
20	Elisabeth	01:18:03 6	Standkamera	Nahaufnahme	Innenraum	

21	Richard	01:18:09 6	Standka- mera	Nahaufnah- me Profil zum Halbprofil	Innenraum	
22	Elisabeth	01:18:15 8	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	Leises Funken
23	Richard	01:18:23 2	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	
24	Elisabeth	01:18:25 2		Nahaufnah- me	Innenraum	
25	Richard	01:18:27 3		Nahaufnah- me	Innenraum	
26	Elisabeth	01:18:30 14	Kamera- geht zurück	Nahaufnah- me	Innenraum	
27	Elisabeth mit Richard, sitzende und stehende Soldaten	01:18:44 8	Standka- mera	Halbtotale	Innenraum	Leiser Funk/ Klopfgeräusche
28	Richard	01:18:52 6	Standka- mera	Nahaufnah- me vom Rücken bis zum Gesicht	Innenraum	
29	Elisabeth	01:18:58 6	Schwenk	Halbtotale, bis zur Nah- aufnahme mit Rücken	Innenraum	
30	Elisabeth und Richard	01:19:04 12	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	
31	Richard	01:19:16 9	Standka- mera	Nahaufnah- me bis Großaufnah- me	Innenraum	
32	Richard	01:19:25 2	Schwenk	Nahaufnah- me frontal bis Halbprofil und Hinterkopf	Innenraum	
33	Richard und Elisa.	01:19:27 43	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	
34	Richard	01:20:10 2	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	

35	Elisabeth	01:20:12 3	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
36	Richard	01:20:15 3	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
37	Elisabeth	01:20:18 3	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
38	Richard	01:20:21 3	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
39	Elisabeth	01:20:24 1	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
40	Elisabeth mit Richard im Wagon	01:20:25 39	Schwenk	Großaufnah- me zur Amer. ein. und zurück zur Nahaufnah- me	Innenraum	
41	Richard	01:20:59 3	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
42	Elisabeth	01:21:02 4	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
43	Richard	01:21:06 7	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
44	Elisabeth	01:21:13 4	Standka- Mera	Großaufnah- me	Innenraum	
45	Richard	01:21:17 5	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
46	Elisabeth	01:21:22 2	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
47	Richard	01:21:24 6	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	
48	Elisabeth	01:21:30 8	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	Musik im Off
49	Richard	01:21:38 2	Standka- mera	Großaufnah- me	Innenraum	Musik im Off
50	Elisabeth und Richard	01:21:40 7	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	Musik im Off
51	Elisabeth und Richard	01:21:47 4	Kamera geht mit	Nahaufnah- me	Innenraum	Musik im Off
52	Elisabeth geht, Richard öffnet Tür	01:21:51 15	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	Quietschende Türe. Musik im Off.

53	Richard	01:22:06 10	Standka- mera	Nahaufnah- me	Innenraum	Musik im Off
52	Tochter läuft auf die Mutter zu, sie umarmen sich	01:22:16 4	Schwenk	Von Nahaufnah- me zur Halbtotale	Im Freien, auf dem Bahnhofsgelän- de vor dem Waggon	Lautes Zischen von Lokomotiven

