

THEATER  
RESIDENZ

RESIDENZ  
THEATER

# HAMLET

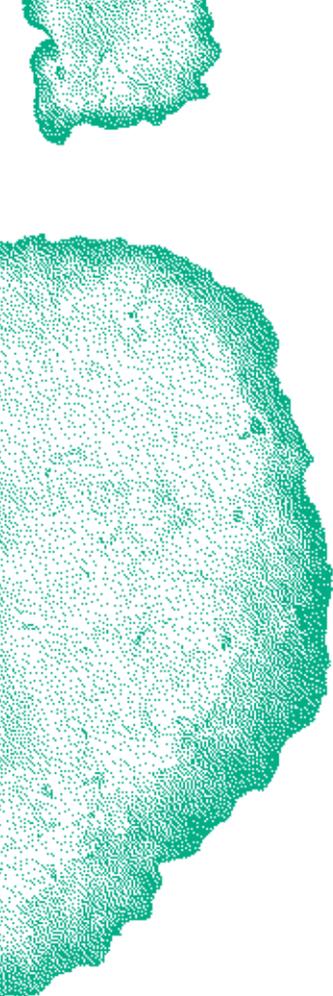
SPIELZEIT  
2020/2021

Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und  
in den Foyers erwerben.

# HAMLET

VON WILLIAM SHAKESPEARE

AUS DEM ENGLISCHEN VON HEINER MÜLLER,  
MITARBEIT MATTHIAS LANGHOFF



Aufführungsrechte **henschel SCHAUSPIEL, Berlin**

Premiere am **13. Mai 2021**  
im **Residenztheater**

Hamlet **Johannes Nussbaum**  
Wachen **Michael Gempart,**  
**Arnulf Schumacher**  
Horatio **Katja Jung**  
Claudius **Christoph Franken**  
Gertrud **Sibylle Canonica**  
Cornelius **Arnulf Schumacher**  
Valtemand **Michael Gempart**  
Polonius **Max Mayer**  
Laertes **Lukas Rüppel**  
Ophelia **Linda Blümchen**  
Reynaldo **Florian von Manteuffel**  
Geist von Hamlets Vater  
**Michael Gempart**  
Rosencrantz **Florian von Manteuffel**  
Guildenstern **Lukas Rüppel**  
Schauspieler **Michael Gempart,**  
**Arnulf Schumacher**

Musiker **Rashad Becker, Valerio Tricoli**

Inszenierung und Bühne  
**Robert Borgmann**  
Mitarbeit Bühne **Jonas Vogt**  
Kostüme **Bettina Werner**  
Mitarbeit Kostüme **Teresa Heiß**  
Musik **Rashad Becker**  
Licht **Gerrit Jurda**  
Video **Krzysztof Honowski**  
Dramaturgie **Katrin Michaels**

Regieassistent **Jan Höft** Dramaturgieassistent **Sarah Möbner** Regiehospitant **Lisbet Hampe** Kostümhospitant **Maddalena De Angeli, Jana von Schablowsky** Inspizienz **Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister\*innen **Maximilian Gassner, Jakob Heise, Rebecca Meier** Beleuchtungsmeister\*innen **Martin Feichtner, Monika Pangerl** Stellwerk **Thomas Friedl, Oliver Gnaiger, Thomas Keller** Konstruktion **Paul Demmelhuber** Ton **Thomas Hüttli** Requisite **Manuela Hallermeier, Lisa-Maria Sanner** Maske **Christian Augustin, Lena Bader, Sabine Finnigan** Garderobe **Sabine Berger, Veronika Kiechle, Stephanie Poell, Jörg Upmann, Rita Werdich**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Elisabeth Rauner** Bühnenoberinspektor **Ralph Walter** Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober** Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Video **Jonas Alsleben** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktionsleitung Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

# Und ich will eindringen in Euer Herz.

William Shakespeare, «Hamlet»

# DER ZWEIFEL ALS HANDLUNGS- MOTOR

**EIN GESPRÄCH MIT CLAUDIA OLK, PROFESSORIN  
FÜR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK AN DER LMU  
UND PRÄSIDENTIN DER DEUTSCHEN SHAKESPEARE-  
GESELLSCHAFT**

**Katrin Michaels:** T. S. Eliot nannte «Hamlet» die «Mona Lisa» der Literatur. Worin, denken Sie, besteht die Rätselhaftigkeit?

