Shakespeare im Film : Möglichkeiten und Grenzen der filmischen und theatralischen Darstellung

Autor(en): **Gerster, Georg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **8 (1948)**

Heft 15

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-965005

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DER FILMBERATER

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins
Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Auf der Mauer 13, Zürich (Telephon 28 54 54 -
Administration; Generalsekretariat des Schweizerischen katholischen Volksvereins (Abt. Film), Luzern, St. Karliquai 12, Tel. 2 69 12 · Postcheck VII 7495
Abonnements-Preis halbjährlich für private Abonnenten Fr. 4.50, für filmwirtschaftliche Bezüger Fr. 6.— · Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet

15 Okt. 1948 8. Jahrg.

Inhalt

Shakespeare im Film 69
Kurzbesprechungen 75

Shakespeare im Film

Möglichkeiten und Grenzen der filmischen und theatralischen Darstellung

Die Frage: Darf Shakespeare verfilmt werden? ist müssig: man hat es vorab in neuester Zeit mehrfach getan! Die Frage aber, weshalb gerade Stücke Shakespeares zur Verfilmung gelangten, dürfte wesentlich komplexer sein. Sie untersuchen heisst die Möglichkeiten und Grenzen des Films und des Theaters und ihre Berührungen ableuchten. Der Hinweis, nachdem man alle Gefilde der weltliterarischen Romane und Erzählungen abgegrast habe, vergreife man sich nun auch an Shakespeare, zeugt von Unsachlichkeit und ist hinfällig: die ersten Shakespeare-Verfilmungen datieren, wie noch zu zeigen sein wird, aus frühen Perioden der Filmgeschichte.

Der Einsichtige kann sich der Feststellung kaum verschliessen, dass es für den Film einen „Fall Shakespeare" gibt, der nicht nur das Problem der Dramaverfilmung ausserordentlich intensiv stellt, sondern auch in sich ein abgeschlossener Fragenkreis darstellt. Einerseits ist Shakespeare so unfilmisch wie nur möglich: er gilt nicht zu Unrecht als der wortgewaltigste Dramatiker der Weltliteratur. Auf der andern Seite zeigt er in manchem fesselnde Affinitäten zu dem, was wir das Filmische heissen. Was der deutsche Sturm und Drang an Shakespeare als wesensgemäss liebte, das Genialische, die Zertrümmerung der überkommenen drei klassischen Einheiten, das Explosive des Bildwechsels, nähert ihn den filmischen Gestaltungsgesetzen an. Es mag hier auf das berühmte Beispiel von „Macbeth" hingewiesen sein, wo im fünften Akt in einem von nicht ganz dreihundert Versen bezeichneten Zeitraum fünfmaliger Bildwechsel gefordert ist. Ueberdies: die duftige, schwerelose Poesie von Shakespeares Lustspielen mit ihren immer wiederkehrenden Verkleidungsscherzen lässt sich im Film schwebender gestalten: die irdischste aller Künste ist in seltenem Masse des Un- und Ueberirdischen befähigt.

Ein kleiner geschichtlicher Aspekt soll ebenfalls nicht unterschlagen werden: die soziologische Situation des Theaters zur Zeit des englischen Dramatikers und des Films in unseren Tagen ist nicht einmal so unähnlich; man möchte den Faden sogar weiterspinnen: dass Shakespeare bei beiden, beim Theater und beim Film

kraft seiner Integrität eine Wendung zum Besseren, Nicht-Anrüchigen bezeichne. Wenn sich heute der Film in ernstem und künstlerisch seriösem Vorsatz Shakespeares bemächtigt und manches vielleicht beim ersten Anlauf noch nicht zur Zufriedenheit aller Literaten gelingt, so seien sie daran erinnert, dass in Deutschland zwei Jahrhunderte vergingen, ehe es und sein Theaterpublikum des reinen Hamlet würdig war; dieser Rückblick hat darum seine Berechtigung, weil der Film wohl in weitem Masse Shakespeare an ein neues Publikum heranträgt. Vergessen wir endlich nicht, dass auch innerhalb der Dramatiker Shakespeare immer eine eigene Welt war, die expressionistische und futuristische Regisseure (und solche, die sich darnach gebärdeten) zu den gewagtesten Extravaganzen verlockte, von denen nicht die schlimmste war, Katharina auf einem Motorrad entführen oder Hamlet in einem Frack auftreten zu lassen.

