



HAL
open science

Shakespeare und Goethe in Love. Filmische Klassikeradaptionen im Spannungsfeld von hoch und nieder

Konrad Harrer

► **To cite this version:**

Konrad Harrer. Shakespeare und Goethe in Love. Filmische Klassikeradaptionen im Spannungsfeld von hoch und nieder. Annie Bourguignon; Konrad Harrer; Franz Hintereder-Emde. Zwischen Kanon und Unterhaltung, Frank & Timme, pp.409-422, 2016, Literaturwissenschaft, 978-3-7329-0179-1. hal-02147447

HAL Id: hal-02147447

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02147447>

Submitted on 6 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Shakespeare und Goethe in Love. Filmische Klassikeradaptationen im Spannungsfeld von hoch und nieder

Konrad Harrer, Université de Lorraine (Frankreich)

Through the analysis of two (rather) recent movies, i.e. *Shakespeare in Love* (1998) and *Goethe!* (2010), this paper means to reflect on the possibilities displayed for ambitious present-day adaptations of classic authors in cinema. “Adaptation of classic authors“ has to be understood in our context not only as the adaptation of classic works in the broadest sense but also as the picturization of the lives lived by „classic“ authors, the movies in question entwining life and work in a more or less peculiar – and/or problematic – manner. So, the aesthetic value of such movies has to be measured in particular on the originality, reflectiveness and complexity with which this interweavement proceeds. In the assessment, heed must be given to the phenomenon of double coding which allows assigning different “readings” to movies, especially to those of mainstream cinema, and appreciating them as products both of highbrow as of lowbrow art.

Im Jahre 1910 rezensiert Hermann Hesse in seiner Zeitschrift *März* Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit* und schlägt dabei recht kritische Töne an, wobei er Mann insbesondere vorwirft, sich dem Leser anbieten zu wollen. Hesses Beobachtungen legt Mann in einem Brief an Hesse zu seinen, Manns, Gunsten aus, indem er durchaus eingesteht, „dass zweierlei oder mancherlei Leute bei meinen Sachen auf ihre Kosten kommen“. Und er fügt hinzu: „Die Künstler, denen es nur um eine Coenakel-Wirkung zu thun ist, war ich stets geneigt, gering zu schätzen. Eine solche Wirkung würde mich nicht befriedigen. *Mich verlangt auch nach den Dummen.*“¹

Uwe Wittstock verweist auf diese Auseinandersetzung im Nachwort seiner Anthologie zur deutschsprachigen Postmoderne (mit dem Titel *Roman oder Leben*.

¹ Hermann Hesse / Thomas Mann: *Briefwechsel*. Frankfurt a. Main 1988, S. 26. (Hervorhebung von Thomas Mann.)

Postmoderne in der deutschen Literatur) und kommentiert wie folgt: „Übersetzt in die Terminologie der Postmoderne lässt sich der letzte Satz Thomas Manns als entschiedenes Bekenntnis zur Doppelkodierung verstehen.“²

Dieser sehr weit gefasste Begriff der Postmoderne (in dem sogar Thomas Mann Platz findet) interessiert uns hier, weil er von Wittstock in Verbindung gebracht wird mit der Dichotomie hoch/nieder, die im Mittelpunkt dieses Tagungsbands steht. In den folgenden Ausführungen soll es auch um das Phänomen der Doppelkodierung gehen, welche kulturelle Produkte genießbar macht sowohl für Intellektuelle als auch für „Dumme“ (der abschätzigste Ton – obwohl ironisch gebraucht – ist wohl das, was Mann von der heutigen Postmoderne unterscheidet). Dies gilt insbesondere auch für das Mainstream-Kino, bei dem man heute spontan an Hollywood als Hauptproduzenten solcher Filme denkt. Hollywood heißt: teuer ausgestattete Streifen mit weltbekannten Schauspielern, die astronomische Gagen beziehen. Solche Filme müssen einem Massenpublikum gefallen, um rentabel zu sein. Ist es möglich, dass sie auch höheren Ansprüchen genügen? Bei der Beantwortung dieser Frage dürfte der Verweis auf eine mögliche Doppelkodierung eine zentrale Rolle spielen. Den betreffenden Produkten wohnt eine mehr oder weniger geheime Reflexivität inne; das naive Erzählen einer Geschichte wird „aufgehoben“ durch Elemente, die den „effet de réel“ durchbrechen, wenn sie wahrgenommen werden. Diese Reflexivität wird durch verschiedene Strategien erzeugt, wie etwa den Hinweis, im Werk selbst, auf die Gemachtheit dieses Werks – also die autoreflexive Illusionsdurchbrechung. Als typisch postmoderne Techniken, die unter anderem eine autoreflexive Stoßrichtung haben, sind hier Metafiktionalität und Intertextualität hinzuzufügen. Die Thematisierung der Fiktionalität in fiktionalen Texten funktioniert nicht zuletzt über die Einschaltung von Intertexten, mittels deren sichtbar gemacht wird, in welchem Maße das betreffende Werk weniger als Mimesis außerliterarischer Realität denn als Fort-

² Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 332 f.

und Umschreiben früherer Produktionen zu verstehen ist. Sein Palimpsest-Charakter³ wird herausgestellt.