**Claudia Olk:** So klassisch die «Mona Lisa» in der Kunstgeschichte auch geworden ist, so rätselhaft bleibt ihr Lächeln bei jedem neuen Anblick. Ähnlich verhält es sich mit Shakespeares «Hamlet»: Jede Lektüre, jede Inszenierung birgt neue Entdeckungen. Das Stück enthält viele Brüche und Widersprüche, auf die ich auch nicht immer Antworten habe. Das beginnt schon mit der Anlage: Shakespeare zeigt auf subtile Art, dass das Stück nicht im elisabethanischen England spielt, sondern im Dänemark des neunten Jahrhunderts. Er verwendet als Quelle die Geschichte der Dänen des Saxo Grammaticus und reflektiert aus einer früheren Zeit auf die Gegenwart, ohne direkt Bezug zu nehmen, anders etwa als eine Satire oder eine Parodie, die sich möglichst zeitnah auf gegenwärtige Zustände beziehen müssen. Er mutet dem Publikum zu, Parallelen selbst herzustellen. Das ermöglicht dem Dramatiker auch, Dinge zu erproben, die in der Gegenwart undenkbar oder gefürchtet waren. Königsmord, Usurpation, eben kein Happy End, die vollkommene Verzweiflung – das konnte man später im 18. Jahrhundert kaum ertragen.

Einer der berühmtesten Sätze des Stücks ist «The time is out of joint», und das gilt auch für das Stück selbst, das in seiner Handlung jähe Brüche und Sprünge macht.

Ja, zum Beispiel am Ende, im 5. Akt, wird alles plötzlich ganz hektisch. Von einer Figur, die sich in den vergangenen vier

Akten durch das genaue Gegenteil auszeichnete, wird die Eile beschworen. Abwarten, Zögern, Skepsis – Skepsis gegenüber dem Verhältnis zwischen Wesen und Erscheinung, Skepsis angesichts der Verhältnisse am klaustrophobischen Hof von Elsinore, Skepsis, die Hamlet zum Zuschauer macht, und dann sein fatalistischer Aktionismus. Brüche wie diese sind es, die das Stück für mich zu einem der faszinierendsten in Shakespeares Werk werden lassen. Darin bestehen aber auch die Dilemmata dieser Figur selbst: Ein protestantischer Held, der von einem katholischen Geist aus dem Fegefeuer heimgesucht wird. Ein junger Prinz, der den Namen seines toten Vaters trägt, in einem Stück, das vielfach am Beginn der Moderne situiert wird und doch durch die zur Erscheinung kommende Vergangenheit mitbestimmt wird. Der Zweifel ist darin stets ein produktiver Handlungsmotor. Stimmt es denn, was dieser Geist sagt? Ist er böse, ist er gut? All dies ist für Hamlet erst einmal unentscheidbar. Hinzu kommt, dass er sich permanent dem Schauspiel bei Hofe ausgesetzt sieht und zwischen Schein und Sein, zwischen der Rolle, die gespielt wird, und dem, was vielleicht dahintersteckt nicht mit Sicherheit differenzieren kann. Wissen wollen und nicht wissen können treiben ihn an. Er entscheidet schließlich, selbst eine Rolle anzunehmen, «an antic disposition», und benutzt dann noch das Theater als Mittel, um letztlich die Wahrheit über das Geschehen herauszufinden. Die Dissimulation des Theaters: Der Schein wird verwendet, um in seiner Wirkung auf Claudius zu sehen, ob er schuldig ist oder nicht. Dieses Experiment, die Wahrheit hinter den Erscheinungen unter den Bedingungen des Spiels zu ergründen, kann letztlich nicht funktionieren.

In den ersten Szenen ist es im Stück sehr deutlich, dass Dänemark sich für einen drohenden Krieg rüstet, der dann im Stück kaum mehr eine Rolle spielt. Die diplomatischen Strategien von Claudius und Polonius scheinen mir fragwürdig. Ist der Zustand der Bedrohung wirklich etwas, das befriedet werden kann, oder bleibt er bestehen und wird am Hof ignoriert?

