

HAMLET





HAMLET

William Shakespeare

In der Übersetzung von Angela Schanelec und Jürgen Gosch
Die Hamletmaschine von Heiner Müller (Ausschnitte)
Textfassung von Jeroen Versteede

Hamlet, *Prinz von Dänemark*: Sandra Hüller
Claudius, *König von Dänemark, Hamlets Onkel*: Stefan Hunstein
Gertrud, *Königin, Hamlets Mutter, jetzt Claudius' Frau*: Mercy Dorcas Otieno
Polonius, *Staatsrat*: Bernd Rademacher
Laertes, *Polonius' Sohn*: Dominik Dos-Reis
Ophelia, *Polonius' Tochter*: Gina Haller
Rosencrantz, *Höfling*: Konstantin Bühler
Guildenstern, *Höfling*: Ulvi Teke
Fortinbras, *Prinz von Norwegen*: Mourade Zeguendi
Totengräber 1: Jing Xiang
Totengräber 2: Ann Göbel
Musiker*in: Mieko Suzuki / Lukas Tobiassen

Regie: Johan Simons
Bühne und Kostüme: Johannes Schütz
Musik: Mieko Suzuki
Mitarbeit Musik: Lukas Tobiassen
Klangregie: Will-Jan Pielage
Lichtdesign: Bernd Felder
Mitarbeit Lichtdesign: Ingrid Pons i Miras
Dramaturgie: Jeroen Versteede
Mitarbeit Dramaturgie: Felicitas Arnold
Regieassistentin: Tamo Gvenetadze
Bühnenbildassistent: Mitsuru Sugiura
Kostümassistentin: Sofia Dorazio Brockhausen
Sprachcoach: Roswitha Dierck
Souffleuse: Isabell Weiland
Inspizientin: Christiane Dolnik
Regiehospitant: Stijn Dijkema
Kostümhospitantinnen: Lea Katharina Heemann, Carolin Saddey

Premiere: Samstag, 15. Juni 2019, Schauspielhaus
Dauer: 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

© Übersetzung: Verlag der Autoren, Frankfurt am Main
© *Die Hamletmaschine*: henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin



To be, or not to be.

Mourade Zeguendi, Dominik Dos-Reis, Ann Göbel, Jing Xiang

SYNOPSIS

DE

König Hamlet ist tot. Er hinterlässt seine Frau Gertrud und seinen Sohn Hamlet, den er als Geist heimsucht. Er verrät ihm, dass er von seinem Bruder Claudius vergiftet worden sei, und ruft den jungen Hamlet auf, seiner zu gedenken und ihn zu rächen. Der muss von nun an mit dem Auftrag seines Vaters und mit den Zweifeln an der Aufrichtigkeit seines höfischen Umfelds leben. Was spielen ihm sein Onkel, der das Regiment im Staat Dänemark von seinem Vater übernommen hat, und seine Mutter, die ihren ehemaligen Schwager geheiratet hat, vor? Hamlet tut sich schwer, sich in die neue Ordnung einzufügen. Den Hof verlassen, wie Laertes, der Bruder seiner Freundin Ophelia es tut, darf und will er nicht. Hamlet will seinen Onkel zur Aufklärung zwingen, obwohl dieser mit der brisanten politischen Lage Dänemarks andere Sorgen hat.

Hamlets Jugendfreunde Rosenkrantz und Guildenstern sollen ihn bespitzeln und herausfinden, was ihn verstört. Auch Polonius, der königliche Ratgeber, versucht, Hamlets Zustand auf den Grund zu gehen. Er setzt dazu seine Tochter Ophelia ein. Hamlet wiederum konfrontiert seinerseits den Hof mit dessen Verlogenheit. Dennoch zögert er, den Racheauftrag seines Vaters in die Tat umzusetzen. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen ihm und seiner Mutter, wobei er den lauschenden Polonius umbringt.

Hamlet wird daraufhin von Claudius nach England geschickt, wo er umgebracht werden soll. Er durchschaut jedoch den Mordplan und schafft es, den Spieß umzudrehen und seine ehemaligen Freunde hinrichten zu lassen. Er kehrt nach Dänemark zurück und trifft auf zwei Totengräber. Sie schaufeln ein Grab für Ophelia, die im Fluss ertrunken ist. Auch Laertes ist heimgekehrt. Angestachelt von Claudius, fordert er Hamlet zum Duell heraus, um sich für den Tod seines Vaters und Ophelias zu revanchieren. Obwohl er Verständnis für Hamlets Position zeigt, kämpft er mit einer vergifteten Degenspitze. Zudem hat Claudius vergifteten Wein bereitgestellt, der versehentlich von Gertrud getrunken wird. Im Duell kommen Laertes, Claudius und letztlich auch Hamlet um. Auf dem Rückweg aus Polen macht der norwegische Prinz Fortinbras beim Anblick der Toten halt. Er ist gekommen, um alte Rechte einzufordern, und wird der neue Machthaber.

EN

King Hamlet is dead. He leaves his wife Gertrud and his son Hamlet behind, whom he haunts as a ghost. He lets him know that he has been poisoned by his brother Claudius and calls on young Hamlet to remember him and avenge him. From now on he has to live with his father's order and with the doubts about the sincerity of his courtly environment. What are his uncle, who took over the regiment in Denmark from his father, and his mother, who married her former brother-in-law, pretending? Hamlet struggles to fit into the new order. He cannot and will not leave the royal court, as Laertes, the brother of his girlfriend Ophelia, does.

Hamlet wants to force his uncle to clarification, but he has other concerns about Denmark's explosive political situation.

Hamlet's childhood friends Rosenkrantz and Guildenstern are to spy on him and find out what disturbs him. Polonius, the royal advisor, also tries to get to the bottom of Hamlet's condition. He uses his daughter Ophelia. Hamlet, in turn, confronts the court with his mendacity. Nevertheless, he hesitates to put his father's vendetta into practice. There is an argument between him and his mother, in which he kills the listening Polonius.

Hamlet is then sent to England by Claudius, where he is to be killed. However, he sees through the murder plan and manages to turn the tables and have his former friends executed. He returns to Denmark and meets two gravediggers. They dig a grave for Ophelia, who drowned in the river. Laertes has also returned home. Spurred on by Claudius, he challenges Hamlet to a duel to retaliate for the death of his father and Ophelia. Although he shows understanding for Hamlet's position, he fights with a poisoned sword tip. In addition, Claudius has provided poisoned wine that is accidentally drunk by Gertrud. In the duel Laertes, Claudius and finally Hamlet perish. On his way back from Poland the Norwegian Prince Fortinbras stops at the sight of the dead. He has come to demand old rights and becomes the new ruler.

Leben oder sterben müssen –
das ist die Fragestellung.

Leben oder sterben – das ist das
Problem.

William Shakespeare wurde 1564 geboren und starb 1616. Er genoss eine klassische philologische Ausbildung und studierte lateinische Texte von Ovid, Virgil und Plautus. Diese Werke, aber auch historische Chroniken, zeitgenössische Schriften und die 1560 veröffentlichte Genfer Bibel waren wichtige Quellen für seine Arbeit als Autor von Sonetten und Bühnenstücken: Was ihn interessierte, übernahm und transformierte er. Mit 18 heiratete er die 26-jährige Anne Hathaway. Eines ihrer gemeinsamen Kinder hieß Hamnet und starb mit elf Jahren. Das Paar hatte zwei weitere Töchter: Susanna und Judith. Shakespeare zog nach London, um seiner Karriere als Schriftsteller nachzugehen. Er wurde Mitglied und Aktionär einer der erfolgreichsten Theatergruppen seiner Zeit und später Miteigentümer des Globe Theatre, das von seiner Truppe 1599 gebaut wurde und bis zu 3000 Zuschauer*innen empfangen konnte. Shakespeare investierte ebenso erfolgreich in andere Geschäfte und Immobilien. Er verfasste 38 Theaterstücke und 154 Sonette. Ihm wird die Erfindung tausender Wortschöpfungen zugeschrieben. Es ist wahrscheinlich, dass *Hamlet* 1602 in einer gekürzten Form zur Premiere kam. Shakespeare soll selbst den Geist gespielt haben.



Sandra Hüller

Für Hamlet muss alles einen Sinn haben

Sandra Hüller über *Hamlet*

Was treibt Hamlet an? Wie lässt du dich auf diese komplexe Figur ein?

Sandra Hüller: Ich möchte gerne voranstellen: Ich weiß es auch nicht. Es gibt nur Vermutungen. Bei anderen Rollen weiß ich manchmal sehr genau, wie die Figur gestrickt ist und wie ich sie spielen soll. Dann gibt es keine Alternative. Aber Hamlet ist wie ein nasser Fisch, der einem ständig aus der Hand rutscht. Die Frage nach dieser Figur ist nicht eindeutig zu lösen. Das muss man akzeptieren. Ich kann nur darüber reden, wie ich persönlich mich Hamlet annähere. Viele Wesenszüge, die oft mit Hamlet verbunden werden, will ich nicht bedienen. Zum Beispiel kann ich seinen Wahnsinn, ob wirklich oder nur vorgetäuscht, nicht spielen. Wie sollte man sich Wahnsinn vorstellen? Wo es keine Regeln mehr gibt, wird es langweilig. Es bringt mir keinen Genuss, die Wände hochzulaufen, egal was machen zu dürfen. Der einzige Weg, den ich gehen kann, ist zu versuchen, empathisch zu sein und den Kern von Hamlets Gefühlen zu verstehen.

Was ist dieser Kern?