Dass Autoreflexivität und Intertextualität, und damit Intellektualität, in ganz verschiedenen Graden und Qualitäten präsent sein können und ihr Vorkommen allein noch kein definitives Kriterium für die literarische Wertung sein kann, soll im Folgenden am Beispiel der Filme *Shakespeare in Love* und *Goethe!*⁴ gezeigt werden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf *Shakespeare in Love*, dessen Handlung sich wie folgt resümieren lässt:

Shakespeare hat sich verpflichtet, ein neues Stück zu schreiben, leidet aber an Schreibhemmungen. Als Mann verkleidet, spricht eine den vornehmen Kreisen angehörige Frau namens Viola in seinem Theater vor und wird als Schauspieler engagiert. Nachdem „Will“ ihre wahre Identität entdeckt hat, entwickelt sich eine Liebesgeschichte, die in ihm einen neuen Schaffensdrang auslöst und zur Entstehung von *Romeo and Juliet* führt. Da Viola einem reichen Adligen versprochen ist, nimmt ihre Romanze ein jähes Ende, doch im Gegensatz zum tragischen Ausgang des Stücks, dessen Aufführung vom Kinozuschauer miterlebt wird, akzeptieren Shakespeare und Viola ihr Los, auch wenn es schmerzhaft für sie ist. Die Kunst vermag den Schmerz zu sublimieren, und so sieht man am Ende des Films Shakespeare ein neues Stück beginnen, dessen Hauptgestalt eben eine Viola ist, die ihrem zukünftigen Geliebten verkleidet gegenübertritt – in der Komödie *Twelfth Night; or What you Will*.

In gewissem Sinn handelt es sich hier – auch – um einen Historienfilm, und zwar insofern, als die Regie sich an der Darstellung historischer Authentizität interessiert zeigt. Es wird dem Zuschauer deutlich gemacht, dass die Schilderung

³ Zum Palimpsestbegriff siehe insbesondere Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1992.

⁴ John Madden: *Shakespeare in Love*, DVD, USA/Großbritannien: Universal 2004 [2004]; Philipp Stölzl: *Goethe!*, DVD, Deutschland: Warner 2011 [2010].

der Bedingungen, unter denen die Menschen zu Shakespeares Zeit lebten, und insbesondere auch der prekären Verhältnisse, unter denen die Theater und die Schauspieler jener Zeit ihr Leben fristeten, ein wesentliches Anliegen des Films ist und dieser sich auf sorgfältige theatergeschichtliche Forschungen stützt. Es ist deshalb kein Zufall – sondern muss als filmästhetischer Wink gewertet werden –, dass in den „credits“ der Name Stephen Greenblatt auftaucht („Thanks to Dr Stephen Greenblatt“⁵): Greenblatt gilt als Hauptvertreter des „New Historicism“, dem es darum geht, literarische Werke gezielt im Kontext ihrer Entstehungszeit zu untersuchen.

In seiner Studie *Will in the World* weist Greenblatt auf die Schwierigkeiten hin, die sich dem Biografen Shakespeares stellen – ganz allgemein und insbesondere für einige Lebensabschnitte, zu denen so gut wie keine gesicherten Daten vorliegen. Lässt sich Greenblatts Ansatz aufgrund seiner Vorsicht und der daraus folgenden Relativierungen noch als Ausfluss moderner Geschichtsphilosophie (Historie als geistige Konstruktion, nicht als objektive Gegebenheit) verstehen, so ändert sich die Lage, sobald die spekulative Dimension unter den Tisch fällt und das „nur“ Mögliche⁶ für bare Münze genommen wird. In *Shakespeare in Love* geschieht dies mit Rückgriff auf Shakespeares Stück *Romeo and Juliet*, das, wie alle Produktionen des Schriftstellers, von Greenblatt auf Biografisches hinterfragt, im Film jedoch ganz und gar als Ausfluss des Biografischen interpretiert wird.

Daraus ergibt sich eine erste Lesart des Films, die von diesem Biografismus geprägt ist: Danach erzählt der Film eine Episode aus Shakespeares Leben, eine Liebesgeschichte, die Shakespeare zu seinem Stück *Romeo and Juliet* inspirierte. So gesehen, lässt sich der Film wohl eher in den Niederungen des Unterhaltungskinos situieren: ein zwar geschickt gestrickter Liebesfilm, der die Problematik dieser Konstruktion ganz aus dem Blick lässt und dessen

⁵ *Shakespeare in Love. A Screenplay by Marc Norman and Tom Stoppard*. Stuttgart 2000, S. 172. Seitenangaben zum Drehbuch werden in der Folge direkt in den Haupttext eingefügt.