Die völlig diffuse Bedrohung, mit der das Stück beginnt, bleibt bestehen. Bei Shakespeare ist selten etwas obsolet oder redundant. Die ersten Worte, «Who's there?», deuten eigentlich schon daraufhin. Wer spielt da eigentlich? Wer spricht eigentlich? Wer steht eigentlich vor uns? Was heißt das eigentlich: die Diskrepanz zwischen dem Spiel und dem, was vielleicht dahintersteht. Andererseits ist Fortinbras auch eine Kontrastfigur zu Hamlet selbst. Er ist eher der Macher, der am Ende aufräumt. Er kommt zwar zu spät, aber einer muss schließlich dafür sorgen, dass so etwas wie Ordnung geschaffen wird. Auch dies ist eine weitere Verzögerung: Wäre er doch früher gekommen... das klappt aber natürlich nicht in der Logik des Stücks. Das Blutbad ist geschehen, und dann erst kommt Fortinbras. Er ist aber in dieser Situation seiner ganzen Potenz entledigt, denn es gibt für ihn nichts mehr, was er ausrichten könnte. Der Aufbau des Hochrüstens, der Erwartung, wie auch der potentiellen kriegerischen Handlungen entsteht aufgrund einer offenen Rechnung des alten Norway mit dem alten Hamlet. Die beiden Söhne bekommen jetzt diese Rechnung präsentiert – eine Versöhnung bleibt aus. Hamlet ist natürlich um seinen Erbteil betrogen worden, das ist eins seiner großen Probleme. Ihm und seinem Recht auf sein Land ist Claudius zuvorgekommen. Darum geht es auch in dem Stück: Um das Erbe, die Besitznahme eines Landes und Teile von Ländern, die den Thronfolgern zustehen.

Zur Frage der Thronnachfolge gibt es ja verschiedene Theorien. Einige meinen, es war dem zeitgenössischen Publikum vollkommen klar war, dass Hamlet der rechtmäßige Thronerbe ist und es deshalb im Stück selbst fast nirgends erwähnt wird. Andererseits gibt es auch das Recht der Benennung des Nachfolgers, um das Hamlets Vater durch den Mord gebracht wird. Hamlet selbst spricht diese Übergabe am Ende gegenüber Fortinbras aus.

Ich glaube, ein Aspekt, der manchmal übersehen wird, ist die Bedeutung des Landes in «Hamlet». Als «Vaterland», ist die Erbmonarchie, die mit Hamlet zu ihrem Ende kommt,

mit der Usurpation schon verwirkt. Konterkariert werden hegemoniale Vorstellungen des Landes z. B. in der scheinbar beiläufigen Erwähnung des fehlgeleiteten Feldzugs nach Polen, wo Hamlet darüber sinniert, dass 20 000 Mann umsonst sterben mussten, für ein Stück Land. Auch nimmt das Stück immer wieder Bezug auf das Land als Materie, die «Mutter Erde». Staub, Erde, Lehm werden häufig erwähnt. Dies steht in Bezug zur Rolle der Vergangenheit in «Hamlet». Gleich in den ersten Szenen nennt Hamlet den Geist seines Vaters «alter Maulwurf». Damit beschreibt er sowohl dessen Zutage treten als auch den Zustand des blinden Eingebettetseins in objektive Gegebenheiten. Als «the quint-essence of dust» bezeichnet Hamlet u. a. den Menschen, «clay» spielt auf dessen Erschaffung aus Lehm an. Einen Höhepunkt bildet hier die Friedhof-Szene, in der seine Hoffnungen auf eine Rückkehr dann nochmal ein Ende finden, indem in diesem Land das Grab für Ophelia ausgehoben wird. Dieses Aufwühlen der Erde, in der Dinge zum Vorschein kommen, wie der Schädel des Yorick, relativiert Vorstellungen von Herrschaft und Dauer.

Hamlet und Laertes, die beiden jungen Figuren, studieren im Ausland und verhandeln mit ihren Eltern, ob ihnen die Ausreise gewährt wird. Könnte man das auch in Bezug zur Erde, zum Heimatland lesen, das für sie keine Anziehungskraft mehr hat?

Das ist ein wichtiger Punkt. In der Tat ist es auch eine alternde Gesellschaft in Dänemark, die sich ihrer Jugend, der Kontinuität und der dynastischen Reihenfolge nach und nach entledigt. Hamlet wird später ja nach England geschickt, weil Claudius irgendwann merkt, dass die soziale Kontrolle, die er über ihn ausübt, nicht mehr funktioniert. Er installiert natürlich dieses Überwachungssystem, Polonius ist Teil des Ganzen, aber dann instrumentalisiert er Rosencrantz und Guildenstern, um Hamlet wieder loszuwerden und ihn auf der Fahrt oder in England selbst umbringen zu lassen. Hamlet entdeckt diese Intrige und kehrt das Spiel in letzter Minute um.

Ich frage mich, wie man Ophelia mit einem modernen Frauenbild zusammenbringt.