Shakespeare im Film? Grundsätzlich ist wohl nichts einzuwenden, und es zeugt von einem falsch gefassten Aesthetizismus, beim blossen Gedanken daran eine Ohnmacht in Ehren in Erwägung zu ziehen: das hiesse den genialen Künstler aufs Piedestal über die Weihrauchpfanne verbannen! Allerdings ist jene Bemerkung übereifriger Filmfreunde recht fahrlässig: Shakespeare hätte wohl gegen seine Verfilmung nichts einzuwenden gehabt, da er sich ja auch zu seinen Lebzeiten und angesichts des Ablebens, wie die unendlichen verstümmelten Rauhdrucke und die vollständige Negation des dramatischen Werkes im Testament beweisen, nicht allzusehr um seine Stücke und deren Behandlung gekümmert habe. Gerade weil er sich nicht darum kümmerte und ihren Wert nicht zu wissen schien, ist uns die Verwaltung ihrer Wertschätzung als ein verpflichtendes Erbe überbürdet. Sie verpflichtet uns, auch bei grossartiger filmischer Form (deren Lob ja gerade heute in einer Zeit des Konfektionsfilms doppelt gesungen wird) gewisse Uebermarchungen und Uebergriffe zu sehen und sie aufzuzeigen.

Shakespeare hat seine Stücke für das Theater geschrieben; so muss alles, was gegen das Theater ist, aufs Konto des Problematischen gesetzt werden. Doch: Was nicht des Theaters ist, ist keineswegs gegen das Theater. Dem Film ist es gegeben, dank grundsätzlich anderer Gestaltungsgesetze Möglichkeiten des Theaters, die nur schlummerten und wegen technischer oder künstlerischer Andersgeartetheit unausgenützt bleiben mussten, auszubauen und auszuweiten. Solcher Versuch ist durchaus legitim und bewegt sich in Räumen, die das Theater im Laufe seiner jahrtausendalten Geschichte immer und immer wieder selber auszuschreiten versuchte. Von einer Sünde aber, der der Film im Bereiche der Verfilmung selten entgeht, ja vielleicht nie entgehen kann, der Sünde am Wort, werden wir ausführlich noch zu sprechen haben.

Dieser Aufsatz entstand in der Auseinandersetzung mit dem „Hamlet"-Film von Laurence Olivier. Wir werden bei unseren grundsätzlichen Betrachtungen immer wieder auf dieses konkrete Beispiel zurückkommen: dem Leser, der gegenwärtig Gelegenheit hat, diesen Film zu sehen sowie ihn in manchen Fällen mit jüngst stattgehabten Theateraufführungen zu vergleichen, ist damit die Handhabe der praktischen Anwendung geboten. Beim „Hamlet", den Shakespeare in der pessimistischsten und verzweifeltesten Periode seiner Schaffenszeit schrieb, mag besondere Ehrfurcht ein Gebot der Liebe und Bewunderung sein: ihm verdankt das abendländische Theater fruchtbarste Impulse und mit ihm ist der abendländische Geist trotz heissem Fragen und Suchen bis auf unsere Tage nie zu Rande gekommen.