Trauer. Wahrscheinlich hatte sein Vater für ihn eine große Bedeutung, und er leidet unter dessen Abwesenheit. Seine Mutter scheint eine nicht sonderlich gefestigte oder stabilisierende Person zu sein, sie bietet ihm keinen Halt. Hamlets Trauer rührt auch daher, nicht gesehen zu werden am Hof. Er fühlt sich allein und nicht ernst genommen. Nicht nur seine Mutter, auch seine Vertrauten brechen ihm weg. Rosencrantz und Guildenstern sind nicht mehr die Freunde von früher. Laertes haut lieber nach Frankreich ab, als dem Hof die Stirn zu bieten. Ophelia wird von ihrem Vater instrumentalisiert. All das macht Hamlet noch einsamer, als er es ohnehin schon ist. Dieses Alleingelassenwerden in der Welt spürt er mit voller Wucht. Hamlet ist sich den Widersprüchen des Universums bewusst, und er kann sich darüber mit Niemandem austauschen. Gedanklich ist er allen überlegen, das weiß er auch, und trotzdem sucht er permanent nach Möglichkeiten, sich über seine Sorgen und Emotionen auszutauschen.

Macht diese Trauer Hamlet aggressiv?

Es gibt Trauernde, die zynisch werden. Auch Shakespeares Hamlet verletzt mutwillig. Vielleicht bin ich da zu beschränkt, aber das will ich nicht zulassen. Hamlets Auftrag ist es nicht, so glaube ich, Rache zu üben oder andere Figuren zu verletzen. Er will einfach, dass alle sich ins Gesicht schauen, die Wahrheit anerkennen, die eigenen Fehler zugeben, sich gegebenenfalls entschuldigen. Vielleicht ist das der falsche Weg, vielleicht macht diese Interpretation keinen Sinn, und es stellt sich im Nachhinein heraus, dass wir uns geschont oder getäuscht haben. Aber ich möchte unbedingt versuchen, einen Hamlet zu spielen, ohne abwertend anderen Figuren gegenüber sein zu müssen. Hamlet sollte versuchen, die anderen Menschen wirklich zu erreichen und sie zu Ehrlichkeit und Fairness zu bewegen. Wenn das gelingen würde, dann wäre Hamlet ein wirklich edelmütiger, ein echter Prinz.

Vielleicht ist dieser Auftrag noch viel schwerer, als Rache zu üben.

Nochmal, möglicherweise kommen wir nicht weit genug und erzählen nur einen Bruchteil von dem, was Shakespeare in seinen *Hamlet* gelegt hat. Unsere Version ist, auch durch die radikale Textverkürzung, eine Bleistiftskizze. Genauso wie unser in der Luft schwebendes Bühnenbild. Wir machen nur einen Vorschlag. Niemand von uns behauptet, er oder sie wisse, wie es geht, *Hamlet* zu interpretieren. Das ist auch, was Johan Simons' Theater auszeichnet: Er versucht, sich einem Autor und dessen Figuren anzunähern. Wir können nicht mit ihnen verschmelzen. Wie sollten wir das auch machen? Wir haben es unter Umständen wirklich mit Genialität zu tun. Mit Genialität können wir nicht eins werden, wir können uns nur zu ihr verhalten, auf sie reagieren. Natürlich gibt es auch einen gewissen Frust, Shakespeares Texte und Figuren nicht vollkommen ergründen zu können. Wir können *Hamlet* nicht ganz zu Ende denken. Dieser Frust ist aber auch eine wichtige Emotion von Hamlet selbst. Er beißt sich die Zähne aus, er realisiert, dass er seinen Auftrag nie ganz zu Ende führen kann. Den Menschen darauf hinzuweisen, ehrlich zu sein, wie sollte man diese Aufgabe erfolgreich zu Ende führen? Hamlet spürt, dass er in einem System lebt, das eine Tradition der Verlogenheit aufrecht erhält. Das Vergiften, Manipulieren, Lügen, Verführen, Vorspielen, Kämpfen, Verletzen hat sich in der Vergangenheit dieser Familie festgeschrieben und wird

auch die Gegenwart und Zukunft prägen. „Die Welt ist aus den Fugen. Fluch und Scham, dass ich zur Welt, sie einzurenken kam!“

Kennst du dieses Gefühl?

Ja. Ich glaube schon, dass ich geboren wurde, um gewisse Sachen aus der Vergangenheit meiner Vorfahren aufzulösen. Ich kann nicht so tun, als ob bestimmte Dingen nie passiert wären. Man kommt nicht wie ein unbeschriebenes Blatt Papier auf die Welt, man trägt Traumata aus vorherigen Generationen mit sich mit. Sich diesen zu stellen, kann schmerzhaft sein, aber es ist notwendig, das zu tun, damit man sie nicht an die nächste Generation vererbt.

Ein wichtiges Thema in Hamlets Reflexionen ist der Tod.

Der „Sein oder nicht sein“-Monolog handelt davon. Hamlet steigt in das Stück ein mit einem absoluten Todeswunsch, aber er weiß nicht, wie er sich umbringen soll, und er hat Angst davor. Er weiß, dass Rosencrantz und Guildenstern ihn nach England begleiten, um ihn dort umbringen zu lassen. Aber das ist Hamlet zu entwürdigend. Mit Rosencrantz und Guildenstern hat er abgeschlossen, sie haben endgültig die Seiten gewechselt. Hamlet entkommt und kehrt an den Hof zurück, wo Laertes und Claudius ein neues Komplott geschmiedet haben. Auch wenn Hamlet wahrscheinlich nichts von der vergifteten Degenspitze weiß, vermute ich doch, dass er sich bewusst von Laertes umbringen lässt. „In mir liegt deine Waffe“, sagt Hamlet ihm. „Ich werde versagen. Ich lasse mich von dir besiegen“, meint er. Mit Hamlets Tod durch Laertes' Gift schließt sich ein Kreis, denn Hamlet hat Laertes' Vater umgebracht. Für Hamlet muss alles einen Sinn haben.

Hamlet definiert sich vor allem über Gedanken, über Sprache. Hat er für dich als Schauspielerin aber auch eine besondere physische Komponente? Wie nährst du dich ihm körperlich?

Wenn ich Hamlet bei den Proben spiele, spüre ich ihn ganz genau. Hamlet ist ganz anders als zum Beispiel Penthesilea, die geradezu explodiert, die als Königin ganz gerade steht. Hamlet ist schmal, macht recht wenig mit seinen Händen, geht gebückt. Ihn umgibt eine seltsame Ruhe. Er ist nicht beweglich. Er guckt lieber zu, als sich einzumischen, und nimmt sehr viel wahr. Er ist fast wie ein Komodowaran, der sich einen ganzen Tag aufwärmt, um sich dann erst abends zu bewegen. Die Möglichkeit, den an-

deren Figuren zuzuschauen, ist ein Genuss, den Johan Simons erlaubt und ermutigt. Wir als Schauspieler*innen können in der ersten Reihe des Zuschauerraums sitzen, während andere spielen. Hamlet schaut viel zu, entscheidet sich bewusst, jetzt spiele ich mit, jetzt gehe ich auch auf die Bühne und handle. Es entgeht ihm nichts. Er ist keine impulsgesteuerte Figur – außer bei seinem Mord an Polonius.

Eine der Änderungen in unserer Fassung ist die Verschmelzung von Ophelia und Horatio. Was hat das zur Folge?

Zumindest am Anfang ist Ophelia die Einzige, bei der Hamlet kurz zur Ruhe kommt, mit der er reden kann. Unsere Ophelia kennt Hamlet sehr lange und sehr gut, vielleicht noch besser, als er sie kennt. Ophelia kennt Hamlets Texte auswendig, sie weiß, was ihn stört und treibt. Sie ist seine Komplizin am Hof, genauso wie Laertes, auch wenn der sich entscheidet, sich dem Hof zu entziehen. Ophelia ist mit dabei, wenn Hamlet vom Geist des Vaters heimgesucht wird. Sie wird zeitweise vom Geist genauso mitgenommen wie er. Wie bei Shakespeare gibt es zwischen unserer Ophelia und Hamlet aber auch etwas, was sie voneinander entfernt. Für Ophelia bedeutet der Geist etwas anderes als für Hamlet. Sie liebt und bewundert Hamlet, aber kann sich auch von ihm distanzieren. Ophelia lässt sich von Polonius gegen Hamlet instrumentalisieren, und Hamlet beendet deswegen ihre Beziehung. Für mich hat diese Szene aber auch eine andere Bedeutung. Hamlet weiß, dass Ophelia in dieser Welt untergehen wird. Seine Aussage „Geh in ein Kloster“ heißt auch: Geh weg, flüchte so weit weg, wie du kommt. Egal, was du tust oder sagst, die Menschen werden es reframe und für ihre eigenen Zwecke missbrauchen. Rette dich, auch für mich, denn ich bin in meiner aktuellen Verfassung nicht gut für dich.

Auch hier interpretierst du ursprünglich aggressive, sogar misogynen Äußerungen Hamlets als eine Rettungstat.

Es ist ein Wagnis und unheimlich schwierig, dieser Welt nicht zynisch zu begegnen. Man macht sich verletzlich, man wird vielleicht als Gutmensch beschimpft. Natürlich hätten wir uns auch nur die Textstellen herauspicken können, in denen Hamlet die Welt und die anderen Figuren sprachlich zerstört. Das haben wir aber nicht gemacht. Was hätten wir denn vom Theater, wenn wir der Welt und ihrer Gewalttätigkeit nicht etwas entgegenstellen würden? „Macht euch um mich keine Sorgen, alles ist mir eh

gleich. Die Menschheit ist mir egal“, sagt Hamlet zu Rosencrantz und Guildenstern. Er fühlt sich von allen und allem entrückt. Das ist ein Zustand, mit dem ich persönlich mich nicht verbinden möchte. Mir ist nicht alles egal. Daher der Versuch, den Zynismus zu unterbinden und Hamlet zu einer Figur zu machen, die trotz aller erlebten Enttäuschungen nach Ehrlichkeit, Nähe und Sinn strebt.

Interview: Jeroen Versteete

Ist es gut oder ist es
schlecht - wie soll ich
entscheiden?

Lebendig bleiben oder
verschwinden - das ist die
Frage.