Eine ihrer stärksten Szenen ist sicherlich diese Zwiesprache mit Hamlet, wo Claudius und Polonius ihre Kinder im wahrsten Sinne aufeinander loslassen, «I loose my daughter to him», sagt Polonius und instruiert sie noch wie ein kleiner Regisseur. Diese Szene muss auf dem Theater einfach gelingen, weil das so ein brillanter Dialog ist. Beide sind sich natürlich bewusst, dass sie beobachtet werden. Sie spielen eine Rolle, aber brechen sie zugleich, indem sie miteinander implizit interagieren. «Get thee to a nunnery» – wie ist das eigentlich gemeint? Ist das nur pejorativ oder auch ein Versuch, sie zu schützen? Und sie nimmt natürlich seine Wortspiele ganz gekonnt auf. Sie ist ja eine hochintelligente Figur. Aber die Genderschranken der Zeit setzen auch ihr und ihrem Agieren Grenzen.

Begeht sie nicht aber dennoch einen riesigen Verrat an Hamlet? Natürlich sind ihre Möglichkeiten vom Ständesystem begrenzt, aber dass sie die Briefe aushändigt und in dieser Falle mitspielt, scheint doch freiwillig zu geschehen. Oder spielt auch sie Theater und ist womöglich Mitwisserin von Hamlets geheimem Racheplan?

So könnte man es spielen und es kann durchaus überzeugen, die beiden als Komplizen darzustellen. Auch später im «Mousetrap», wenn er sich bei ihr auf den Schoß legt – das kann alles nach außen gekehrtes Spiel sein – der einzige Modus, in dem sie diese Beziehung überhaupt leben können. Dieses Prinzip wird uns ja im Stück gezeigt: der Modus der uneigentlichen Redeweise. Ihnen wird keine Situation gewährt, in der sie sich unbeobachtet begegnen können, alles ist immer vermittelt, beobachtet, alles unterliegt Spielregeln. Nach Hamlets Abreise bleibt sie zurück und ist den Machenschaften komplett ausgeliefert, vielleicht scheitert sie auch daran.

Worin besteht der Spiegel, den das Theater der Wirklichkeit vorhält?

Die Hoffnung auf Widerspiegelung von etwas Eindeutigem wird in «Hamlet» enttäuscht. Vielmehr vervielfältigt und reflektiert das Stück seine eigene Theatralität. Von den ersten Szenen an stellt es eine Reihe von szenischen Versuchsanordnungen auf, in denen die Rollen von Akteuren und Zuschauern füreinander durchlässig werden. Figuren erfahren sich sowohl als Zuschauer als auch als Agierende in den Inszenierungen anderer. Polonius arrangiert das Treffen zwischen Ophelia und Hamlet, Hamlet wiederum beobachtet den schutzlosen Claudius in der Haltung eines Betenden und ist unfähig, ihm Gewalt anzutun. Hamlets Jugendfreunde Rosencrantz und Guildenstern werden von Claudius darauf angesetzt, Hamlet auszuspionieren und zu beseitigen. Schließlich wird das Schauspiel, als Spiel im Spiel, selbst thematisch. Im Grunde sehen wir im dritten Akt mindestens vier Stücke: Den «Tod des Priamus», die «Mausefalle» mit dem «Mord an Gonzago» sowie das Stück «Hamlet» selbst.

Viele Figuren des Stücks spiegeln Hamlets Situation: Auch Ophelia und Laertes verlieren – durch ihn – einen Vater. Während Laertes offen die Konfrontation mit Claudius eingeht, die Hamlet so direkt scheut, lebt Ophelia ihre Trauer voll aus – worum Hamlet schon früher im Stück die Schauspieler beneidet hat.

Ja, ich glaube auch. In der Struktur des Stückes reflektieren sich die Dreiecksgeschichten von Hecuba, Priamus und Pyrrhus und Gertrude, Hamlet Vater und Sohn. Hinzu kommen Symmetrien wie die Vater-Sohn-Geschichten – Polonius und Laertes, Fortinbras und Old Norway, Hamlet und der alte König Hamlet. Handeln und Nicht-Handeln werden kontrastiert. Ophelia agiert konsequenter als Hamlet. Während er sich zwar sagt: «I dare damnation», dann aber davor zurückschreckt, geht sie dieses Risiko ein.

Dass auch ein junges Leben endlich ist, sehen wir im Spiegel der Pandemie vielleicht gerade deutlicher als zuvor.