Die Position der heutigen Shakespeare-Verfilmung („Hamlet", „Macbeth", Henry V.") zu bestimmen, fällt verhältnismässig leicht. Selbstverständlich handelt es sich nicht um dreiste Adaptation, wie wir sie von hunderten und mehr von Broadway-Stücken her kennen. Solches geht bei Shakespeare nicht an und wäre mit Blasphemie verwandt. (Wenn wir fortan von Theaterverfilmung sprechen, schliessen wir den Fall der filmgerechten Adaptation vollständig aus). Dennoch ist kein Zweifel darüber, dass diese drei neuen angezogenen Shakespeare-Filme anders und filmischer sind als die früheren, bei denen die Kamera gewissermassen als ein „Gründling im Parterre" gefesselt die Vorgänge auf der Bühne

verfolgte. Uns scheint sich hier eine Differenzierung der Terminologie aufzudrängen: was früher war, nennen wir ge-filmtes, was heute ist, ver-filmtes Theater. Und damit ist keinesfalls eine Skala der Wertschätzung aufgestellt. Es mag aber darin angedeutet sein, dass ungeheure Fortschritte zu verzeichnen sind und trotz dieser Fortschritte das Zentralproblem jeder Theaterverfilmung nicht aus der Welt geschafft ist: das Problem des Wortes.

Die Problematik der vordringlichen Existenz des Wortes in einem Kunstwerk, das sich dem Bild verschrieben hat und verschreiben muss, um Kunstwerk zu sein, muss jede Theaterverfilmung auf sich nehmen. So sind wir mit dieser Problematik, um die letztlich alles Pro und Contra kreist, rasch zu Ende gekommen: sie bleibt! Ihre sichtbarsten Klippen sind die Monologe, die filmisch kaum zu bewältigen sind — eben weil ihr ganzer Schwingungsraum in das Wort, in die Sprache verlegt ist. Olivier hat sie im „Hamlet", einem glücklichen und durchaus zu verantwortenden Einfall folgend, in Dialoge aufgelöst, in Zwiegespräche, zwischen der inneren Stimme des Dänenprinzen und seiner artikulierenden Rede, die überall zur Anwendung kommen, wo die Dringlichkeit des Gesagten gewissermassen zum Selbstgespräch drängt.

Wenn, wie wir ausgeführt haben, die Problematik in jeder Theaterverfilmung existenziell ist, so hat doch der Regisseur vollauf Mittel und Gelegenheit, sie zurückzudrängen und sie durch seine Gestaltungsmittel unaufdringlich so weit zu verwischen, dass sie nurmehr ein Streitobjekt der Theoretiker scheint. Zu solchen Mitteln gehört in erster Linie die Kamera, — und Laurence Olivier hat sie in einem Ausmasse, in einer Flüssigkeit und Bewegung verwendet, die seinem Filme schon in dieser Richtung innerhalb der Filmgeschichte unbestreitbare Klassizität sichern. Man hüte sich, die Kameraführung als ein technisch Ding zu etikettieren, man hüte sich aber auch, von berechtigter Filmbegeisterung sich mit Blindheit schlagen zu lassen. Vollends hüte man sich, die Schöpferfrage aufzuwerfen: wenn sie beim gewöhnlichen Film von den streitenden Parteien dem Regisseur oder dem Autor als ein Erisapfel zugeworfen wird, so lassen bei einem Shakespeare-Film die Literaten nicht mit sich mäkeln, — und mit vollem, begründetem Recht!

Die Kamera! Sie ist das Filmwunder in Oliviers „Hamlet". Sie kann den Raum, der im Theater festumrissen ist und in den Verhältnissen zwischen Zuschauer und Bühnengeschehen ein unveränderliches Mass besitzt, völlig aufheben, auflösen oder ins Unendliche weiten. Die zwischen diesen beiden Extremen liegenden Möglichkeiten bedeuten ihr und dem für sie verantwortlichen Künstler eine Klaviatur, der die mannigfachsten und bedeutendsten Klänge zu entlocken sind. Ihr Distanzwechsel zwischen Erlebendem und filmischem Geschehen, der auf der Skala von der Totalen bis zur Grossaufnahme spielt, vermag eine Dramatisierung und eine Ausdeutung des Raumes zu vollbringen, die dem Theater nie gegeben sind. Sie befördert in allen diesen Anwendungsarten eine vollkommene Illusion. Und die Illusion ist doch seit altersher und gewiss zu Shakespeares Zeiten das erste Anliegen des Theaters. Wilders, Frischs und Ghéons Anti-Illusionstheater ist nur der moderne künstlerische Protest gegen alles Ueberkommene und, dieser Hinweis mag gestattet sein, erzeugt im Grunde genommen doch auch nur Illusion von der Illusionslosigkeit, auf die sich der moderne Mensch so viel einbildet.