Handeln oder nicht handeln – das ist die Frage.

Konstantin Bühler, Sandra Hüller, Ulvi Teke, Johan Simons, Bernd Rademacher, Jeroen Versteete, Stijn Dijkema

Ich liebe das Nicht-Vollkommene

Johan Simons über *Hamlet*

Sandra Hüller spielt Hamlet. Warum eine Frau in dieser Rolle?

Johan Simons: Ich möchte kein großes Thema daraus machen. Eigentlich ist es normal, dass eine Frau Hamlet spielt: Sarah Bernhardt, Angela Winkler, Asta Nielsen, viele andere haben es schon gemacht. Theater vermittelt sich über Gedanken, nicht über Identifikation. Im Theater kann eine Frau einen Mann spielen, ein Junger einen Alten, eine Schwarze eine Weiße. Erst im Moment, in dem man sich nicht mehr fragt, warum eine schwarze Schauspielerin, Mercy Dorcas Otieno, Königin Gertrud spielt und was das bedeuten soll, ist die Zeit der Diskriminierung endlich vorbei. Mit meiner Besetzung mache ich keine politischen oder feministischen Statements, sie ist rein künstlerisch. Um Hamlet zu spielen, braucht man einen flexiblen Geist, und den hat Sandra Hüller. Und sie hat eine persönliche Herangehensweise. Sie lehnt jeden Zynismus ab. Sandra erweitert Hamlets Gedanken und füllt sie mit Emotionen, wie nur sie das kann.

Warum ist jetzt eine gute Zeit für Hamlet?

Weil ich *Hamlet* ein desperates Stück finde und ich mich im Moment auch desperat fühle. Die Zeit ist aus den Fugen, mehr als je zuvor. Über die Umwelt und die anstehende Klimakatastrophe brauchen wir gar nicht zu reden. Auch die menschliche Natur ist in einem miserablen Zustand. Die Lüge regiert, auch die Selbstlüge. Mir scheint es manchmal so, als ob der Mensch dazu geschaffen sei, sich mit offenen Augen in den Abgrund zu stürzen. Ich bin im Moment nicht sehr optimistisch.

Ist Hamlet nur finster?

Es ist ein Stück über die unvermeidliche Gewalt innerhalb einer toxischen Gesellschaft. Man erhält ein krankes System aufrecht, weil man um die eigene Position fürchtet. Die Figuren versuchen ständig, die Schuld von sich weg zu schieben. Keiner will Verantwortung übernehmen. Der Hof ist wie eine Familie, sie kennen einander durch und durch. Mitglieder einer Familie können einander zutiefst verletzen, und im nächsten Moment gehen sie wieder scheinbar normal miteinander um.

Sind alle Figuren so?

Die Gewalt geht von der älteren Generation aus. Claudius, Polonius, Gertrud: Sie wollen die Sache zusammenhalten, bevor alles auseinanderbricht. Sie halten an der Macht fest. Vielleicht war es unter dem alten Hamlet noch schlimmer, und Claudius hat ihn deswegen ermordet, das wissen wir nicht. Vielleicht haben sie nur gute Absichten für die jüngere Generation – immerhin scheinen sie sie zu lieben und das Beste für sie zu wollen. Aber es stimmt etwas nicht. Es gibt keine ehrliche, direkte Kommunikation. Die Älteren haben keinen Zugang zu den Jüngeren, wissen nicht, was sie bewegt und wie sie sie erreichen können.

Wie reagieren die Jüngerer?

Es gibt Unterschiede. Rosencrantz und Guildenstern scheinen dem Königspaar zuzuspielen. Sie suchen nach einer Chance, aufzusteigen und an Wichtigkeit zu gewinnen. In unserer Inszenierung stehen sie aber auch kritisch dem Königspaar gegenüber. Es geht Gefahr von Rosencrantz und Guildenstern aus. Sie spüren eine Machtlücke, eine Weichstelle und wollen die ausnützen. *Funny Games* von Michael Haneke war eine Inspirationsquelle. Außerdem thematisieren wir die Trauer um ihre verlorene Freundschaft mit Hamlet. Laertes verbindet eine große Verspieltheit mit Ophelia. Außerdem hat er einen Ausweg aus der Bedrückung gefunden: Frankreich. Laertes ist scheinbar sorgenfrei, aber seine Familie steckt tiefer in ihm, als er realisiert.

Und Hamlet, was ist mit ihm los?

Der Mensch könnte so viel besser sein, aber wir schaffen es nicht, nach unseren eigenen Idealen zu leben. Diese Einsicht macht Hamlet tief unglücklich. Er kann die Wahrheit nicht verdrängen, wie Gertrud es macht. Er kann nicht abtauchen, wie Laertes es macht. Auch wenn Claudius und Gertrud ihn nach Wittenberg zurücklassen würden, würde er nicht wollen. Hamlet kann nicht loslassen. Er hat einen Auftrag am Hof: Er will keine Rache, sondern Aufklärung.

Der Mensch könnte so viel besser sein, aber wir schaffen es nicht, nach unseren eigenen Idealen zu leben.

Wie siehst du Ophelia?

Es verbindet sie mit Hamlet eine lange Freundschaft, weshalb sie auch Texte von Horatio bekommen hat, der bei uns nicht dabei ist. Ophelia agiert auf Augenhöhe mit Hamlet, mit Laertes, mit Polonius. Sie entscheidet, welches oder wessen Spiel sie gerade mitspielen möchte und bis wohin. Ophelia wird bei uns nicht wahnsinnig, weder aus Liebeskummer noch aus Trauer um den Tod ihres Vaters. Natürlich wird sie verletzt. Aber sie bleibt sich allem bewusst und behält die Kontrolle darüber, was sie tut.

Ist Ophelias Tod ein Suizid?

Sie sucht klaren Geistes die Grenze zum Tod auf. Ophelia kommt dieser Grenze so nah, dass sie vom Tod verschluckt wird. Ihr Sterben ist weder ein Suizid noch ein Unfall. Sie stirbt, weil die Welt nicht gemäß ihrer Bedürfnisse ist.

Überhaupt spielt der Tod eine große Rolle in deiner Inszenierung.

Die Grenze zwischen Leben und Tod ist dünn und durchlässig. Der Tod ist immer da. In seinen letzten Augenblicken ist der Mensch immer alleine, daran erinnert bei uns einer der Totengräber, der immer wie ein Schatten oder

wie ein Engel anwesend ist, unaufhörlich. Die Verstorbenen verschwinden nicht, sie sind immer da. Jeder trägt in unserer Inszenierung seine oder ihre Verlorenen mit sich mit, wie eben im echten Leben. Wenn eine geliebte Person stirbt, wie in meinem Fall zum Beispiel der Schauspieler Jeroen Willems im Jahr 2012, denkt man tagelang unaufhörlich an sie. Dann, plötzlich, er tappt man sich dabei, dass man sie mal fünf Minuten nicht in Gedanken hatte, und man fühlt sich schuldig. Man braucht viel Zeit, um mit dem Tod klarzukommen.

Hat Hamlet eine religiöse Komponente?

Auf jeden Fall. Shakespeares Zeit war protestantisch. Ich bin selbst protestantisch erzogen worden, und ich lese in Shakespeares Texten einen großen protestantischen Einfluss. Claudius kann nicht mit seinen Sünden leben. Er kann nicht mehr beichten. Die Möglichkeit zur Vergebung gibt es nicht. Hamlet selbst spricht mehrmals über Gott, er lebt mit der Idee, dass der Mensch nach Gottes Abbild geschaffen ist. Die Figuren fühlen sich von Gott verlassen, suchen ihren eigenen Lebenssinn. Shakespeare hat seinen einzigen Sohn verloren, als dieser zehn Jahre alt war. Der Junge hieß Hamnet. Fünf Jahre später schrieb Shakespeare *Hamlet* und spielte selbst den Geist. Dieses Stück war für ihn von großer Bedeutung. Shakespeare ist immer dann

Die Grenze zwischen Leben und Tod ist dünn und durchlässig. Der Tod ist immer da.

richtig gut, wenn er in seinen Texten vertikale Linien zieht, so wie die Musik von Johann Sebastian Bach das macht. Der Mensch bewegt sich zwischen Himmel und Hölle, zwischen Geisterreich und Grab.

Zwischen „to be“ und „not to be“?

Für mich ist „To be, or not to be“ der Ansatzpunkt des Stückes. Ich wende diesen Satz auch auf meine Regiearbeit an. Ich liebe Dinge, von denen man nicht weiß, ob sie etwas sind oder nicht: das Nicht-Vollkommene, das Halbfertige. In dieser Inszenierung wird der Übergangsbereich zwischen der Bühne und den Zuschauersitzen oft bespielt. Ich nenne diesen Teil der Bühne den „To be, or not to be“-Bereich. Es ist ein Zwischenreich. Hier befinden sich die Schauspieler*innen zwischen Figur und sich selbst, zwischen Darstellen und Zuschauen.

Du machst die Figuren und Szenen gerne noch komplexer und ungreifbarer, als sie schon sind. Warum?

Auch das Leben ist komplex und ungreifbar. Es erfordert Zweifel. Unsicherheit hilft einem weiterzumachen. Du meinst, etwas zu verstehen, aber im nächsten Moment ist alles wieder anders. Der Text gibt uns Rätsel auf. Die

Figuren sind vielschichtig, voller Paradoxe. Man kann sie nie wirklich fassen. Shakespeare bezieht sich auf existierende patriotische Legenden, aber er hat seine Figuren von Moralismus und Didaktik befreit. Er hat ihnen ein menschliches, modernes Bewusstsein gegeben.

*Welche Haltung erfordert das von den Schauspieler*innen?*

Dass sie eine Flut von Gedanken zulassen. Viele Gedanken sind zum gleichen Zeitpunkt von Bedeutung. Die Schauspieler*innen sollten nicht nur versuchen, die Rolle zu spielen, sondern auch die Gedankenwelt des Hier und Jetzt zu zeigen. Man entkommt dem ohnehin nicht, sich selbst zu beobachten und zu reflektieren. Als Schauspieler*in sollte man sich nicht darum bemühen, die ganze Zeit mit der Figur zu verschmelzen.