10.2.3 Titus

10.2.3.1 Zweiter Aufzug, Vierte Szene

Kapitel 16: Beginn der Szene: 1:3:20 min, Ende 1:5:33 min

Nr.	Handlung	Zeit/S.	Kamera	Einstellung/ Perspektive	Raum/Ort	Licht/Farbe
1	Lavinia	1:03:20 13	Großaufnahme Gesicht	Schwenk auf Gesicht	Kein Raum	Diffuses Tageslicht
2	Marcus	1:03:33 16	Verfolger- kamera bis Stand	Von Amer. Einstellung bis Großauf- nahme	Birken- wald	Diffuses Tageslicht
3	Lavinia	1:03:49 8	Einzoomen auf Lavinia	Weitaufnahme	Land- schaft/ver- krüppelte Bäume, Tümpel	Diffuses Tageslicht/ Grau-grün- bräunliche Landschaft
4	Marcus	1:03:57 6	Verfolger mit Zoom	Nahaufnahme	Waldlich- tung	Diffuses Tageslicht
5	Lavinia	1:04:03 9	Einzoomen auf Lavinia	Totale	Land- schaft	Diffuses Tageslicht
6	Marcus	1:04:12 14	Verfolger	Nahaufnahme	Birken- wald	Diffuses Tageslicht
7	Lavinia	1:04:26 5	Einzoomen	Von Halbnahauf- nahme bis Nahaufnahme	Land- schaft	Diffuses Tageslicht
8	Lavinia mit Blut im Vorder- grund	1:04:31 4	Standkamera	Nahaufnahme	Land- schaft	Tageslicht/ Das rote Blut im Kontrast zu Lavinias wei- ßem Kleid und schwarzem Haar
9	Marcus	1:04:35 27	Standkamera	Großaufnahme	Kein Hinter- grund	Diffuses Tageslicht
10	Marcus, Lavinia	1:05:02 5	Standkamera	Nahaufnahme, Von Frosch- Perspektive zur gleichen Höhe	Land- schaft	Diffuses Tageslicht
11	Marcus, Lavinia	1:05:07 26	Standkamera Figuren bewegen sich aus der Kamera heraus	Von Nahaufnahme zur Großaufnahme und wieder zurück zur Nahaufnahme	Land- schaft	Diffuses Tageslicht

10.2.3.2 *Titus*

Fünfter Aufzug, Dritte Szene

Kapitel 30: Beginn der Szene: 2:20:41 min, Ende 2:23:37 min

Nr.	Handlung	Zeit/S.	Kamera	Einstellung/ Perspektive	Raum/Ort	Licht
1	Lavinia betritt den Raum	2:20:41 14	Einzoomen	Halbtotale bis zur Amer. Einstellung	Blick auf die Tür	Einfallendes Licht von der Tür
2	Titus	2:20:55 2	Standkamera	Nahaufnahme	Kein Raum	
3	Saturnius	2:20:57 3	Standkamera	Nahaufnahme	Kein Raum	Einfallendes Licht von der Tür
4	Titus im Vordergrund, Gäste im Hintergr.	2:21:00 4	Standkamera	Halbtotale	Teil des Raumes	Einfallendes Licht von der Tür
5	Lavinia	2:21:04 2	Standkamera	Nahaufnahme	Tür im Hintergr.	Einfallendes Licht von der Tür
6	Saturnius	2:21:06 1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum (bis Nr. 20)	
7	Tamora	2:21:07 2	Standkamera	Großaufnahme		
8	Titus	2:21:09 1	Standkamera	Großaufnahme		
9	Saturnius	2:21:10 3	Standkamera	Großaufnahme		
10	Titus	2:21:13 2	Standkamera	Großaufnahme		
11	Lavinia im Vorder., Saturnius im Hinter.	2:21:15 4	Standkamera	Nahaufnahme		
12	Tamora	2:21:19 3	Standkamera	Großaufnahme		
13	Titus, Lavinia	2:21:21 9	Standkamera	Großaufnahme		
14	Saturnius	2:21:30 2	Standkamera	Großaufnahme		
15	Titus, Lavinia	2:21:32 7	Standkamera	Großaufnahme		
16	Tamora	2:21:39 3	Standkamera	Großaufnahme		
17	Titus bricht Lavinia Genick	2:21:42 5	Schwenk vom Profil zur Frontalansicht	Großaufnahme		