⁶ Bei Greenblatt heißt es zum Beispiel: „It is eminently likely that ...“, oder: „– to continue this line of speculation –“. (Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. New York/London 2004, S. 123 und S. 102.)

Emotionalität sich aus zwei Quellen speist: der für Komödien typischen Situationskomik und dem Liebesleid eines Paares, dessen Beziehung aus gesellschaftlichen Gründen zum Scheitern verurteilt ist.

Offiziell stammt das Drehbuch von Marc Norman und Tom Stoppard und es ist prinzipiell unmöglich, die Beiträge der beiden sauber auszudifferenzieren. Nichtsdestoweniger ist man versucht, einen Unterschied zu machen zwischen Marc Norman, einem eher zweitrangigen Hollywood-Drehbuchautor und dem berühmten Dramatiker Tom Stoppard. Während Norman wohl die erste Fassung des Scripts ausarbeitete und der Geschichte die oben beschriebene Lowbrow-Konstellation zugrunde legte, dürfte Stoppard als „script doctor“ für die Überarbeitung und – sagen wir – Verfeinerung des Textes zuständig gewesen sein.⁷ Im Kontext meiner Überlegungen ist wesentlich, dass Stoppard seit seinem Theatererfolg *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) bekannt ist für sein postmodernes Spiel mit klassischen Texten, die er um- und weiterschreibt, denen er anderes – weitere klassische Texte oder Eigenes – aufpfropft.

Stoppards Eingriffe, so darf man annehmen, ästhetisieren den Film; sie machen die Erzählung als Kunstprodukt sichtbar und konstruieren eine Beziehung zwischen der Kunst und Künstlichkeit des filmischen Produkts und dessen Inhalt: dem erzählten Leben – hier also dem Leben Shakespeares. Zum Thema wird damit der alte Gegensatz von Kunst und Leben (goethisch gewendet: von Dichtung und Wahrheit).

Aus einer biografistischen Perspektive würde das bedeuten: Der Film bewegt sich vom Leben zum Werk, vom inspirierenden Liebeserlebnis zum literarischen Schaffen. Konkret läuft das im Film über verschiedene Etappen ab:

Da ist zunächst die Erfahrung prekärer, rein oberflächlicher, auf dem Sexuellen fußender Liebe seitens Shakespeares und, parallel dazu bei Viola, das Sich-

⁷ Zu einem ähnlichen Schluss über die „obvious signs of Stoppard’s hand“ kommt Jill L. Levenson („Stoppard’s Shakespeare: textual re-visions“) in *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Hrsg. von Katherine E. Kelly. Cambridge 2002, S. 166.

Berauschen an der feinen Rede, dem akademischen Liebesdiskurs, der in keiner Beziehung zum authentisch Erlebten steht.

Der Ausbruch der Liebe in den Herzen der beiden Menschen wird in den Regieanmerkungen deutlich markiert. Bei Shakespeare ist die Formulierung unmissverständlich: „Love at first sight, no doubt about it“ (46) heißt es, als er die nicht verkleidete Viola zum ersten Mal sieht. Auf Violas Seite verhält es sich ähnlich. Im Drehbuch liest man: „Viola is love-struck by him, a riot in the heart“ (58), wobei die Wortwahl hier an Violas eigene Äußerung gemahnt: Es tritt ein, was Viola noch unlängst als Forderung für die Echtheit einer Liebespassion formuliert hat. Ein leichter Zweifel bleibt, nennt sie Shakespeare doch in der selben Szene noch „poet dearest to my heart“ (61): Ist es der Mensch – oder „nur“ der Dichter, der ihrem Herzen so teuer ist? Klarheit wird in dieser „Beziehung“ erst später geschaffen, als alles darauf hindeutet, dass Shakespeare (scheinbar auf Veranlassung des eifersüchtigen Herzogs von Wessex, dem Viola versprochen ist) ermordet wurde. Extremsituation als Anlass, in dem sich Verworrenes klärt, in dem man zur Bewusstheit über die eigenen Gefühle gelangt: Diese durchaus klassische dramaturgische Ingredienz, gerade auch in Liebesfilmen, fehlt in *Shakespeare in Love* nicht, und so wird sich Viola, als sie ihren Shakespeare (nicht er, sondern Christopher Marlowe wurde getötet) wieder in Armen hält, über ihre früheren und ihre jetzigen Gefühle klar: „I loved the writer“ (110), gesteht sie sich und Shakespeare ein; nun aber habe sie den Unterschied von Kunst und Leben erfahren: „Yes – you were deceived. For I never loved you till now.“ Und: „I love you, Will, beyond poetry.“ (111)