Wann ist dir Hamlet zum ersten Mal begegnet?

Ich habe 1966 als Zwanzigjähriger mal in einer großen *Hamlet*-Inszenierung von Richard Flink in Rotterdam mitgespielt. Ich war einfach ein Junge aus dem Volk, das sich nach Laertes' Rückkehr erhebt. Ich fand alles sehr beeindruckend und hatte keine Ahnung davon, was um mich herum geschah. 1969 spielte ich in einem Kollektiv, und wir haben das Musical *Hair* aufgeführt. Es gab keinen Unterschied zwischen Hauptrollen und Nebenrollen, alle spielten alles. Vor der Vorstellung nahmen wir LSD, nach der Vorstellung hatten wir Sex im Tourbus. Wir fühlten uns wie die Kings. Einmal stand ich, unter Drogen, in der Mitte der Bühne und sang aus vollem Halse. Ich hatte das Gefühl, ich war großartig, bis ich mich umdrehte und sah, dass alle meine Kolleg*innen die Bühne verlassen hatten. *(lacht)* In *Hair* gibt es eben auch dieses Lied, das auf einem Monolog von Hamlet basiert: *(singt)* „What a piece of work is man, How noble in reason, How infinite in faculties, In form and moving, How express and admirable ...“

Interview: Jeroen Versteete

Weiterleben oder sterben –
dies ist die Frage.

Seite 18

Leben oder Ableben?
Alles in Ordnung oder nicht –
das ist die Frage.



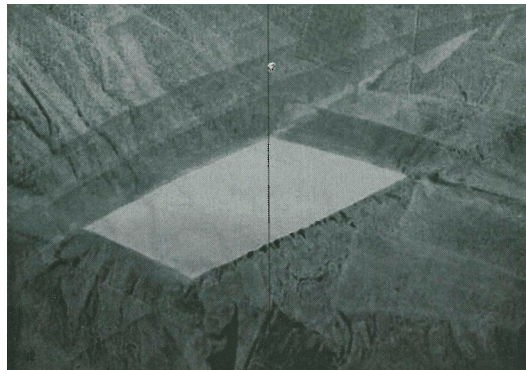
Gina Haller, Stefan Hundstein, Ann Göbel

EINE BÜHNE MUSS NICHTS BEDEUTEN

Johannes Schütz über die Bühne

Du hast mal gesagt, über Shakespeare kann man nicht reden.

Johannes Schütz: Alles, was man über Shakespeare liest oder hört, reicht selten an die Direktheit seiner Sprache heran. Wenn Schauspieler*innen Shakespeares Texte auf der Bühne sprechen, ist es im Glücksfall, als ob sie ihn gerade erfinden. Shakespeares Sprache ist besonders gegenwärtig und performativ. Diese Qualität hat die Übersetzung von Angela Schaneclec und Jürgen Gosch, die wir spielen.

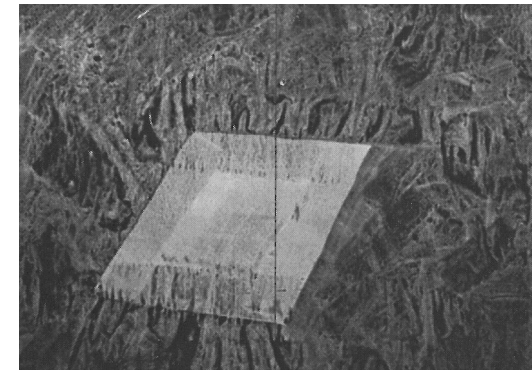


Johan Simons' Inszenierung ist die dritte Hamlet-Produktion, für die du die Bühne entwirfst.

Die Intervention für Goschs zweite *Hamlet*-Inszenierung in Düsseldorf – die erste war 15 Jahre vorher in Bremen auf einer Bühne von Axel Manthey – war im Prinzip eine Früh- und Vorform von dem, was wir später mit *Macbeth* und mit den Komödien *Was ihr wollt*, *Wie es euch gefällt* und *Ein Sommernachtstraum* weitergeführt haben. Auf der leeren Bühne für *Hamlet* in Düsseldorf befand sich nichts bis auf einen riesigen Haufen Steine, mit denen alle Schauspielerinnen und Schauspieler bis auf Hamlet während des ersten Teils eine 15 Meter

lange Bank bauten. Zur Gebets-Szene von Claudius war sie fertig. Die Totengräber haben dann im zweiten Teil die Bank später wieder zerstört.

Meine zweite *Hamlet*-Arbeit war 2013 am Berliner Ensemble. Leander Haußmann inszenierte das Stück in der historisch kostümierten Sprache von Schlegel-Tieck als ziemlich anti-autoritäres Vergnügen, die Bühne war vergleichsweise extrovertiert: ein Labyrinth aus Kulissen, das ständig in Bewegung war. *Hamlet* in Bochum ist nach *Penthesilea* und *Die Jüdin von Toledo* meine dritte Zusammenarbeit mit Johan Simons, und – im Vokabular der Kleriker ausgedrückt – gibt zwei zentrale Aspekte seiner Arbeit, einerseits die Repräsentanz des Ensem-



bles und andererseits die Realpräsenz des einzelnen Darstellers, der einzelnen Darstellerin auf der Bühne.

Was waren Deine wichtigsten Prinzipien bei der Entwicklung der Bühne?

Bei *Hamlet* denkt man zunächst immer an ein dunkles, melancholisches Individuum. Ich fand es interessant, über eine offene Bühne nachzudenken, an Stelle eines schwarzen Sockels für Einen, ein weißes Grab für Alle. Die weiße Farbe hat etwas Unbelastetes. Sie führt zu einer Klarheit der gesprochenen Sprache. Mein Lieblingssatz im Stück ist „Er ist allein“. Es

ist ein Wasserzeichen, das auf jeder Seite des Stücktextes stehen kann. Die Einsamkeit trifft auf alle Figuren und Situationen gleichermaßen zu. Im Europa des 21. Jahrhunderts sind die sozialen Reservate zunehmend gefährdet, Familie und Staat implodieren und lösen sich auf. Jugendliche sind vater- und heimatlos: eine Linie, auf der Hamlet, Ophelia, Laertes und Fortinbras unterwegs sind.

Eine Lichtkugel und eine Metallwand halten sich in Balance.

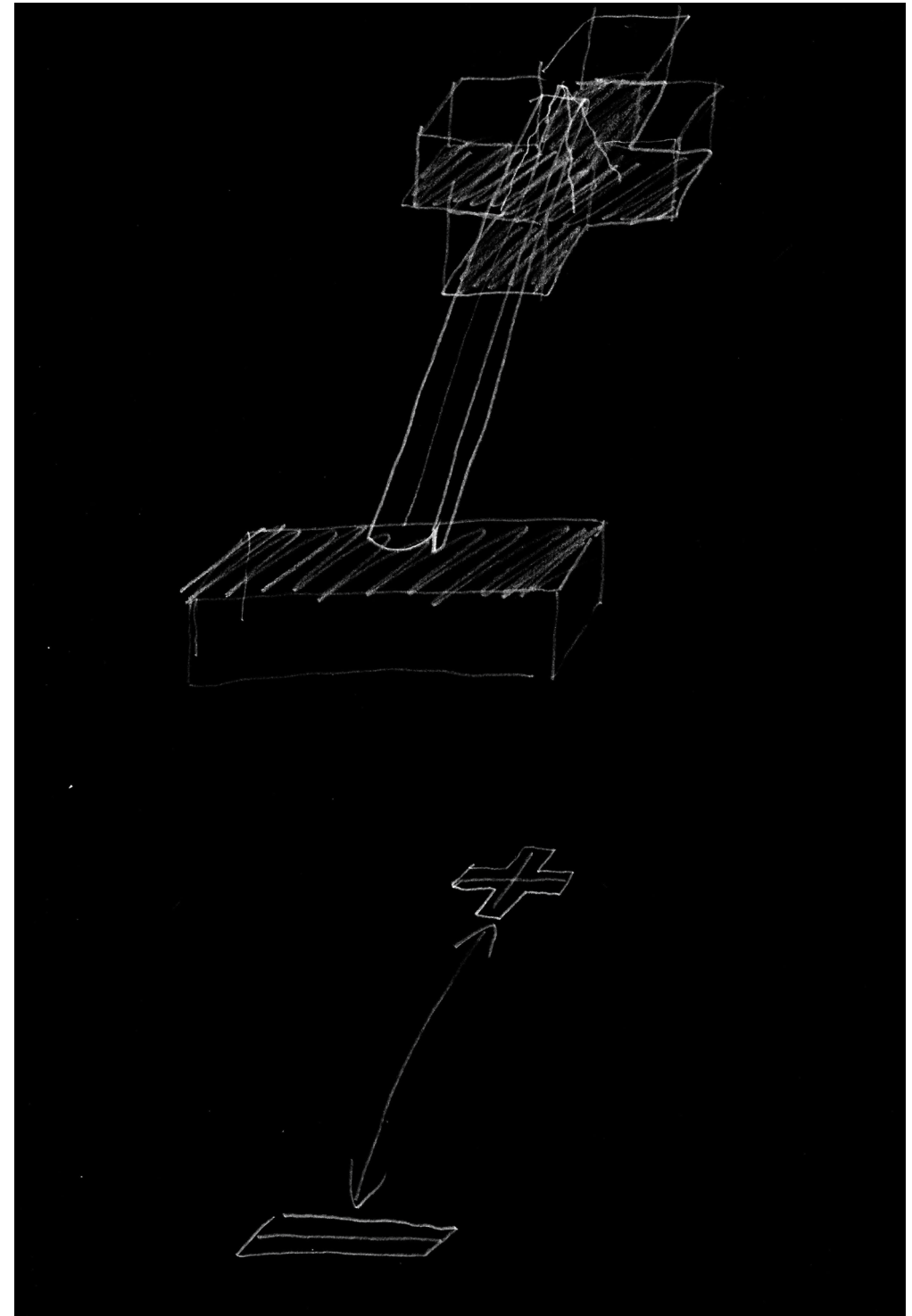
Der Ball und die Fläche, die Beweglichkeit der beiden schwebenden Objekte, stiftet eine Ambivalenz, ein Rätsel ohne spezielle Lösung. Aber auch die Einladung, Bezüge zu konstruieren. Das Schwebende und Provisorische von Wahrheit. Es gibt nicht einen einzigen möglichen Text, es gibt immer mehrere mögliche Interpretationen. Die Ideen, die man hat, werden weder bewusst noch zufällig ausgewählt, man wird durch die vom Text bewirkten Assoziationen instrumentalisiert. Dann führt man aus und prüft, ob es gehen könnte.