18	Tamora	2:21:47 1	Standkamera	Großaufnahme		
19	Saturnius	2:21:48 <1	Standkamera	Großaufnahme		
20	Lucius	2:21:48 1	Standkamera	Nahaufnahme		
21	Gäste, Titus mit Lavinia im Hintergr.	2:21:49 2	Standkamera	Halbtotale	Tafel, Teil des Raumes	Einfallendes Licht von der Tür
22	Saturnius	2:21:51 2	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum (bis Nr. 27)	
23	Tamora	2:21:53 2	Standkamera	Großaufnahme		
24	Saturnius	2:21:55 2	Standkamera	Großaufnahme		
25	Titus mit der toten Lavinia	2:21:57 6	Standkamera	Amer. Einste- llung		
26	Saturnius	2:22:03 2	Standkamera	Großaufnahme		
27	Tamora	2:22:05 1	Standkamera	Großaufnahme		
28	Titus mit Lavinia	2:22:06 9	Standkamera	Halbototale	Teil des Raumes	Einfallendes Licht von der Tür
29	Saturnius	2:22:15 4	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum (bis Nr. 36)	
30	Tamora	2:22:19 4	Standkamera	Großaufnahme		
31	Titus mit Lavinia	2:22:23 3	Standkamera	Amer. Einste- llung		
32	Saturnius	2:22:26 2	Standkamera	Großaufnahme		
33	Tamora	2:22:28 3	Standkamera	Großaufnahme		
34	Saturnius	2:22:31 1	Standkamera	Großaufnahme		
35	Titus	2:22:32 3	Standkamera	Nahaufnahme		
36	Saturnius	2:22:35 2	Standkamera	Großaufnahme		
37	Gäste und Kerzen im Vordergr., Titus im Hinter- grund	2:22:37 6	Verfolger	Halbtotale	Teil des Raumes mit Tafel	Einfallendes Licht von der Tür

38	Teller	2:22:43 <1	Standkamra	Detailaufnah- me	Kein Raum (bis Nr. 43)	
39	Tamora	2:22:43 1	Standkamera	Großaufnahme		
40	Titus	2:22:44 1	Standkamera	Nahaufnahme		
41	Tamora	2:22:45 1	Standkamera	Großaufnahme		
42	Saturnius	2:22:46 1	Standkamera	Großaufnahme		
43	Tamora	2:22:47 1	Standkamera	Großaufnahme		
44	Titus mit Messer	2:22:48 2	Standkamera	Nahaufnahme	Eine Wand	Einfallendes Licht von der Tür
45	Tamora	2:22:50 1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum	Licht von der Tür
46	Titus ersticht Tamora	2:22:51 <1	Schwenk mit Titus Bewegung	Nahaufnahme	Kein Raum	
47	Tamora	2:22:51 <1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum	
48	Gäste an der Tafel, Saturnius	2:22:52 1	Standkamera	Halbtotale Stand	Festsaal	Das Licht verändert sich während der ganzen Einstellung nicht
49	Tamora greift ans Messer	2:22:53 2	Schwenk mit Tamora	Großaufnahme	Kein Raum	
50	Titus	2:22:55 1	Schwenk mit Titus	Nahaufnahme	Kein Raum	
51	Tamora Stirbt	2:22:56 3	Schwenk mit Tamora	Großaufnahme	Kein Raum	
52	Gäste, Saturnius	2:22:59 4	Verfolger mit Saturnius	Halbtotale	Festsaal	Einfallendes Licht von der Tür
53	Titus, Saturnius	2:23:03 2	Schwenk mit Sarturnius	Nahaufnahme	Festsaal	Einfallendes Licht von der Tür
54	Saturnius	2:23:05 1	Schwenk mit Sarturnius	Detailauf- nahme	Kein Raum (bis Nr. 63)	
55	Titus	2:23:06 <1	Standkamera	Großaufnahme		
56	Saturnius	2:23:06 2	Standkamera	Nahaufnahme/ Froschperspe- ktive		