„Beyond poetry“: jenseits der Poesie – also, um die erwähnte Dichotomie wieder aufzunehmen, nicht in der Kunst, sondern im Leben: Damit wird das Nicht-Dichterische, die Lebenswirklichkeit, im Dichterischen (im Film) thematisiert und als dem Künstlichen vorrangig angepriesen, ein Paradoxon, das für den Realismus im weitesten Sinn kennzeichnend ist. Wie dies in entsprechende Ästhetiken eingebracht wird, zeigt im Film prototypisch die englische Königin Elisabeth, die

einen Preis aussetzt für jenen Dramatiker, der sich folgender als Frage formulierter Herausforderung stellt und eine befriedigende Antwort darauf findet: „Can a play show us the very truth and nature of love?“ (94/148)

Gerade das gelingt Shakespeare, indem er seine Liebe zu Viola in Dichtung verwandelt, ihr dichterisch Ausdruck verschafft – und auf diesem Weg zu einer neuen Sprache findet. Als das Stück im Film zuletzt aufgeführt wird, heißt es in der Regieanweisung – und dies ist im Rahmen der ästhetischen Diskussion, die in der Filmhandlung selbst thematisiert wird, höchst bedeutsam: „[...] the tone of the playing is unlike anything we have seen before: without bombast, intense and real.“ (138)

Man kann also – in einem ersten Schritt unserer Reflexion – zu dem Schluss kommen, dass dank echter Liebe in der Realität der Dichter zu echten, authentischen, tief gefühlten Worten findet.

Nun kann dieser Interpretation aber entgegengehalten werden, dass die echte Liebe in ihrer Darstellung so künstlich, so gemacht erscheint, dass sie mehr als Mimikry, als Abglanz eines künstlerischen, nämlich von Shakespeare fabrizierten Produkts anmutet, als dass dieses Produkt der Abglanz von Shakespeares Leben wäre. Die Brechung der realistischen Illusion vollzieht sich dabei über gewisse Techniken, die alle zur Erzeugung von Reflexivität und vor allem Autoreflexivität beitragen. Ich will einige Beispiele anführen:

Da sind zunächst die zahlreichen Anachronismen des Films, welche schon beim ersten Auftritt Shakespeares frappieren: Er arbeitet an seinem Schreibtisch; hinter ihm auf einem Möbel steht, von der Kamera in Nahaufnahme gezeigt, eine Kaffeetasse mit der Aufschrift (die im Drehbuch genannt wird!) „A Present from Stratford-upon-Avon“ (8). Um seine Schreibblockade zu überwinden, konsultiert er einen „interpreter of dreams“, bei dem er sich auf die Couch legt, eine parodistische Vorwegnahme der Psychoanalyse.

Etwas später im Film werden Flugblätter verteilt, die die Aufführung von *Romeo and Juliet* ankündigen. Sie muten sehr „authentisch“ an: altes Papier, altertümliche

Schriftarten, doch verfremdet eine sehr moderne Formulierung den Eindruck, da es darin, mit Bezug auf den Namen dessen, der die Aufführung finanziert, heißt: „A Hugh Fennyman Production“ (124): Nicht nur einen Anachronismus haben wir hier, sondern wieder einmal einen Verweis auf künstlerische Produktion, hier mit der intermedialen Komponente, dass das Theaterstück wie ein moderner Film präsentiert wird.

Anachronismus und Metafiktion treten häufig gepaart auf, so dass der Anachronismus als Werkzeug der Metafiktion betrachtet werden darf: Wenn der Puritaner Makepeace gegen die Theater mit den Worten zu Felde zieht „This is the very business of show“ (128), so ist auch das natürlich als anachronistische Anspielung auf die moderne Formel vom „Showbusiness“ zu verstehen – auch hier ist der Bezug zu ästhetischen Diskussionen um das Wesen der Kunst und die Problematik des Lowbrow präsent. Und gerade im Munde des Puritaners ist die Kunstschelte bedeutsam, findet man ihn doch – zunächst wider Willen, da von der Menge mitgedrängt – in der Zuschauerschaft von *Romeo and Juliet* wieder, wo er am Ende begeistert applaudiert: Shakespeares Kunst als Kunst für alle, wo einfaches Volk und vergnügungsfeindliche Intellektuelle in Eintracht Beifall spenden.