Irgendetwas Mysteriöses bleibt aber. Die Bühne lässt sich nicht abschließend erklären.

Eine Bühne sollte sich durch die Handlungen der Schauspieler und Schauspielerinnen verformen und nicht von vornherein eine Behauptung mit sich bringen. Man sollte sich eine Bühne ein paar Stunden anschauen können, ohne dass sie sich nach einer halben Stunde bereits verstehen lässt. Sie muss manchmal gar nichts bedeuten.

Interview: Jeroen Versteete

Leben oder nicht leben -
das ist die Frage.



Sein oder nicht sein – das ist die Frage.

Das Leben oder der Tod – das ist die Frage.



Jing Xiang, Konstantin Bühler, Sandra Hüller, Gina Haller, Ulvi Teke, Dominik Dos-Reis, Bernd Rademacher, Mercy Dorcas Otieno, Stefan Hunstein, Ann Göbel

Lebendig oder tot sein – es bleibt unentschieden.

Lebendig sein oder tot sein – das ist die Frage.



Lebendig tot sein.

Gina Haller, Dominik Dos-Reis



Jing Xiang, Dominik Dos-Reis, Mercy Dorcas Otieno

Weibliche Hamlets

Pionierinnen

Die ersten Namen von weiblichen Hamlet-Darstellerinnen sind aus dem 18. Jahrhundert überliefert. 1741 wird in Dublin die Besetzung Hamlets mit Funny Furnival erwähnt. Die neuartige Attraktion habe solches Aufsehen erregt, dass sie die Rolle sowohl in Dublin als auch in Belfast mehrfach wiederholte. Der erste autobiografische Bericht einer weiblichen Hamlet-Darstellerin, veröffentlicht 1755, stammt von Charlotte Charke (1713–1760), bekannt für ihr Crossdressing auf und abseits der Bühne. Aus Mangel an kompetenten männlichen Schauspielern innerhalb ihrer kleinen Truppe habe sie die Rolle übernommen und sei mit dem Lob bedacht worden, „no Man could possibly do it better, because I so frequently broke out in fresh Places“¹.

Die bekannteste Hamlet-Darstellerin des 18. Jahrhunderts ist die für ihre tragischen Rollen berühmte englische Schauspielerin Sarah Siddons (1755–1831), die seit 1775 über einen Zeitraum von 30 Jahren die Figur mindestens neun Mal gespielt hat. Siddons begründet mit ihrer Übernahme der Rolle eine bis in die Gegenwart reichende internationale Tradition weiblicher Hamlet-Darstellerinnen. Hamlet ist bekanntermaßen keine Hosenrolle, also eine männliche Rolle, die traditionell von Schauspielerinnen verkörpert wird, sondern zählt in weiblicher Darstellung zu den *roles travestis*, d. h. den in geschlechtlicher Gegenbesetzung gespielten Rollen. Siddons' Hamlet lässt sich als Gegenentwurf zur damals vorherrschenden komischen Tradition der Hosenrollen in Verwechslungskomödien interpretieren. Mit der Wahl ihres weder eindeutig männlichen, noch weiblichen Kostüms habe sie den in Bezug auf Hosenrollen gängigen sexuellen wie komischen Konnotationen entgegengewirkt und die Möglichkeit zur tragischen Konzeption auch als *travesti*-Rolle erwiesen. Ihre Darstellung wurde gelobt und als Publikumserfolg tradiert. Mit ihrem Schauspielstil habe sie die geschlechtlichen Zuordnungen problematisiert und ein praktisches Beispiel für die Interpretation eines „femininen“ Hamlet geliefert.

Role Models im 19. Jahrhundert

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird Hamlet international zu einer der beliebtesten *travesti*-Rollen; an die 50 Berufsschauspielerinnen



Felicita von Vestfali

nen sollen allein in diesem Jahrhundert die Figur verkörpert haben. Eine erste populäre Vertreterin war die amerikanische Charlotte Cushman (1818–1876). Ihre Interpretation sei eine bewusste Kritik an der üblichen männlichen Auffassung gewesen. Besonderes Gewicht habe sie auf die Beziehung Hamlets zu den beiden Frauenfiguren, Gertrud und Ophelia, gelegt. Aufgrund ihres androgynen Images fungiert Cushman bereits zu Lebzeiten als Schlüsselfigur der amerikanischen Emanzipationsbestrebungen und wird im 20. Jahrhundert eine Ikone der Lesbenbewegung.

Die aus polnischem Adel stammende deutsche Sängerschauspielerinnen Felicitia von Vestvali tritt 1868 in Hamburg als Romeo erstmals in deutscher Sprache auf und erringt damit einen überwältigenden Publikumserfolg. Ihrer darauffolgenden Gestaltung des Hamlet, mit der sie auf zahlreichen deutschen Bühnen gastiert, wird auch von Seiten der Kritik Lob zuteil. Sie habe den Dänenprinzen „nicht bloß als sentimentalen Träumer“ gegeben, sondern „sie brachte auch das energetische Wollen, den drängenden und bohrenden Entschluss zur Tat und seine Schwankungen bis zum Augenblicke der Ausführung zu lebendiger Anschauung“. Trotz ihres Erfolges kann im deutschen Sprachraum ein weiblicher Hamlet innerhalb der Grenzen des Illusionstheaters nicht vorbehaltlos reüssieren. Nach Auffassung mancher Kritiker habe „das peinliche Gefühl des Künstlichen und Gemachten“ dominiert, ihre Darstellung wird daher als „Curiosität“ oder als Beispiel „grotesk verzerrter Natur“ tradiert und in der Folge theaterhistoriographisch marginalisiert ...

Ganz im Gegensatz dazu ist Sarah Bernhardt als Hamlet-Darstellerin bis in die Gegenwart im Bewusstsein geblieben. 27 *travesti*-Rollen hat sie im Laufe ihrer Karriere gespielt, vor allem gegen Ende ihrer Laufbahn wendet sie ihr Interesse verstärkt Hosenrollen und Gegenbesetzungen zu. Im Alter von 54 Jahren tritt Bernhardt erstmals als Hamlet auf und legt in Interviews wiederholt ihre Motive und Konzeptionen dar. Einer der Hauptgründe ihrer Wahl sei der Mangel an komplexen weiblichen Rollen, die eine differenziert ausgearbeitete Darstellung erforderten. Rollen für Männer seien im Allgemeinen intellektueller als Frauenrollen und aus diesem Grund für Bernhardt interessanter. Allerdings grenzt sie das Repertoire an Männerrollen für Frauen insofern ein, als nur jene in Gegenbesetzung spielbar seien, die Intellektualität in einem schwächlichen Körper repräsentierten. Eine erfahrene Schauspielerinnen könne, vorausgesetzt sie verfüge über diese spezifische körperliche Konstitution, aufgrund ihrer intellektuellen Befähigung die

Jugendlichkeit und Komplexität von Hamlets Charakter sogar besser als ein junger Schauspieler darstellen. Bernhardts Argumentationen sind sowohl einem illusionistischen Theaterverständnis als auch essentialistischen Geschlechtervorstellungen und den zeitgenössischen sexualwissenschaftlichen Diskursen verhaftet. Dennoch überschreitet sie mit ihren *travesti*-Rollen die eng gefassten Geschlechterzuschreibungen ihrer Zeit. „Die Zweideutigkeit oder Mehrdeutigkeit der Geschlechtsidentität, die in ihrer Hamlet-Darstellung zum Ausdruck kommt, führt die Ideen der Gegensätzlich-



Sarah Bernhardt

keit der Geschlechter und die Undurchlässigkeit der Identitäten, wie sie von den zeitgenössischen Wissenschaftlern vertreten werden, als Konstrukte vor“, schreibt ein Kritiker.

Die Bewertungen von Bernhardts Hamlet reichen von hymnischer Begeisterung vor allem für ihr schauspielerisches Können bis zu teils vehementer Ablehnung, wobei ihre Gestaltung in Frankreich tendenziell positiv aufgenommen, in England, den USA

und im deutschen Sprachraum hingegen vor allem wegen der ungewohnten Figureninterpretation oder aufgrund prinzipieller Aversionen gegen weibliche *travesti*-Rollen kritisiert wird.

Allein die Ankündigung von Bernhardts geplanter Hamlet-Darstellung ruft in Europa eine Welle weiterer weiblicher Hamlets hervor. Der deutsche Kritiker Eugen Zabel wettet in seinem Artikel *Weibliche Hamlets* vorderhand aus Gründen empfindlicher Illusionsstörung gegen die grassierende „Sucht“, mit der „der Rolle des Hamlet die Männlichkeit“ genommen werde. Im Zuge der ersten Frauenbewegung und der durch sie popularisierten emanzipatorischen Forderungen bedrohen weibliche Hamlets, ob intendiert oder nicht, offensichtlich eine brüchig gewordene Geschlechterordnung.