60	Tiuts mit Kerzen- ständer in der Brust	2:23:08 <1	Standkamera	Nahaufnahme		
61	Saturnius	2:23:08 <1	Standkamera	Nahaufnahme		
62	Enkel	2:23:09 1	Standkamera	Nahaufnahme		
63	Saturnius, Lucius	2:23:10 1	Standkamera	Großaufnahme		
64	Saturnius Liegt auf dem Tisch	2:23:11 3	Schwenk mit Saturnius	Nahaufnahme	Tafel	
65	Lucius Rücken- ansicht, Saturnius	2:23:14 1	Schwenk mit Lucius	Nahaufnahme	Tafel	
66	Lucius, Saturnius	2:23:15 4	Schwenk mit Lucius	Nahaufnahme	Tafel	
67	Lucius, Saturnius	2:23:18 3	Standkamera	Nahaufnahme	Teil des Raumes	
68	Lucius steckt Löffel in Saturnius Hals	2:23:21 3	Standkamera	Nahaufnahme	Stuhl im Festsaal	
69	Lucius	2:23:22 1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum	
70	Saturnius	2:23:23 1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum	
71	Lucius, Sartunius	2:23:24 1	Standkamera	Nahaufnahme	Teil des Raumes	
72	Saturnius mit Löffel im Hals	2:23:25 1	Standkamera	Großaufnahme	Kein Raum	
73	Saturnius kippt mit dem Stuhl, Gäste, Enkel	2:23:26 7	Eingefrorenes Bild, Kamera- schwenk 45 Grad durch den Raum	Halbtotale	Festsaal	
74	Lucius bewegt sich aus dem Bild	2:23:33 2	Eingefrorenes Bild	Nahaufnahme	Festsaal	
75	Lucius kommt ins Bild, er- schießt Saturnius	2:23:35 1	Eingefrorenes Bild	Nahaufnahme	Festsaal	

76	Toter Titus liegend auf dem Tisch	2:23:36 1	Computer-animation. Implosion des Bildes	Nahaufnahme bis Weitaufnahme	Fiktion	
77	Das Geschehen wurde von dem Raum in die Arena verlagert	2:23:37	Standkamera	Weitaufnahme	Arena	Unsichtbare Scheinwerfer. Beleuchtung der Viadukte und Mitte der Arena

10.3 Abstract

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den Einfluss des elisabethanischen Theaters auf zeitgenössische Filmadaptionen zu untersuchen. Es werden die folgenden drei Filmadaptionen von Shakespeares Theaterstücken unter diesem Aspekt untersucht werden: *Ein Sommernachtstraum* (Regie: Michael Hoffmann, 1999), *Richard III* (Regie: Richard Loncraine, 1995) und *Titus* (Regie: Julie Taymor, 1999). Die gestellte Aufgabe lautet, dass ein Dramentext ohne dokumentierte Inszenierung mit seinen inszenatorischen Mitteln mit einer filmischen Adaption des Textes verglichen werden soll, wobei auch hier im Film die inszenatorischen Mittel betrachtet werden sollen.

Bei dieser Filmanalyse handelt es sich ausschließlich um eine Produktanalyse. Ziel soll es somit sein, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Darstellungsmittel zwischen Theater und Film herauszuarbeiten. Es handelt es sich somit um eine Produktionsanalyse, bei der die Absicht und Inszenierung des Regisseurs im Mittelpunkt steht. Darüber hinaus steht der Fokus auch auf der Umsetzung des Bühnenraums.

Das Instrumentarium der Filmanalyse ist vom jeweiligen Filmgenre abhängig. Im Allgemeinen hat es sich jedoch bewährt, mit einer Handlungsanalyse (Was geschieht im Film in welcher Reihenfolge?) zu beginnen. Als zweiter Schritt folgt die Figurenanalyse (Welche Figuren oder Charaktere spielen im Film eine Rolle?). Des Weiteren werden die Bauformen untersucht (Welche konstituierenden Momente des Erzählens sind erkennbar?) und als letzter Schritt ist es sinnvoll, eine Analyse der Normen und Werte vorzunehmen (Was ist die Gesamtaussage des Films?). Ich habe für meine Arbeit zwei Schwerpunkte ausgesucht: Analyse der Bauformen und Figurenanalyse. Hier stellt sich die Frage nicht vornehmlich nach dem Handlungsgefüge des Films, sondern „nach der Adäquatheit der filmästhetischen gegenüber der printästhetischen Version“.

In der vorliegenden Analyse wurde ein ästhetischer Vergleich vorgenommen, wobei dieser sich auf zwei Fragen konzentriert: Auf die unterschiedliche perspektivische Wahrnehmung des Dargestellten durch die Zuschauer und auf die unterschiedliche Raumerfahrung durch die Wortkulisse des Theaters und die Bilderwelt der Filmadaption.