Autoreflexivität als Reflexion über die eigene Gemachtheit als Fiktion wird nicht zuletzt erzielt durch Intertextualität, den mehr oder weniger expliziten Bezug auf andere Texte – wobei als primäres Textreservoir Shakespeares eigene Produktionen zu gelten haben, wie etwa *Hamlet* (vgl. das mehrmals benutzte Requisit des Totenschädels) oder *Twelfth Night*. Doch dazu gehört auch die schon kurz angeschnittene Thematisierung des Lowbrow, der eben als solcher charakterisiert, damit bewusst gemacht und mehr oder weniger seines niederen Status enthoben wird. In welchem Maße Klischees bedient werden, zeigt nicht zuletzt die eigentliche Liebeshandlung, deren Charakteristika durch das Drehbuch verdeutlicht werden bzw. deren Interpretation in eine gewisse Richtung gelenkt wird. Wo der Kinogänger ganz im Sentimentalen schwelgen kann, wird der Leser

des Drehbuchs durch überspitzte Formulierungen der Dimension des Kitsches gewahrt. Als Viola einen Brief an Shakespeare schreibt, in dem sie ihm eröffnet, dass sie zu einer ihr missliebigen Heirat gezwungen wird, vermerkt das Drehbuch: „She sheds a romantic, unhappy tear.“ (61)

Festzustellen ist also eine eigenartige Vermischung des Kunstvollen und Künstlichen mit einem biografistischen Realismus, nicht unähnlich jenen Verschachtelungen, die man zum Teil aus dem Theater kennt, wo Kunstgenuss auf den Brettern, die die Welt – die Realität – bedeuten, *gespielt* wird: Theater im Theater, wie etwa die Aufführung der „Company of Players“ im *Hamlet*. In der medialen Übertragung shakespearescher Techniken auf den Film kann das Hin und Her von Spiel und Ernst, Kunst und Leben noch viel raffinierter gestaltet werden, nämlich durch die Schnitttechnik, die es erlaubt, die beiden Sphären geschickt zu verschränken.

So kommt es an einigen Stellen des Films zu mehr oder weniger schnellen Sprüngen zwischen Szenen der Liebenden „im Leben“, unter anderem Bettszenen, in denen Dialoge gesprochen werden, die fast ohne Übergang von den Schauspielern auf der Bühne weitergesprochen werden. Der Eindruck auf den Zuschauer wird im Drehbuch explizit heraufbeschworen: „We cannot tell whether this is the play or their life.“ (140) In der Todesszene, von Will und Viola gespielt, am Ende des Stücks heißt es: „the lovers look at each other for a moment as Will and Viola rather than as „Romeo“ and „Juliet“. Their eyes are wet with tears.“ (143) Wenn letzterer Satz den ersteren erklärt, kommt wieder die traditionelle Unterscheidung von Spiel und Ernst zum Vorschein: Die Abschiedsworte gelten nicht der vermeintlich verstorbenen Julia, sondern der geliebten Viola, von der Shakespeare sich trennen müssen. Zu verstehen gegeben wird damit, dass trotz der Künstlichkeit der Kunst sich das Leben an ihr nährt, sich in der Kunst ein Medium schafft, das trotz seiner Gemachtheit ihm als Aussage dient. Und so dient auch der Text, den Shakespeare für die Bühne schreibt, für die Rollen Romeos und Julias, den beiden im Film „real

existierenden“ Liebenden, Shakespeare und Viola, als Sprachrohr ihrer Liebe und – im Augenblick der Trennung – ihres Liebesleids: „The words of the scene become Will's and Viola's, their way of saying the farewells they cannot utter.“ (114)

Dichtung als Vorgabe einer Sprache, die der Mensch – in gewissen Umständen, oder mangels Begabung – nicht äußern kann („cannot utter“), das ist einer ihrer Zwecke, oder ihr Zweck schlechthin: Die tiefsten Ahnungen und Gefühle aussprechen, für die der gemeine Mensch keine Worte findet – und „very truth and nature of love“ wird in Shakespeares *Romeo and Juliet* exemplarisch zum Ausdruck gebracht. Dies gilt, obwohl der Unterschied zwischen dem „real existierenden“ Lieben von Will und Viola auf der einen und dem Absolutheitsanspruch des Veroneser Paares auf der anderen Seite herausgestrichen wird. Erstere begehen eben nicht Selbstmord, sondern schicken sich in ihr Los – dies ist die, so könnte man sagen, realistische Dimension eines Films, der trotzdem ein Loblied auf romantische Ästhetisierung singt – und diese Ästhetisierung als solche, als Kunst zelebriert. Die Existenz ist nur als ästhetische gerechtfertigt, könnte man sagen, als Leben mit und in der Kunst und der geistigen Sublimierung.⁸ Und so ist es zuletzt Viola, die als treibende Kraft Shakespeare dazu anhält, sein Leben trotz der seelischen Enttäuschungen weiterhin dem Theater und der Literatur zu widmen, und ihn dazu anspornt, das eben Erlebte in einem neuen Stück (nämlich *Twelfth Night*) zu verarbeiten.

Nun zu *Goethe!* Die Hauptlinien der Handlung sind bekannt, da es sich um den Erzählplot des *Werther* handelt, der als Goethes eigene Geschichte – auch hier also wieder auf den ersten Blick biografistisch – präsentiert wird. Nach seinem

⁸ Mit wie viel deftigem Humor der Prozess der Sublimierung dargestellt werden kann, zeigt das „Stay but a little, I will come again“ (87), bei dem das „come“ in der Bettszene zwischen Will und Viola seine sexuelle Bedeutung hat, während es in der Balkonszene von *Romeo and Juliet* schlicht und einfach darauf verweist, dass Julia sich, von der Amme gerufen, kurz entfernen wird, aber so schnell wie möglich zurückkommen will ...