Von Bernhardts Hamlet ist ein kurzer Ausschnitt der abschließenden Duellszene als Film erhalten, der 1900 im Zuge der Pariser Weltausstellung gezeigt wurde. Sie gilt somit auch als erster weiblicher Hamlet in einem Film. 1921 spielte der Stummfilmstar Asta Nielsen in der von ihr selbst produzierten Verfilmung des *Hamlet*-Stoffs die Hauptrolle. Niensens Film basiert auf der vom amerikanischen Literaturwissenschaftler Edward Vining popularisierten Sage, wonach Hamlet, als Mädchen geboren, aber aus Gründen der Staatsräson als Mann erzogen worden sei.

Der Aufstieg des Regisseurs

Im 20. Jahrhundert ändern sich mit Aufkommen der anfangs ausschließlich von Männern ausgeübten Regietätigkeit die künstlerischen Bedingungen für Schauspieler*innen fundamental. In seiner groß angelegten Studie *Women as Hamlet* (2007) schreibt Tony Howard: „The history of female Hamlets had been a matter of performance and self-presentation, about the self-defining power of the Actress; now, with the rise over the Director, it became a question of interpretation. Male directors began to cast women as Hamlet for symbolic purposes, imposing particular meanings on the body, the voice, and on what they imagined was the essence of femininity.“²

Während in Amerika das Interesse für weibliche Hamlets laut Howard auch in der zweiten Jahrhunderthälfte konstant bleibt, stellen die Weltkriegsjahre und die darauffolgenden restaurativen Jahrzehnte in Großbritannien und Mitteleuropa auch in Bezug auf Hamlet-Darstellungen durch Frauen einen Einbruch dar. Erst gegen Ende der 1970er Jahre sind wieder vermehrt Produktionen mit Hamlet in Gegenbesetzung zu beobachten. Im deutschen Sprachraum tauchen nach längerer Abwesenheit weibliche Hamlets in den 1990er

Jahren, die von den Umbrüchen in Osteuropa und den Jugoslawienkriegen geprägt sind, wieder auf: 1990 besetzt George Tabori die Rolle mit Ursula Höpfner, 1999 spielt Angela Winkler unter Peter Zadeks Regie. Erfolgreiche Hamlet-Darstellerinnen der letzten Jahre sind die niederländische Abke Haring in Tom Lanoyes Bearbeitung *Hamlet vs. Hamlet* in der Regie von Guy Cassiers (2014) und Katja Bürkle in der Regie von Christopher Rüping (2017).

Beate Hochholdingner-Reiterer



1 „Es wäre keinem Mann möglich, es besser zu machen, weil ich immer wieder an neuen Orten ausbrach.“

2 „In der Geschichte der weiblichen Hamlet-Besetzungen war diese eine Frage der Aufführung und Selbstdarstellung, der selbstbestimmten Macht der Schauspielerin; jetzt, mit dem Aufstieg des Regisseurs, wurde die Besetzung zu einer Frage der Interpretation. Männliche Regisseure begannen, Frauen zu symbolischen Zecken als Hamlet zu besetzen. Zwecke, die dem Körper, der Stimme, bestimmte Bedeutungen auferlegen und auf der Vorstellung einer Wesensart des Weiblichen basierten.“



Ulvi Teke, Ann Göbel

Sandra Hüller, Konstantin Bühler, Stefan Hunstein

Hamlet: Hintergrund

1. Quellen

Zum ersten Mal taucht der Name von Amlethus in der (vor 1219) vom dänischen Historiographen Saxo in Latein verfassten Nationalgeschichte *Gesta Danorum* auf. Es ist ein patriotischer Text, der die nationale Identität stärken will, von dänischen Heldenliedern und isländischen Stoffen inspiriert. Amlethus taucht in nur wenigen Kapiteln auf: Nachdem sein Vater von seinem Onkel ermordet wurde, spielt der Prinz den Wahnsinnigen, um sein Leben vor einem nächsten Anschlag zu retten. Er wird vor den Verführungsversuchen eines Mädchens von seinem Freund gewarnt, und unter dem Bett seiner Mutter versteckt sich sein Onkel, um die Gespräche von Mutter und Sohn zu belauschen. Amlethus bemerkt und tötet ihn: „Den Leichnam hackte er in Stücke, kochte diese in siedendem Wasser, schüttete sie durch das offene Loch des Abtrittes, damit die Schweine sie bis aufs Gebein verschlingen könnten.“ Danach macht er seiner Mutter schwere Vorwürfe: Sie sei die „schändlichste aller Frauen“. Viele von den Elementen dieser ersten *Hamlet*-Version machen auch Teile von Shakespeares *Hamlet*, Prinz von Dänemark aus. Auch Hamlets Frauenhass. Nicht nur seine Mutter, auch seine Geliebte Ophelia beleidigt Hamlet aufs Übelste, wenn er ihre Liebe zurückweist und in dem berühmten Dialog dazu auffordert, „ins Kloster zu gehen“ und nicht zu heiraten und „Sünder auszubrüten“.

Hamlets Frauenhass ist eines der Rätsel des Textes, über das viel diskutiert und spekuliert wurde. Was soll man in einer zeitgenössischen Produktion mit Hamlets Misogynie anfangen? Seine wilden Ausfälle und reaktionären Denkmuster über Frauen („Gott gab euch ein Gesicht, und ihr malt euch ein anderes“) kann man nicht mehr aussprechen. Nicht erst heute geht das nicht mehr, auch in der Zeit, in der Shakespeare *Hamlet* schrieb (1601 – 1602, das Ende der Elisabethanischen Regierungszeit), war eine solche Misogynie weder akzeptiert noch üblich. Es muss eine bewusste Entscheidung Shakespeares gewesen sein, diese Sätze Teil von Hamlets Diskurs sein zu lassen, weshalb wir sie auch nicht (alle) aus der Bochumer Fassung gestrichen haben.

Nach den *Gesta Danorum* gelten die *Histoires Tragiques* von Francois de Belleforest (1565 – 1583) als wichtiges Werk, durch das die Hamlet-Saga England im 16. Jahrhundert erreichte. Wie bei Saxo handelt die Geschichte von einem Königs- und Brudermord. Die Mitschuld der Königswitwe wird impliziert, da sie schon länger die Geliebte des Mörders war. Hamlet gibt sich als Schwachsinniger, baut sich eine Maske aus brutaler Rhetorik und groteskem Spiel. Die Frau, die ihn als Prüfung verführen soll, ist hier aber keine Unbekannte, sondern sie hat Hamlet schon als Kind geliebt. Bei Belleforest lesen wir auch von der Überfahrt nach England, auf der Hamlet den Brief, der den

Überleben oder sterben –
das ist die Frage.

Auftrag für seine Hinrichtung beinhaltet, umschreibt. Statt seiner werden die beiden Boten getötet. Neu in *Histoires Tragiques* sind Hamlets Melancholie und sogar seherische Fähigkeiten.

Die vielleicht wichtigste Quelle für Shakespeares *Hamlet* war der *Ur-Hamlet*, ein verlorenes Drama, das im Jahr 1589 oder früher geschrieben worden sein soll. Vielleicht war Thomas Syd, der Autor der berühmten Tragödie *The Spanish Tragedy*, einer typischen englischen „revenge tragedy“, in der anders als in den früheren *Hamlet*-Quellen ein Geist zur Rache aufruft und in der außerdem das moralische und juristische Dilemma des Rächers, seine Melancholie und sein Wahnsinn, das Spiel im Spiel und die Situation des politisch aus den Fugen geratene Staates entscheidende Bestandteile sind. Man weiß aus einem Pamphlet von 1596, dass sich im *Ur-Hamlet* ein Protagonist findet, der „mit einem Gesicht so blass wie das des Geistes, der mit der Stimme einer Austernverkäuferin dem Theater zuschrie: „Hamlet, räche!“ Weiter ist über dieses Stück, was Form und Inhalt betrifft, nichts bekannt.

2. Eine Teufelsfigur des englischen Mysterienspiels

Von Shakespeares *Hamlet*, den er 1602 fertigstellte, ist keine zeitgenössische Handschrift erhalten. Drei frühe, voneinander abweichende Fassungen sind der Nachwelt überliefert. Die älteste ist der erste Quarto-Druck von 1603. Dieser Druck ist ein sogenannter „bad quarto“, ein Raubdruck. Ein kurzer, wahrscheinlich von einem beteiligten Nebendarsteller aus dem Gedächtnis aufgezeichneter Text, der manche Szenen detailliert, andere recht verstümmelt wiedergibt und Regieanweisungen beinhaltet, die interessante Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis zu Shakespeares Zeit ermöglichen. Die geistig verwirrte Ophelia tritt zum Beispiel auf „playing on a lute and her hair down“¹, und in der Friedhofsszene an Ophelias Grab steht die Regie-Anweisung „Hamlet leaps in after Laertes“² – das Wort „leap“ bedeutet mehr als „springen“ und könnte darauf hinweisen, dass die Körpersprache in Shakespeares Zeit etwas Groteskes, Spektakuläres hatte.

Überhaupt können wir davon ausgehen, dass Shakespeares *Hamlet* in einer Zeit geschrieben und aufgeführt wurde, in der ältere Theatertraditionen mit denen des Zirkus, der Volkskomödie und des modernen Dramas Verbindungen eingingen. Dialoge von Hamlet wie die mit Polonius, Rosencrantz und Guildenstern, und Figuren wie die Totengräber, die Shakespeare als „Clowns“ betitelte, sind weitaus mehr als comic relief: Es sind Elemente aus einer karnevallesken Tradition, die Grenzen auf lustig-bedrohliche Weise verschwimmen lässt. Grenzen nicht nur zwischen Realismus und Groteske, sondern auch zwischen Zivilisation und Kreatürlichkeit, zwischen Spiel und Wirklichkeit, zwischen Liebe und Hass, zwischen Eros und Gewalt, zwischen Leben und Tod: Das Leben ist ein stetiger Zyklus von Werden und Vergehen.