Von der Kamera und dem Bild haben wir zu sprechen, vorerst vom Negativen, dem Verrat am Wort. Im Bühnen-„Hamlet" erzählt der Geist, wie er durch Einträufeln giftigen Bilsenkrautes schmählich von seinem Bruder umgebracht wurde. Im Film sehen wir den Mord wie eine Pantomime des Todes, von Worten des Lebens begleitet. Im Bühnen-„Hamlet" berichtet Ophelia Polonius, wie Hamlet zu ihr gekommen sei. Im Film sehen wir zu den Worten eines unsichtbaren Sprechers das Kommen des Prinzen. Ebenso sehen wir den Ueberfall von Piraten auf hoher See, während ihn Horatio in einem Brief Hamlets liest. Und endlich die Erzählung der Königin von Ophelias Tod hat auch ihre bildliche Gestaltung gefunden. Hierzu ist das böse Wort von der konfektionierten Phantasie gefallen. Und tatsächlich: die edelste künstlerische Ausführung, die nichts auf der Plattheit des

Optischen kreuzigen will, jene grossartigen Bildszenen, wie sie im „Hamlet"-Film vorliegen, dürfen und können uns nicht darüber hinwegtäuschen, was hier Shakespeare an den Film geben musste.

Das Argument, dass Shakespeare nur um der technischen Unmöglichkeiten willen diese Szenen nicht auf die Bühne gebracht habe, mag bei einem Ueberblick, besonders auf seine frühen Königsdramen, manches für sich haben; dennoch ist jedes Werweisen müssig und überflüssig, da wir ausserhalb des Werkes, wie es uns einmal vorliegt, doch keine klare Antwort finden werden. Und welche Worte werden hier ans Bild vergeben! Wenn wir nur die Schrödersche Bearbeitung, in der der „Hamlet" bis weit ins 19. Jahrhundert hinein auf den deutschen Bühnen dargestellt ward, kännten, hätten wir gegen ihre Verfilmung kaum etwas einzuwenden. In dieser Sprache, in der, wie kürzlich ein Literaturhistoriker sagte, das Herz still steht, beginnt der berühmte Bericht der Königin über Ophelias Wassertod: „Es ist hinter dem Palast am Ufer ein Weidenbaum; diesen wollte sie hinanklettern, um ihre Strohkränze auf die herabhängenden Zweige zu hängen. Ein Ast brach, und sie fiel mit ihren Kränzen in der Hand in das Wasser." Wie anders und erfüllt fliessen die originalen Verse Shakespeares, voll einer müden Süsse und dunkler Trauer um Unbegreifliches und Unsagbares: „Es neigt ein Weidenbaum sich übern Bach / Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub, / Mit welchem sie phantastisch Kränze wand / Von Hahnfuss, Nesseln, Masslieb, Kuckucksblumen, / Die lose Schäfer gröblicher benennen, / Doch züchtige Mädchen sagen Totenfinger. / Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinne / An den gesenkten Aesten aufzuhängen, / Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen / Die rankenden Trophäen und sie selbst / Ins weinende Gewässer..." An der Spanne zwischen der Schröderschen Zeitungsprosa und der legitimen Wiedergabe des klanglichen Zaubers in der Uebersetzung August Wilhelm Schlegels mag der Leser ermessen, wo die bildliche Nachgestaltung ein Gebot und wo sie eine Profanation sein muss.