Scheitern im Juraexamen wird Goethe von seinem Vater nach Wetzlar geschickt, um am Reichskammergericht ein Praktikum zu absolvieren. Dort lernt er Charlotte Buff kennen und lieben. Die Liebesbeziehung realisiert sich – im Gegensatz zum *Werther* –, doch muss Charlotte, bzw. „Lotte“, aus materiellen Gründen (eine weitere Gemeinsamkeit mit *Shakespeare in Love*) Goethes Vorgesetzten Kestner heiraten. Nachdem dieser erfahren hat, dass Goethe mit Lotte liiert ist, kommt es zu einem Duell, das glimpflich endet, nach dem Goethe jedoch in Haft gesetzt wird. Im Gefängnis schreibt er – von seinen Gefühlen befeuert – die *Leiden des jungen Werthers* nieder, wobei er den Selbstmord Karl Wilhelm Jerusalems, im Film sein bester Freund, in die Werthergeschichte hineinprojiziert (wie es schon Goethe getan hatte). Wie in *Shakespeare in Love* werden auch hier die verzweifelten Liebesgefühle sublimiert und ästhetisiert: fruchtbar gemacht für die Ausarbeitung künstlerischer Produktionen.

Dass der Film unter dem Einfluss von *Shakespeare in Love* steht, wurde nicht zuletzt vom Regisseur Philipp Stölzl⁹ selbst explizit hervorgehoben. Was die beiden Filme verbindet, was – so könnten böse Zungen sagen – Stölzl von der angelsächsischen Erfolgsproduktion abgekupfert hat, ist insbesondere die betonte Autoreflexivität und Intertextualität des filmischen Diskurses. Ich will ein paar Beispiele geben:

Nachdem Goethe bei der Prüfung gescheitert ist, kratzt er im Hof des Universitätsgebäudes in den Schnee: „Lecket mich.“ Das gemahnt den Zuschauer natürlich an die berühmte Formel des *Götz von Berlichingen*. Im Anschluss an diese Szene beendet er die Niederschrift des *Götz* – so dass man auch hier den Schluss ziehen kann, es gehe vom Leben zum Text, von der Frustration des durchgefallenen Examinanden zur Verwendung dieser Frustration im Text des angehenden Autors. An einer späteren Stelle des Films, nachdem er seine Arbeit am Reichskammergericht in Wetzlar angetreten hat, sehen wir einen kurzen

⁹ Der Film ist, so Stölzl, „eine Fantasie über eine historische Figur“. (Interview in: http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1010/philipp_stoelzl_kf1010/. Letzter Zugriff am 17.7.2015.)

Ausschnitt aus einem Prozessbeginn, als die Rede ist von einem „casus Margarete Schwerdtlein“. In Goethes *Faust* wird Marthe Schwerdtlein als – nicht unwichtige – Person auftreten. Auch hier wird die Geschichte also so konstruiert, als gehe es vom Leben in die Literatur, als hätte Goethe die Namen seiner Gestalten aus dem Leben geschöpft.

Neben diesen fadenscheinigen biografistischen Konstruktionen gibt es jedoch zahlreiche Anspielungen, bei denen der logisch-semantische Bezug zwischen Leben und Text völlig zu fehlen scheint. Der Witz liegt in diesen Fällen einfach darin, dass (mehr oder weniger) versteckte Zitate aus Goethes Werken und aus der europäischen Kulturgeschichte in den Film einfließen. So stößt Goethe, nachdem er den *Götz* vollendet hat, erleichtert aus: „Es ist vollbracht!“ Zitiert wird damit das Ende des *Faust 2* mit Fausts Tod, in dem wiederum in beinahe blasphemischer Weise der Tod Jesu am Kreuz plagiiert wird, so wie ihn das Johannes-Evangelium (19,30) schildert.

Um beim *Faust* zu bleiben, sei hier noch ein anderes intertextuelles Zitat genannt, das doch von einer gewissen sprachlichen Raffinesse zeugt, weil es mit semantischen Unterschieden zwischen dem Deutsch der Goethe-Zeit und dem des 21. Jahrhunderts spielt. Dies betrifft die Szene, in der Karl Wilhelm Jerusalem, Goethes Freund, einer Frau auf der Straße begegnet und sich Hals über Kopf in sie verliebt. Goethe springt seinem schüchternen Freund bei und spricht sie schnurstracks an: „Schönes Fräulein, darf er's wagen, Arm und Geleit ihr anzutragen?“ Die Frau antwortet: „Ich bin kein Fräulein“, was im Film zu bedeuten hat, dass sie schon verheiratet ist. Die Tatsache, dass sie kein Fräulein ist, führt später dazu, dass sie nicht gewillt ist, ihr bürgerliches Leben im Wohlstand aufzugeben und mit dem Geliebten zu fliehen. Dies ist dann der Anlass zu Jerusalem's Selbstmord. In Goethes *Faust* findet der Dialog zwischen Faust und Gretchen statt, welche den Annäherungsversuch mit den Worten abwehrt: „Bin weder Fräulein, weder schön“, wobei hier zu verstehen ist, dass sie keine Adelige

ist. Ein „Fräulein“ ist ein „unverheiratetes adeliges Frauenzimmer“; ein bürgerliches Mädchen wurde mit „Jungfer“ angesprochen.¹⁰