In seinem Sprechen und Handeln übernimmt auch Hamlet selbst die Eigenschaften der Teufelsfigur des englischen Mysterienspiels, die mit der Erscheinung und den Spielweisen des Clowns verwandt war. Rein psychologisch ist Hamlet bei Shakespeare nicht schlüssig zu interpretieren. Sehen wir ihn aber in einer Theatertradition, in der der Umgang mit Teufeln und Ge-

spenstern zur Kultur der Zeit gehörte, erscheinen plötzlich Möglichkeiten, Hamlet als eine phantastische Figur zu sehen, die Grenzen zwischen Realitäten sprengt. Hamlet lehnt Konventionen ab, lebt in einer multiplen Welt, in der Phantasmen, Zustände von Trance und Einsicht, Wahnsinn und Wut mit der Wirklichkeit verschmelzen.

Die Schließung der Theater durch die Puritaner (1642–1660) führte zum Abbruch dieser historischen Spieltradition. Mit der Restauration und der Wiederentdeckung Shakespeares setzte eine Neuaneignung des Stücks und der Protagonisten ein, die den Grundstein für eine psychologische Interpretation legte und versucht, aus den Diskontinuitäten und Widersprüchen Sinn zu lesen.

3. *Maya und Lila*

Vielleicht sollten wir, auf der Suche nach Schauspieltraditionen jenseits des westlichen, psychologischen Theaters, innerhalb dessen *Hamlet* lange Zeit interpretiert wurde und noch immer gedeutet wird, auch außereuropäische Kulturen betrachten. Machen wir zum Beispiel einen kleinen Exkurs nach Indien. Im Sanskrit, der indoarischen Ursprache, die unterschiedliche Varianten des Alt-Indischen umfasst, gibt es die faszinierenden Begriffe *maya* und *lila*, die „Illusion“ und „Spiel“ bedeuten. *Maya* kann auch als „Transformation“ übersetzt werden. *Maya* lässt sich mit vielen anderen Worten kombinieren und formt ein sprachliches Universum von Begriffen, die alle auf Schönheit, Bewegung und Bezauberung verweisen. In der indischen Philosophie wird *maya* als ein wichtiger – sogar der wichtigste – Teil des Lebens betrachtet. *Lila* ist ein gewöhnlicheres Wort, das „Spiel“, „Sport“ oder „Drama“ bedeutet.

Maya und *lila* kreieren, beinhalten und ermöglichen einander. *Maya-lila* ist eine performativ-kreative Tat des unendlichen Spiels, in dem Dichotomien wie „wahr“ und „falsch“, „schein“ und „sein“, „echt“ und „fiktiv“ keinen Wert mehr haben. Aus einer indischen Perspektive besteht das Universum aus ständigem Spiel, das den rutschigen Boden für unser Leben bildet. Alle Verbindungen und Sicherheiten sind nur provisorisch. Jede Realität, die erfahren werden kann, ob sie nun persönlich, sozial, wissenschaftlich oder philosophisch ist, ist beweglich, nicht-exklusiv, porös, vielfältig. Die indische Tradition des *maya-lila* steht gegenüber dem aktuellen westlichen Ideal von klaren Abgrenzungen von echt und fake, von Wirklichkeit und Illusion. Abgrenzungen und Spielregeln existieren zwar, aber sie können plötzlich und unerwartet durchbrochen werden und Welten mit Dämonen, Menschen, Tieren und Göttern offenbaren.

Die Tradition des *maya-lila* impliziert, dass die Kreation Gottes nie vollendet wurde (und schon gar nicht nach sieben Tagen) und dass viele Realitäten parallel stattfinden. *Maya-lila* bewegt sich auf der Grenze zwischen Kunst und Religion, zwischen Ernsthaftigkeit und Humor. Die Tradition verbindet das Kreative mit dem Destruktiven und Gewalttätigen. Auch Gender-Grenzen werden durchbrochen: Kategorien des Männlichen und des Weiblichen lösen sich auf. Die Grenze zwischen Spiel und Nicht-Spiel verschwimmt. Die Gabe, intensive spirituelle Erfahrungen zu machen, in Extase zu geraten, wach zu träumen, die Zukunft oder die Vergangenheit zu phantasieren, ist normal für die Anhänger*innen dieses *maya-lila*-Glaubens.

4. Dunkles Spiel

Das Spiel, wie es aus der Perspektive des *maya-lila* stattfindet, könnte man als „dark play“ oder „dunkles Spiel“ bezeichnen. Es ist ein Spiel, bei dem nicht unbedingt alle Teilnehmer*innen wissen, dass sie sich überhaupt in einem Spiel befinden. Dunkles Spiel entsteht, wenn widersprüchliche Realitäten gleichzeitig existieren und sie miteinander um Deutungshoheit kämpfen. Es kann auf einmal entbrennen, wie ein Delirium. Dunkles Spiel zersetzt Ordnung und Struktur, es bricht seine eigenen temporären Regeln. Das Spiel selbst läuft ständig Gefahr, vernichtet zu werden. Anders als bei den ironischen Umkehrungen des Karnevals, der Clownerie oder der Parodie sind die Umkehrungen des dunklen Spiels nicht zu entschlüsseln, sie haben keine weitere Bedeutung, sie enden nicht in Erlösung, sondern in Erschütterung, in Täuschung, in Ausschweifung, möglicherweise in Genuss und Befriedigung. Was dunkles Spiel für den einen ist, muss es nicht für die andere sein. Dunkles Spiel ist immer physisch riskant. Immer gibt es Verwirrung darüber, was zum Spiel gehört, wann es anfängt, wann es aufhört. Es kann Geschehnisse aus der frühen Kindheit weiterführen, und es generiert alternative Versionen des Ichs. Der Rahmen des Spiels ist so verschwommen, dass die Spieler*innen sich selbst nicht sicher sind, ob sie nun spielen oder nicht. Ihre Handlungen haben konkrete Auswirkungen und werden zur Realität, allerdings können sie sich auch rückwirkend als Spiel entpuppen, je nachdem, wie sie von Einzelnen erfahren, geframed oder weitererzählt werden.

Wie sehr man auch versucht, dunkles Spiel zu unterbinden, sich auf es vorzubereiten, es zu vermeiden oder ihm zu entkommen, es ist immer da. Dunkles Spiel ist permanente Konstruktion und Dekonstruktion, Vernichtung und Kreation. Es ist Energie, die uns aus dem Gleichgewicht bringt, uns auflockert, beugt, verdreht, neu zusammensetzt, transformiert.

Hamlets Sprache, seine Gedanken und Visionen berühren Aspekte des dunklen Spiels. Allein schon der Satzteil „To be, or not to be“ reflektiert dessen Grundprinzip. Viele Szenen in Hamlet drehen sich um Repräsentation und Illusion, um die Umkehr von Hierarchien und Deutungshoheit, um die Frage, was wahr ist und was falsch, wie die Vergangenheit war und wie die Zukunft sein sollte.

Jeroen Versteede

1 „auf einer Laute spielend mit offenem Haar“

2 „Hamlet springt nach Laertes hinein“

Im Moment leben oder nicht –
das ist die Frage.

Leben oder Tod – hier liegt die
Frage.

Entweder oder – ist die Frage.

In der Welt sein oder nicht in der
Welt sein – das ist die Frage.



Ann Göbel, Bernd Rademacher

Stefan Hunstein, Jing Xiang

ERINNERUNGEN AN DIE ZUKUNFT

Geister sind Erinnerungen. An etwas, was da war. Aber möglicherweise auch an etwas, was es nie gegeben hat. Oder erst noch geben wird. Eine Zukunft, die noch nicht eingetroffen ist. Für den Philosophen Jacques Derrida sind Geister Erinnerungen an nie Erlebtes, die uns verfolgen. „Die Zukunft gehört den Phantomen“, sagt er in dem Film *Ghost Dance*.

Vielleicht sind Geister gerade daher gefürchtet. Wegen dessen, was sie mit sich bringen: der Möglichkeit, Anderes oder anders zu denken. Wie das prominente Gespenst des Kommunismus, das in der ersten Zeile des *Kommunistischen Manifests* von Karl Marx und Friedrich Engels seinen Auftritt hat, bringen Geister durch ihr Erscheinen bestehende Systeme in Unordnung. Derrida begründet die Geisterhaftigkeit des Kommunismus damit, dass ein Geist niemals sterbe; sein Kommen und Wiederkommen sei das, was immer (noch) ausstehe, so wie der Kommunismus innerhalb der neoliberalen Gesellschaft als andere Gesellschaftsordnung zukünftig bleibt, aber seine Vorstellung die bestehende Ordnung in Frage stellt. Ohne bereits zu existieren, kündigt seine Denkbarekeit einen möglichen Systemwechsel an, der denjenigen, die von der bestehenden Ordnung profitieren, Angst macht. Durch Geister wird etwas jenseits der Faktizität denkbar. Nicht grundlos geschieht die Heimsuchung durch Geister in einem Moment, in dem die Zeit „aus den Fugen gerät“, uneins wird mit sich selbst, wir uns weder in der Gegenwart, noch in der Vergangenheit befinden, sondern in einer bereits mögliche Zukünfte in sich tragenden Zwischenzeit.