Was die Kamera an Positivstem zu leisten vermag, hat aber gerade auch der „Hamlet"-Film mit überwältigender Beweiskraft vor Augen geführt. Wir denken ihre Aufgabe dreifach: als eine Intensivierung und Dramatisierung, als eine Weitung des Bühnenraums (zusammen mit dem Dekor) und als eine Deutung oder Erklärung. Für die Intensivierung, für die Vertiefung der Stimmung und des Gesprochenen sind im besprochenen Film zahlreiche Beispiele zu finden. Da Ophelia, von Hamlet nach der arrangierten Aussprache in der ersten Szene des dritten Aktes zurückgestossen, voller Verzweiflung und in konvulsivischem Schluchzen auf den Treppenstufen liegt, verlässt sie die Kamera, fährt die Wendeltreppe hinauf, immer höher. Das Gemäuer schiebt sich vor den Anblick der Weinenden. Und dann: nochmals von weither sehen wir sie — ein letztes Mal. Diese Szene ist erfüllt von einem Pathos der Verzweiflung, der Verlassenheit und des unsäglichen Schmerzes, wie es in Worten nicht oder nur abgeschmackt auszudrücken ist.

Die Aufgabe der Dramatisierung ergab sich in jener Szene, da der brudermörderische König im Theater seine Untat dargestellt sieht und von Grauen und Ahnung gepackt aufspringt: „Leuchtet mir, fort." Auf der Bühne: Getümmel von übersturztem Aufbruch. Im Film: eine brennende Fackel bannt für Sekunden das Kameraauge und dramatisiert das ganze Geschehen. Wunder des Films! Wunder der Grossaufnahme!

Die Weitung des Bühnenraums ist nicht nur eine Angelegenheit des Dekors, der einen richtigen Thronsaal in riesigen Dimensionen baut, sondern ebenso sehr der Kamera, mit der wir durch das Schloss fahren, die uns die grossen Durchblicke schenkt von dem Trakt, wo Hamlet wohnt, zu jenem, wo Ophelia mit ihrem Vater lebt; und wenn im Theater, da Hamlet zu einer Unterredung mit seiner Mutter entboten ist, der Dänenprinz dreimal „Mutter" hinter der Szene spricht, begleiten wir mit ihr im Film den Prinzen, wie er die Wendeltreppe hinaufsteigt zum Ehegemach, seine Stirne und Gedanken umdüstert und „Mother... mother... mother" flüsternd. Wir werden eins mit der Kamera: Wo der König mit dem jungen Laertes das Verderben Hamlets beschliesst und den Mordplan be-

spricht, nähert sich die Kamera und fährt immer wieder zurück, erschrocken ob so viel bodenloser Gemeinheit, um sich immer wieder zu nähern, widerwillig das Schreckliche zu hören.

Worauf wir unser besonderes Augenmerk richten sind jene Stellen, da sich die Kamera in einer Erklärung oder in einer Deutung versucht. Sie sind zahlreich, doch teilweise nicht ganz legitim. Manchem ist es vielleicht so ergangen wie uns: er wusste nicht, weshalb in der Schluss-Fechtszene Hamlet beim dritten Gang plötzlich die Rapiere mit Laertes wechselt. In den Regieanweisungen (die aber nicht von Shakespeare stammen) pflegt zu stehen: „In der Hitze des Gefechts..." Der Film weiss eine andere und plausiblere Erklärung. Nach jener verhängnisvollen Touche hält Hamlet kurz inne. Eine Grossaufnahme zeigt seinen aufgeschlitzten Aermel und einen schmalen Riss in der Haut. Mit seiner Hand fährt er prüfend über die Stelle. Dann wird er plötzlich energisch und bringt mit einigen Schlägen Laerte's Rapier in seine Gewalt, mit dem er ihn nun seinerseits tödlich verwundet. Und wir wissen: Hamlet hat an seiner Wunde gesehen, dass Laertes entgegen der Abmachung mit ungestumpftem Rapier ficht und das Folgende ist aus dieser Erkenntnis (die uns das Theater ohne Worte nicht sichtbar machen könnte) leicht zu verstehen.