Ja, vielleicht auch dies: Das Stück zeigt ungelebtes Leben, ungelebte Liebe, eine betrogene junge Generation.

Vielleicht geht es weniger um die Rache am Tod des Vaters, sondern vielmehr um die Rache der Väter an den Söhnen. Horatio bleibt als Einziger aus der jungen Generation übrig und hat am Ende die Aufgabe, die Geschichte weiterzu-erzählen. Eine andere Möglichkeit des Fortlebens ist weder der Figur Hamlet noch dem Stück beschert.

# WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare wurde vermutlich am 23., 24., 25. oder 26. April 1564 in Stratford-upon-Avon als Sohn einfacher bürgerlicher Eltern geboren. Mit 18 Jahren, 1582, heiratete er die acht Jahre ältere Anne Hathaway, sechs Monate später wurde Tochter Susanna geboren, zweieinhalb Jahre später die Zwillinge Hamnet und Judith. Hamnet starb mit elf Jahren in Stratford. William Shakespeare tauchte 1595 in einer Liste von Schauspielern auf, die dafür bezahlt wurden, vor der Königin zu spielen. Er kaufte das zweitgrößte Haus in Stratford 1597, wohnte bis vermutlich 1610 auch in London. Er spielte die Hauptrolle in Ben Johnsons «Every Man in his Humour» (1598) und «Sejanus his Fall» (1603). Ab 1599 besaß Shakespeare verschiedene Anteile, mal als Besitzer, mal als Pächter, des Globe Theatre. 1604 nahm er am Umzug zur Krönung Jacobs als Kammerherr teil. Sein Name tauchte vermehrt in Steuersünderlisten und Prozessakten auf, als Kläger und Beklagter. Meist ging es in den Prozessen um finanzielle Konflikte. Shakespeare erwarb weitere Immobilien und Land in London und vor allem in Stratford. 1616 starb er am 23. April und wurde zwei Tage später begraben. Er hinterließ den meisten Besitz seiner Tochter Susanna, seiner Frau nur das viel erwähnte «zweitbeste Bett». In seinem Nachlass ist von keinem Buch und keinem Manuskript die Rede. Das vermutlich einzige nachweisbar von William Shakespeare stammende Gedicht findet sich auf dessen Grabstein und lautet wie folgt:

«Du guter Freund, tu's Jesus zu gefallen  
Und wühle nicht im Staub, der hier verschlossen.  
Gesegnet sei der Mann, der schonet diese Steine.  
Und jeder sei verflucht, der stört meine Gebeine. »

**William Shakespeare gilt als der größte und genialste Dramatiker der Zeitgeschichte und ist vermutlich der meist-**

gespielte. Shakespeare werden 38 Dramen, 154 Sonette und zahlreiche Gedichte zugeschrieben. Der in seinen Dramen verwendete Wortschatz beläuft sich auf ca. 20 000 Wörter. Kein anderer Schriftsteller oder Dramatiker der englischen Geschichte besaß einen solch umfangreichen Wortschatz. Viel mehr ist trotz seit Jahrhunderten andauernder Recherchen nicht bekannt. Das vermutlich am meisten verwendete Wort in Shakespeare-Biografien ist «vermutlich».

Ramona Voß

# ROBERT BORGSMANN

Robert Borgsmann, 1980 in Erfurt geboren, studierte Bildende Kunst in London, Philosophie und Germanistik an der Universität Köln sowie Regie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Er arbeitete u. a. am Schauspielhaus Zürich, am Centraltheater Leipzig (2011/2012 als Hausregisseur), am Schauspiel Köln, am Maxim Gorki Theater in Berlin, am Schauspielhaus Wien, am Schauspiel Stuttgart, am Theater Basel, am Berliner Ensemble und am Wiener Burgtheater. Seine Inszenierungen von Tschechows «Onkel Wanja» (2014, Schauspiel Stuttgart) und «die unverheiratete» von Ewald Palmetshofer (UA 2014, Burgtheater Wien) wurden mit Einladungen zum Berliner Theatertreffen ausgezeichnet. Zuletzt inszenierte Borgsmann Becketts «Warten auf Godot» am Schauspiel Frankfurt, «Nora» nach Henrik Ibsen am Schauspiel Köln und brachte Elfriede Jelineks «Schwarzwasser» am Akademietheater in Wien zur Uraufführung. In München war 2018 seine Adaption von Heinrich von Kleists Novelle «Die Verlobung in St. Domingo» im Cuvilliéstheater zu sehen.



SCHÖNE  
VORSTELLUNG