Man kann die Zitate zum Teil in die gedankliche Struktur des Films einbinden. Gleichzeitig wird man aus der Filmhandlung herausgehoben, sieht das gewissermaßen reflexiv, von einer literaturwissenschaftlichen Warte aus, also ex post. So etwas gibt es auch in *Shakespeare in Love*. In *Goethe!* finden wir es zum Beispiel in den ersten Szenen des Films, als Goethe sich mit Freunden über einen Rokoko-Dichter mokiert und am Büffet stehend den Freunden zuproftet mit den Worten: „Auf Sturm und Trank!“ – ein Wortspiel, das auch wieder die biografistische Dimension des Films verfremdet. Ähnlich ist es mit Bildziten bestellt, die den Film eben als Artefakt mit autoreflexivem Charakter markieren. So blickt Goethe aus dem Fenster seines Zimmers in Wetzlar in eben der Postur jenes Goethe in Rom, der auf dem berühmten Gemälde von Tischbein zu sehen ist. Ein anderes Beispiel ist die Liebesszene zwischen Goethe und Lotte, als sie bei einem hereinbrechenden Unwetter in einer mittelalterlichen Burgruine Schutz suchen. Hier gemahnt die Ikonografie deutlich an Caspar David Friedrich. An anderen Stellen werden Spitzweg (*Der arme Poet*), Brueghel oder Canaletto zitiert. Zu den Lowbrow-Aspekten des Films gehört – neben slapstickhafter Komik und sentimentaler Liebeshandlung – insbesondere eine Unterkomplexität, die sich in prononcierten Schematismen äußert. Während in *Shakespeare in Love* die in Shakespeares Biografie klaffenden Lücken einfallsreich gefüllt werden, kennzeichnet Stölzls Film eine Umarbeitung der biographischen Elemente, in der Gegensätze verstärkt und psychologische Zurechnungen vereinfacht werden – dies sowohl in Bezug auf Goethes Vita als auf den Roman *Die Leiden des jungen Werthers*.

Der Entkomplexivierung dient zudem die Veränderung der Liebeskonstellation: In der Tat wird die Problematik von Werthers – und Goethes – Verhalten, die darin

¹⁰ Vgl. den Kommentar von Erich Trunz in der „Hamburger Ausgabe“: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Bd. 3. München ¹⁶1996, S. 551.

gründet, dass er mit seiner Werbung um Lotte eine bestehende Liebesbeziehung unterminiert, völlig unter den Tisch gekehrt. Es ist im Film nämlich Goethe, der Lotte zuerst an sich bindet – er ist es, und nicht umgekehrt Kestner, der durch die Intervention des anderen um seine schönsten Hoffnungen gebracht wird. Kestner dagegen wird, noch viel stärker als im Roman, zum „bad guy“, wie sein Darsteller Moritz Bleibtreu im Making-of formuliert.

Im Rahmen der Diskussion um die Veränderungen und Modernisierungen (letzteres betrifft vor allem die Gestalt Lottes) der Figurenzeichnungen sei noch eine andere intertextuelle Anspielung erwähnt, nämlich eine auf *Dichtung und Wahrheit*, die gegen Ende des Films zu finden ist, als Lotte, nachdem Goethe ihr das Manuskript des *Werther* übergeben hat, dieses entgegen dem Willen des Autors bei einem Verlag abgibt und auf die Frage des Lektors, ob die Geschichte wahr oder erfunden sei, antwortet: „Es ist mehr als die Wahrheit, es ist Dichtung.“ „Mehr als die Wahrheit“, das erinnert an ein Argument Stölzls¹¹ zu seinem Film, in dem er erklärt, „durch das Herunterbeten von Fakten komm[e] man der Wahrheit nicht nahe“. Insofern handelt es sich hier also um eine „dichterische“ Gestaltung einer nicht-positivistischen Wahrheit. Die Figur Goethes und seine Werke müssen über Fantasie und Gefühl rezipiert werden und müssen über diese Art von Kanälen dem heutigen Publikum nahegebracht werden, zumal Goethes Produktion zu seiner Zeit gerade von jungen Leuten begeistert aufgenommen wurde. So muss, nach der Argumentation Stölzls, um diese Reaktion nachvollziehen zu können, dieser Film auch auf ein jugendliches Publikum zugeschnitten werden – eine Überlegung, die insbesondere auch von dem Münchner Goethe-Spezialisten Klaus H. Kiefer vorgenommen wird, welcher dem Film einen sehr lobenden Artikel gewidmet hat.¹²

¹¹ Vgl. Anm. 9.