Eine andere Deutung, die wir herausgegriffen, ist gefährlich, aber immerhin erwägenswert: Während Hamlet den zweiten Gang ausficht, steht der Lakai mit dem Giftbecher unmittelbar neben der Königin. Immer wieder kehrt die Kamera zu diesem Becher zurück, so dass er in Grossaufnahme aufgleisst. Die Königin ist zerstreut und gefesselt durch den Anblick des Bechers. Nach Beendigung des Ganges trinkt sie ihn — den Giftbecher, von dem sie ja nichts wusste. Doch der Film weist auf ein ahnungsvolles Wissen hin und damit wirkt der Tod der Königin wie ein Sühnetod, um Hamlet zu retten. Diese Auffassung ist aus dem Text nicht nachzuweisen, entbehrt aber nach dem Mutterbild, das Shakespeare gezeichnet hat, nicht jeder Wahrscheinlichkeit. Immerhin: Vorsicht ist am Platze, im besonderen wenn man weiss, wie oft der Film die Bösewichter wenigstens in einer Hinsicht sühnen lässt.

Da die volle Verfilmung der Tragödie zu viel Zeit beansprucht hätte, hat man sich gewisse Kürzungen erlaubt. Auch die Bühne erlaubt es sich in grösserem oder kleinerem Masse. Doch muss sich der Streichende klar sein, dass ein poetischer Substanzverlust unvermeidlich ist und sogar Strukturwandlungen in der Grundkonzeption der Tragödie eintreten können, bei grösseren Strichen unvermeidlich sind. Es mag hier daran erinnert sein, dass der „Hamlet" seinen Weg auf dem europäischen Kontinent in einer Form begonnen hat, wie sie das breite Publikum des 17. Jahrhunderts verstehen konnte: als Haupt- und Staatsaktion. Die erste deutsche Bearbeitung hiess bezeichnenderweise: „Der bestrafte Brudermord". Im „Hamlet"-Film sind durch recht rigurose Striche folgende Personen herausgefallen: Rosenkranz und Güldenstern, Cornelius, Reinhold, Voltimand, der zweite Totengräber und Fortinbras. Der Strich von Fortinbras ist wohl der Gefährlichste.

Für den Goetheschen Hamlet, den edeln, moralischen Menschen, der aber zu schwach, zu moralisch, zu edel ist, um ein Held zu sein, ist Fortinbras die unveräusserliche Kontrastfigur: der Mensch, der nicht grübelt, sondern handelt. Auch in der modernsten Auffassung von Hamlet, in dem sich Intuition und Reflexion misstrauen, ist Fortinbras unabkömmlich: der Mensch, der nicht von des „Gedankens Blässe angekränkelt" ist.

Doch Olivier spielt den klassischen englischen Hamlet, den „valiant" Hamlet, den Kühnen, in dem der Geist der englischen Turnierplätze weht. Von ihm glaubt man, „er hätte, wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich höchst königlich bewährt". Gerade seine ursprüngliche, leidenschaftliche Kühnheit wirft ihn auf eine Bahn, die er meiden wollte, da sie ihm wesensinnerst zuwider ist. So darf von diesem Gesichtspunkt aus Fortinbras wegfallen, wenn auch sein Fehlen den Schluss der Tragödie, der verfeinerte Haupt- und Staatsaktion wird, mehr ins Individuelle und Privat-Persönliche zieht und ihn damit — scheuen wir nur das ein wenig harte Wort nicht — verfälscht.

Problematischer sind noch die Umstellungen im Text, die Olivier vorgenommen hat. Hier droht weniger Substanzverlust als unvermeidliche Verfälschung. Ein Beispiel: Im Originaltext steht der berühmte Monolog „Sein oder nicht sein ..." vor dem Gespräch mit Ophelia. Der Film hat die Reihenfolge umgekehrt. Und wenn nun der Prinz zu oberst auf den Burgzinnen, unter ihm das rauschende Meer und die donnernde Brandung, mit einem Dolch in der Hand spielend, „sein oder nicht sein ..." spricht, werden metaphysische und existenzielle Bezüge vernichtet und es taucht der ganz leise Schimmer einer banalen Liebesgeschichte auf, die nach einem Zerwürfnis mit dem Freitod spielt. Das ist für etwas, was wenige überhaupt bemerken werden, grob, sehr grob gesagt, dennoch glauben wir diese Bemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, da auch andernorts Olivier durch Einfälle, die im Text nicht legalisiert sind, zeigen will, welche Rolle Ophelia in den Gedanken Hamlets spielt.