Gespensterkunde

Der Kulturtheoretiker Mark Fisher erweitert die von Derrida entwickelte Theorie der Hauntologie¹, also einem von ihm entwickelten Konzept einer Ontologie des Immateriel-

len, von etwas, das nicht – oder nicht mehr – da ist, die Gegenwart aber, gleich einer geisterhaften Präsenz, heimsucht. Derridas linker Gespensterkunde folgend, die danach fragt, was uns als Gesellschaft verfolgt, wie beispielsweise die Kräfte des Marktes, die Konkurrenz oder die Vorahnung einer düsteren Zukunft, die vielleicht über uns hereinzubrechen droht, vermutet Fisher, dass mit dem Neoliberalismus die Idee einer nicht nur wünschenswerten, sondern auch realisierbaren Zukunft zum Verschwinden gebracht worden sei. Da wir aber, trotz der hoffnungslosen Situation, in der wir leben, die Zukunft nicht aufgeben können, erscheinen uns diese verlorenen Zukünfte als Geister, die uns jagen. Fisher beschreibt das Gespenstische als ein Gefühl, das sich einstellt bei der Wahrnehmung von „Etwas, wo nichts sein sollte“ oder „Nichts, wo etwas sein sollte“.² Ein Zustand, der nicht mehr oder noch nicht besteht. Möglicherweise eine verblichene Utopie. Eine Zukunft, auf die wir hoffen, die sich aber nicht einstellen will. Die Geister, als Möglichkeit einer anderen Zukunft, die womöglich schon in der Vergangenheit einmal gedacht wurde, lassen uns nicht los.

Auch im Theater nicht. Theater ist Geisterbeschwörung. Das nochmalige Erzählen bereits erlebter Geschichten und das Imaginieren noch nicht gelebter Zukünfte sind hier nichts Ungewöhnliches. Hier werden täglich Geister aus ihrer Abwesenheit beschworen und mit Worten ganze Vorstellungen aus dem Nichts geschaffen. Hier können Hamlets sterben und wieder auferstehen. Immer wieder neu. Über Jahrhunderte hinweg. *Hamlet* aufzuführen, ein von William Shakespeare im 17. Jahrhundert geschriebenes Stück, bedeutet immer auch, nicht nur mit den Geistern unserer Zeit, sondern auch mit den Geistern vorheriger *Hamlets* zu spielen. Verschiedene Sprachen, Übersetzungen, Zeiten, Stimmen haben sich in diesen Theatertext eingeschrieben. Wir erwecken zum Leben, was Tote vor uns

sprachen – und schrieben. Gleichzeitig können im Theater, wo die Ordnung der Gesellschaft nicht gelten muss, wo die Imagination regiert, die lebendigsten und zukünftigsten Geister auftreten. Wenn wir spielen, sind wir wir selbst und gleichzeitig etwas anderes, jemand anderer. Geister unserer selbst. Schauspieler*innen sprechen die Worte anderer, mit Stimmen, die aus ihnen kommen. Sie werden von Stimmen aus anderen Zeiten ergriffen und leihen mit ihrer Kunst den Worten anderer Zeiten ihre Stimme und damit Leben.

Auftritt: Geist

Shakespeares *Hamlet* ist in doppelter Hinsicht „haunted“, von Geistern verfolgt. *Hamlet* wird nicht nur als Stück von vergangenen Stimmen, Bildern und Interpretationen verfolgt, hier hat auch ein leibhaftiger Geist seinen zukunfts-trächtigen Auftritt. Auch Derrida beschäftigt sich mit dem Geist von Hamlets Vater, der gleichzeitig er selbst und, da er sein eigener Geist ist, nicht er selbst ist. Nur durch die Erinnerung kann er noch leben, und dennoch tritt mit ihm eine mögliche Zukunft auf, wird die Handlung gerade durch die Anwesenheit dieses Abwesenden vorangetrieben, der seinen Auftrag an seinen Sohn weitergibt. König Hamlet ist tot, aber sein Geist bleibt ein Unruhestifter. Hamlet wird durch den Geist seines Vaters heimgesucht von der unaufgearbeiteten Vergangenheit genauso wie von ungelösten Zukunfts-Fragen. Der Geist lässt ihn sich zwischen den Zeiten befinden. Er bringt alle Handlungsmöglichkeiten Hamlets mit sich, alle Richtungen, in die sich Hamlets Leben entwickeln könnte. Die Möglichkeit, den väterlichen Auftrag anzunehmen, zum Rächer, Mörder, Täter aber auch König zu werden, genauso wie seine Verweigerung und die damit möglicherweise anders verlaufende Zukunft.

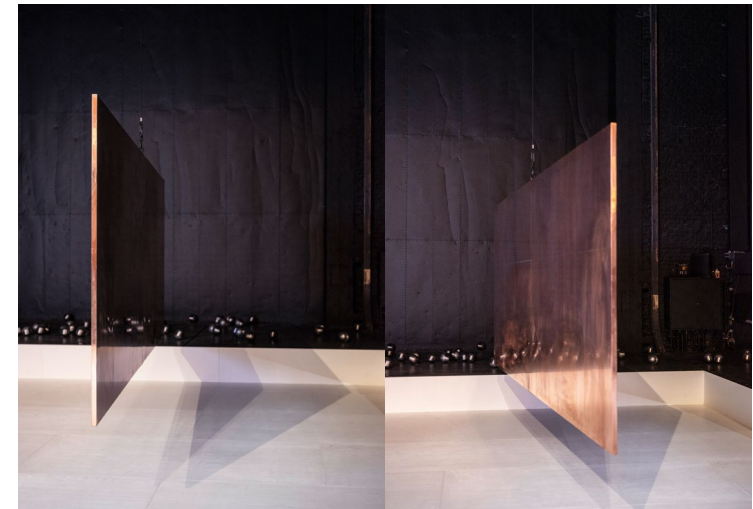
Unabhängig davon, dass wir wissen, wie Shakespeare Hamlets Zukunft niedergeschrieben hat, liegen in jeder erneu-

ten *Hamlet*-Inszenierung, abgesehen von der Erinnerungen daran, wie Hamlet schon einmal gehandelt hat, unzählige mögliche zukünftige Arten, sich als Hamlet zu seiner Geschichte zu verhalten und damit Hamlet zu spielen. Shakespeares *Hamlet* ist ein Geist, den wir beschwören, eine Erinnerung an etwas, was wir so noch nicht erlebt haben.

Felicitas Arnold

1 Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster*, 1993

2 Vgl. Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens: Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*, 2014



Lebendig oder nicht lebendig
sein, das ist die Frage.

Leben oder sterben, was ist
besser?

Am Leben bleiben oder nicht -
das ist die Schwierigkeit.

Weiterleben oder aufhören
zu leben?

Sein oder nicht sein - das ist
hier die Frage.

Existieren oder nicht
existieren?

Leben oder sterben -
das ist die Wahl.

Schwierige Entscheidung:
Leben oder Tod.
Leben oder an den Tod
denken?

Lange leben
oder aber nicht lange leben -
das ist die Überlegung.

Vergehen oder
weiterwachsen - da liegt der
Sinn.

Nichts ist, was es scheint.

33 Übersetzungen von 1874–2003 von „To be, or not to be“
aus dem Japanischen



Konstantin Bühler, Sandra Hüller, Ulvi Teke, Dominik Dos-Reis

TECHNIK SCHAUSPIELHAUS BOCHUM

Technische Vorstände:
Technische Leitung: Will-Jan Pielage, Frits Nieuwland
Produktions- und Werkstattleitung: Oliver Kroll
Bühnentechnische Leitung: Franz Schenkel
Leitung Beleuchtung: Andreas Bartsch, Bernd Felder
Leitung Tonabteilung: Christoph Bonk
Kostümdirektorin: Britta Brodda
Chefmaskenbildner: Georg Herzog
Leitung Requisite: Marillo Ricken

Für die Aufführung verantwortlich:

Bühnentechnik: Uwe Marx
Konstrukteur: Oliver Kroll

Ton: Jürgen Jaeger, Andreas König, Will-Jan Pielage, Christoph Waßenberg

Beleuchtung: Bernd Felder
Stellwerk: Jan Hördemann

Malersaal: Gudrun Schönbeck-Wach

Schlosserei: Olaf Schug

Schreinerei: Jürgen Brucks

Damengewandmeisterin: Cornelia Fischer

Herren-gewandmeister: Dieter Zunke

Maske: Parwin Fakir, Astrid Schenkel

Requisite: Andrea Figger

NACHWEISE

- Die Interviews mit Sandra Hüller, Johan Simons und Johannes Schütz von Jeroen Versteete sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
 - Beate Hochholding-Reiterer: *Weibliche Hamlets* in: *Hamlet Handbuch*, Springer-Verlag GmbH Deutschland 2014
- Jeroen Versteete, *Hamlet: Hintergrund* basiert auf Heiko Uecker, Ralf Haekel, Peter W. Marx in *Hamlet Handbuch*, Springer-Verlag GmbH Deutschland 2014 und auf *The Future of Ritual*, Richard Schechner, Routledge 1993
- Felicitas Arnold: *Erinnerungen an die Zukunft* ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
 - S. 13 (Foto Tiananmen-Platz, Peking 1989), Bildquelle: Jeff Widener / AP Images
 - Skizzen: Johannes Schütz

Wir haben uns bemüht, alle Urheberrechte zu ermitteln.
Sollten darüber hinaus Ansprüche bestehen, bitten wir, uns diese mitzuteilen.

IMPRESSUM

Herausgeber: Schauspielhaus Bochum AöR
Spielzeit 2018/2019
Intendant: Johan Simons
Kaufmännischer Direktor: Dr. Matthias Nowicki
Verwaltungsratsvorsitzender: Dietmar Dieckmann
Redaktion: Felicitas Arnold, Jeroen Versteete
Grafisches Konzept: The Laboratory of Manuel Bürger
Grafik: Larissa Leich
Fotografie: Julian Röder

Hauptsponsor:

Förderer:



Ministerium für
Kultur und Wissenschaft
des Landes Nordrhein-Westfalen



ICH HAB' BOCK AUF GRÜNEN STROM

Und darauf, dass meine Stadtwerke
in Bochum Ökostrom erzeugen, zum
Beispiel im **Wasserkraftwerk in
Stiepel**.



Christine

21 Jahre, angehende Sozialwissenschaftlerin und
Weltenbummlerin, entdeckt vor Ort, wie einfach
die Energieversorgung der Zukunft aussehen kann

Mehr Infos unter:
www.stadtwerke-bochum.de