¹² Klaus H. Kiefer: „Weltliteratur zu Pferde – Philipp Stölzls Film *Goethe!*“, in: www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/kiefer_weltliteratur_zu_pferde.pdf.
Letzter Zugriff am 17.7.2015.

Problematisch ist dabei, dass den jungen Leuten in erster Linie ein Digest Wertherscher Grundbausteine verabreicht wird. Dazu gehören auch die blau-gelbe Kleidung („gewagte Kombination“, spotten die Kameraden im Film), die immer schon als kennzeichnend für Werther galt¹³, und die berühmte Brotbackszene, die auch von der bildenden Kunst rezipiert (und, als Echo wiederum darauf, im Film von Goethe gezeichnet) wird. Charakteristischerweise heißt es dazu von Philipp Stölzl (im Making-of), dies sei ein „essentieller Bestandteil der Werthergeschichte“. Und: „Die muss man haben.“

Welche Bestandteile kultureller Tradition müssen an zukünftige Generationen weitergegeben werden, und in welcher Form sind sie weiterzugeben? Die Fragen, die hier angesprochen werden, betreffen das, was man heute kulturelles Gedächtnis nennt: Sie zielen auf die Problematik der Gestaltung dieses Gedächtnisses, der Kohärenz und Gewachsenheit kulturellen Guts und der Gefahr, dass nur Bruchstückhaftes¹⁴ und letztlich Sinnloses überlebt, bzw. Sinnleeres, das mit Banalitäten neu aufgefüllt wird. Mit anderen Worten, es besteht die Gefahr, dass frühere Kultur nur in Formen überlebt, die Gustave Flaubert hämisch in seinem *Dictionnaire des idées reçues*¹⁵ aufgelistet hat.

Es war in diesen Überlegungen die Rede von Schriftstellern, die, so könnte man sagen, zu Nationalhelden geworden sind, zu Ikonen ihrer Kultur, in dem Sinn, dass sie eine quasi-religiöse Aura ausstrahlen, deren Wirkung mehr von irrationaler Verehrung ausgeht als vom spezifisch ästhetischen Verständnis ihrer Leistungen. Die Qualität moderner Adaptationen ist wohl in erster Linie daran zu messen, wie

¹³ Vgl. zum Beispiel Georg Büchner, *Leonce und Lena* II,4 über den „Kerl [...] mit seiner gelben Weste und seinen himmelblauen Hosen“. (Georg Büchner: *Werke und Briefe*. München 1981, S. 110.)

¹⁴ Wie fromm oder realistisch die Hoffnung ist, dass junge Zuschauer, durch den Film motiviert, die Bruchstücke von sich aus durch persönliche Studien ergänzen, muss dahingestellt bleiben. Der didaktische Nutzen solcher Filme soll nicht abgestritten werden – doch dürfen didaktische nicht mit ästhetischen Qualitäten verwechselt werden.

¹⁵ Gustave Flaubert: *Dictionnaire des idées reçues*. In: *Bouvard et Pécuchet*. Paris 1966, S. 333-378.

das Original „aufgehoben“ wird im hegelschen Sinn, wie also statt einer Sinnentleerung oder Vereinfachung der kulturellen Inhalte die Neubearbeitung auch neue Sinndimensionen entstehen lässt. Ich habe zu zeigen versucht, wie und ob dies bei den untersuchten Klassikeradaptationen der Fall ist. Auch wenn beide Filme dem Middlebrow-Bereich zugehören dürften, scheint mir die semantische und strukturelle Komplexität von *Shakespeare in Love* höher, der Film mit mehr Raffinesse ausgestattet zu sein. Doch auch Philipp Stölzls Film hat durchaus geistreiche Facetten zu bieten, insgesamt dürfte er wohl von einer einfacheren Machart sein. Insbesondere scheint der Vergleich der beiden Filme aufschlussreich zu sein für den unterschiedlichen Mehrwert von Autoreflexivität und Intertextualität. Diese sind nicht schon per se Kennzeichen „hoher“ Kunst, sondern können im Extremfall zu Mitteln bildungsbürgerlicher Selbstbestätigung (nach dem Motto: „Ja, ich habe das Niveau, diese Anspielungen zu verstehen!“) zusammenschrumpfen und sind wohl nur dann gerechtfertigt, wenn sie sich schlüssig in die Gesamtaussage einbinden lassen. Ob dies jeweils der Fall ist, steht natürlich zu einem nicht geringen Teil im Ermessen des Interpreten.