Erster Teil der Arbeit konzentriert sich zunächst auf den geschichtlichen Kontext und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die für die Entstehung von Shakespeares Dramen skizziert wurden. Am Beispiel von drei Dramatikern, Kyd, Marlowe und Shakespeare habe

ich im weiteren Verlauf die Themen und Gedankenwelt des Elisabethanischen Theaters skizziert. Vor der eigentlichen Filmanalyse, wurde im zweiten Teil der Arbeit dargestellt, mit welchen grundsätzlichen ästhetischen Mitteln das elisabethanische Theater arbeitete und welche sich der Film zunutze macht, um entsprechend des Mediums seine Wirkung entfalten zu können.

Abstract (English)

The aim of the following thesis is to analyse the influence of the Elizabethan Theatre on contemporary film adaptations. In this context, the following three film adaptations of Shakespeare's dramas will be analysed: *A Midsummer Night's Dream* (direction: Michael Hoffmann, 1999), *Richard III* (direction: Richard Loncraine, 1995) and *Titus* (direction: Julie Taymor, 1999). The set task is, that a drama text without documented staging with directorial means should be compared with a cinematic adaptation of the text.

This kind of film analysis will solely be a production analysis. It aims at finding out similarities and differences/contrasts concerning the presentation method in film and stage production. Hence, it is a production analysis that focuses on the director's intention. What is more, the focus should also be on the realisation of the stage area and the acting style.

The means of film analysis depend in the respective film genre. In general, it is useful to start with an analysis of the action (what happens in the film and in which order?). In a second step there is the analysis of the characters (which characters or figures act a part in the film?). In addition, the way of construction forms will be regarded (which constituting moments of narrating are discernable?). In a final step, it is useful to analyse the norms and values (what is the message of the film?). I have selected two main focuses for my diploma thesis: Analysis of the construction forms and characters analysis. It is not the complex of actions, but the comparativeness of film-aesthetic against print-aesthetic Version" that is the centre of this work.

In the present analysis will an aesthetic comparison carried out and this concentrates upon two questions: the different perspective perception of the representation by the spectators and different space experience by the word scenery of the theatre and the picture world of the film adaptation.

Against this background of film analysis theory, the first part of this thesis will be concerned with the historical context and the general social conditions for the development of Shakespeare's dramas. Taking the example of the three playwrights Kyd, Marlowe and Shakespeare, the subjects and intellectual world of the Elizabethan Theatre will be regarded and considered. Before starting with the actual film analysis, it will be shown in the second part of this thesis with which basic aesthetic means the Elizabethan theatre worked and which theatrical means are used in the film in order to take effect.

LEBENS LAUF

Name	Zuzana Jankulárová
Adresse:	Hofgasse 22, 4020 Linz
Telefon:	0699/19 71 35 71
e-mail-Adresse:	zuzana.j@inode.at
Familienstand	ledig
Staatsangehörigkeit	slowakisch
Geburtsdaten:	29.07.1978 Zlate Moravce, Slowakei

Berufliche Erfahrungen

06.07. 2009 – 02.10. 2009	Praktikum: Theater Andreja Bagara in Nitra.
30.06.2008 – 03.10.2008	Praktikum: TV MARKIZA – SLOVAKIA. Redaktion Arbeit, Publikumsumfrage, Ergebnisanalyse.
01.07.2007 - 30.09.2007	Praktikum: „evenTwice“ artist management. Betreuung von Künstlern, Bearbeitung von Interviewanfragen.
03.07.2006 – 25.08.2006	Praktikum: „evenTwice“ artist management. Betreuung von Künstlern, Bearbeitung von Interviewanfragen.
1996 – 2005	Elite Model Management Milano. Modeling Business, Model Agent.

Schul Ausbildung/Studium

2006 - 2011	Studium im Fachbereich Theater-, Film und Medienwissenschaft. Universität Wien.
1997 – 2000	Wirtschaftsuniversität Bratislava, Schwerpunkt: Internationaler Handel
1992 – 1996	Handelsakademie Nitra, Slowakei. Abschluß: Abitur/Matura
1984 – 1992	Grundschule Nitra

Sprachkenntnisse EDV-Kenntnisse

Deutsch, Englisch, Slowakisch (Muttersprache)
Word, Excel, PowerPoint