In der Frage des Tempos wird der Film dem Theater immer überlegen sein. Wie jüngst eine Theateraufführung des „Hamlet" zeigte, ist es nutzlos, in den Szenen ein atemloses Tempo vorzulegen, da es durch die halbe Minute, die der Vorgang niedergehen muss, vernichtet wird. Der Film — und dies zeigt „Hamlet" grossartig — erreicht sein Tempo im Zeithaben. — Da Verse verfilmt werden, muss der Film seines gewohnten Naturalismus entraten. (Schon der literarische Naturalismus wusste das und wählte statt der Verse die Prosa.) So gelingt es dem Film, das Dargestellte von jeder Profanation zu befreien.

Die Stilisierung als konsequentes Stilmittel ist eine ungeheuerliche Regieaufgabe: wie wenig sie eine reine Dekorfrage ist, zeigt beim „Hamlet"-Film die grossartige Schauspielerführung in den Opheliaszenen. Die Stilisierung ist ausserdem eine Angelegenheit von Licht und Schatten und, wie „Henry V." bewies, der Farben. Olivier gibt in der Szene vom Ertrinken Ophelias diese Stilisierung bewusst auf: er zeichnet in natürlichen, unruhigen Bildern (doppelt unruhig nach dem übrigen Bildstile) das Zerrüttete an Ophelias Geisteszustand. Da ist er unseres Lobes gewiss. Doch wenn er Osrick die Treppe hinunterstürzen lässt, ein Vorgang, dem die Banalität aus trüben Augen schaut, heisst das: auch Olivier ist die Treppe künstlerischer Seriosität hinuntergefallen. Es ist übrigens für die übrigen Qualitäten des Films bezeichnend, dass das Publikum an dieser Stelle nicht Lachlust, sondern nur das Gefühl von Peinlichkeit überfällt. Dasselbe gilt von der durchstochenen Brust des Königs, die man einen Sekundenbruchteil lang in Blut gebadet sehen kann.

Dem Regisseur stehen bei seiner Aufgabe auch die Mittel einer deutenden und dramatisierenden Musik zur Verfügung. Dennoch kann ihm kein Rezept in die Hand gelegt und kein Kreditbrief auf einen zukünftigen Erfolg ausgestellt werden, solange er nicht jenes Feingefühl besitzt, das in Sachen der Kunst allein zählt. Olivier besitzt es in seltenem Masse: man sehe sich die seriöse und doch stückgemäss gestaltete Geist- und Totengräberszene an, in der kleinere Geister sich in filmischen Mätzchen und Spielereien vergeudet hätten.

Man gestatte uns noch einen Blick auf die verschiedenen Shakespeare-Filme, die bisher gewagt wurden. In den frühen Zwanzigerjahren wurde „Hamlet" verfilmt: in der Hauptrolle — Asta Nielsen. Kaum kann man sich vorstellen, dass eine Frau allen Ernstes die Rolle des Dänenprinzen übernehmen durfte. Doch geschah dies schon in der Theatergeschichte mehrfach, und die Stammutter aller deutschen Hamletdarstellerinnen, Felicitas Abt, bestieg 1779 die Gothaer Bühne. Doch ein Chronist berichtet uns, dass sie hinter den Kulissen in Ohnmacht gesunken sei, und er fügt spitz hinzu: „Weibheit kann nicht Mannheit werden" — ein lustiges Ausrufzeichen zum Shakespeareschen „Schwachheit, dein Nam ist Weib!" Mit Werner Krauss gab es einen „Othello", mit Mary Pickford „Der Widerspenstigen Zähmung". Berühmt ist Max Reinhardts Inszenierung des „Sommernachtstraumes", dem damals Mickey Rooney als Puck assistierte. George Cukor ist verantwortlich für einen Film „Romeo und Julia" und Elisabeth Bergner drehte vor etwas über zehn Jahren „Wie es euch gefällt". Neusten Datums sind „Henry V." (in Farben) und „Hamlet", beide von Laurence Olivier, beide trotz mancher Problematik künstlerische Grosserfolge, und „Macbeth" von Orson Welles, der sich

zu sehr im Experiment vertut und trotz grösserer Treue zum Original mit „Hamlet" nicht verglichen werden darf.

Bei aller unserer grundsätzlichen Bejahung der Shakespeare-Verfilmung, einer Verfilmung klassischer Stücke überhaupt, möchten wir dem Film diesen Zukunftsweg nicht wünschen. Als wesentlich epische Kunst könnte er sich so in einer Sackgasse verfahren und ständig an Wesenheit verlieren — gerade wenn ihm nicht die Stütze eines so wortgewaltigen und erregenden Dramatikers wie Shakespeares zur Verfügung stände und er aus ihm in durchaus legitimer Weise unendliche Faszination zu beziehen wüsste.

Georg Gerster.

Kurzbesprechungen

II. Für alle.

Western approaches (Atlantic). Eos. E. Englischer Dokumentarfilm vom Kampf einiger Schiffbrüchiger um ihr Leben. Filmisch hervorragend; dagegen stört die antideutsche Tendenz heute nicht wenig. (II)

Cuore (Schicksal). Columbus. Ital. Feinsinniger, stiller Film von der Zeit um die Jahrhundertwende. Ausgezeichnete Kinderszenen. Von Vittorio de Sica und Maria Mercader hervorragend gespielt. Empfehlenswerte, erzieherisch, wertvolle Unterhaltung für alle. cf. Bespr. Nr. 15, 1948. (II)

II-III. Für Erwachsene und reifere Jugend.

B. F.'s Daughter (Die Widerspenstige). MGM. E. Amerikanische Romanverfilmung von beträchtlichem Niveau, gepflegte Regie und gute Darsteller (Coburn, Heflin). Der Schluss dagegen fällt stark ab, ohne aber die Gesamtwirkung wesentlich zu beeinträchtigen. (II-III)

Oliver Twist. Victor-Film. E. Englische Verfilmung von Charles Dicken's Roman. In Darstellung, Milieuzeichnung ein ausserordentliches Werk, das die mitleidvolle Liebe des grossen englischen Romancier für alle Unterdrückten auch im Film sichtbar werden lässt. Empfehlenswert. cf. Bespr. Nr.14, 1948. (II-III)

III. Für Erwachsene.

Captain from Castile (Hauptmann von Castilien). Fox. E. Abenteuerfilm aus der Zeit der spanischen Entdeckungsfeldzüge nach Zentralamerika. Recht kommerziell. Das schleppende Tempo lässt bisweilen etwas Langeweile aufkommen, Farbgebung gedämpft. Gut gespielt. cf. Bespr. Nr. 15, 1948. (III)

Desire me (Leidenschaft). MGM. E. Sauberer Film um die Geschichte einer Frau, die ihren Mann im Krieg gefallen glaubt und die sich einer neuen Liebe zuwendet. Künstlerisch mittelmässig, doch in Gesinnung und Lösung untadelig. (III)

I've always loved you (Concerto). Monopol-Film. E. Dumme, konventionell gefilmte, zu Anfang schlecht gespielte Geschichte in Technicolor. Wenn bemerkenswert, dann durch einige Stücke klassischer Musik, die Arthur Rubinstein mit gewohnter Meisterschaft spielt. (III)

Key Largo. Warner Bros. E. Filmisch bemerkenswerter Kriminalstreifen mit gutem psychologischem Fundament. Gute Kameraführung und Darstellung. (III)

Misérables, Les. Sefi. Span. Mexikanische Neuverfilmung des wiederholt gedrehten Romans von Victor Hugo. Der Kampf um Gerechtigkeit spielt sich in zeitfremdem Milieu und Rahmen ab und lässt uns das Thema als antiquiert