

**Landestheater
Niederösterreich**

MATERIALMAPPE

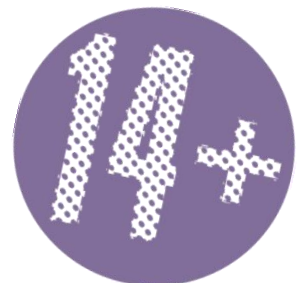
HAMLET

von William Shakespeare



Ansprechperson für weitere Informationen

Mag.^a Julia Perschon | Theatervermittlung
T +43 2742 90 80 60 694 | M +43 664 604 99 694
julia.perschon@landestheater.net | www.landestheater.net



Inhalt

1.	ZUR PRODUKTION	4
2.	INHALT.....	5
3.	DAS TEAM	6
4.	WILLIAM SHAKESPEARE.....	11
	4.1. BIOGRAPHIE.....	12
	4.2. „LORD CHAMBERLAIN'S MEN“ UND DAS GLOBE THEATRE.....	14
5.	SHAKESPEARES PLATZ IN DER LITERATURGESCHICHTE.....	15
6.	DAS STÜCK.....	17
	6.1. HANDLUNG.....	17
	6.2. DER STOFF	19
	6.3. DER „UR-HAMLET“	20
	6.4. DIE SAGE AMLETHS NACH BELLEFOREST	20
	6.5. DIE STRUKTUR DES STÜCKS	21
	6.6. RACHE ALS LEITMOTIV	22
7.	TEXTAUSZUG	23
8.	VOR- UND NACHBEREITUNG.....	24
	8.1. VOR DEM THEATERBESUCH.....	24
	8.2. ZITATE	26
	8.3. ABEITSAUFGABEN	29
	8.4. NACH DEM THEATERBESUCH	29

VORWORT

Liebe Pädagoginnen und Pädagogen, liebe Besucherinnen und Besucher,

William Shakespeare zählt zu den bekanntesten DramatikerInnen der Geschichte. „Sein oder nicht sein“ - kaum ein Satz ist so bekannt, wie der aus dem berühmten Hamlet-Monolog. Heute ist er Sinnspruch und der Schädel in der Hand das Sinnbild des Theaters.

Im Landestheater Niederösterreich wird HAMLET vom jungen britischen Regisseur Rikki Henry inszeniert.

Mit der vorliegenden Materialmappe möchten wir Ihren Vorstellungsbesuch begleiten und Ihnen und Ihren SchülerInnen die Möglichkeit bieten, vertiefend in die Thematiken und die Inszenierungsweise des Stückes einzutauchen. Es bleibt Ihnen überlassen ob Sie die Materialienmappe Ihren Schülern zur Verfügung stellen, oder ob Sie diese mit Ihren Schülern gemeinsam durchgehen und nur die Arbeitsaufgaben in Klassenstärke vervielfältigen wollen.

Ich stehe Ihnen jederzeit gerne für Fragen, Anregungen und Feedback zur Verfügung und wünsche Ihnen und Ihren SchülerInnen einen spannenden Theaterbesuch im Landestheater Niederösterreich!

Mit herzlichen Grüßen,



Julia Perschon
Theatervermittlung Landestheater Niederösterreich

1. ZUR PRODUKTION

HAMLET

von William Shakespeare

Übersetzung: Thomas Brasch

empfohlen ab 14 Jahren

Premiere: Fr 27.09.2019

Vorstellungen für Schulklassen

Di 01.10.2019, Di 10.01.2020 jeweils um 10.30 Uhr

Besetzung

Mit Tim Breyvogel, Marthe Lola Deutschmann, Philip Leonhard Kelz, Bettina Kerl, Laura Laufenberg, Sami Loris, Tilman Rose, Michael Scherff

Inszenierung Rikki Henry

Bühne Max Lindner

Kostüme Cedric Mpaka

Musik Nils Strunk

Regieassistenz Nina Stix, Amelie Wimmer

Dramaturgie Ludwig zur Hörst

Kartenbestellung

Kartenbüro St. Pölten

Rathausplatz 19

3100 St. Pölten

T 02742 90 80 80 600

karten@landestheater.net

2. INHALT

Die Welt ist aus den Fugen. Der junge Prinz Hamlet erlebt die Wirklichkeit wie einen bösen Traum, in dem sämtliche Regeln und Gesetze außer Kraft gesetzt sind. Denn wie kann es anders sein, wenn seine Mutter den Mann heiratet, der seinen Vater ermordet hat? Und Claudius, der selbsternannte Stiefvater Hamlets und neue König, den Mord tief und fest verleugnet?

Wie kann Gerechtigkeit herrschen, wenn die Welt auf Lügen aufgebaut ist?

Doch der junge Prinz kennt die Wahrheit. Sein ermordeter Vater ist ihm als Geist erschienen, um Hamlet, dem rechtmäßigen Thronfolger, das Verbrechen zu enthüllen und zur Rache aufzufordern. Hamlet will die „verrückte“ Welt wieder einrichten, indem er den Auftrag seines Vaters erfüllt.

Mit den Mitteln des Theaters und der Täuschung plant er, das Verbrechen aufzudecken. Eine vorbeikommende Schauspieltruppe führt nach seinen Anweisungen ein Stück auf, in dem der König ermordet wird und der Mörder die Königin heiratet. Tatsächlich zeigt König Claudius' Reaktion seine Schuld – er lässt die Vorstellung vor Zorn abbrechen. Aber die Wahrheit bringt keine Gerechtigkeit, sondern nur noch mehr Verderben.

In der Inszenierung von Rikki Henry wird Hamlet in den Traum gesetzt, immer wieder erwacht Hamlet aus Möglichkeiten und so ergeben sich zweite Chancen. Es liegt an Hamlet diese zu nutzen und zu wählen, oder ist jeder Versuch doch nur eine Wiederholung?

In seiner ersten Arbeit am Landestheater Niederösterreich inszeniert Rikki Henry Shakespeares rätselhafte Tragödie als modernen Mythos über Macht und Moral.

3. DAS TEAM

Regie: Rikki Henry



Rikki Henry was born in London, England. He studied Film Production at the University for the Creative Arts and is an alumnus of the prestigious Brit School for Performing Arts. He was working as an actor and assistant director to Peter Brook in his production of *The Suit* on its international tour (2012-2014). As an assistant, he has worked with Dominic Cooke at the Royal Court, Opera director Richard Jones at the Young Vic Theatre, and Rufus Norris of the National Theatre of Great Britain. In 2015, he won the Genesis Future Director Award for his production of *Creditors* by August Strindberg. He was the inaugural associate director for Project 2036 at the Bush Theatre in 2016/17, where he staged two opening ceremony productions. He also worked as a trainee associate director at HOME in Manchester, as a recipient of the BBC Performing Arts Fellowship.

In 2017, he was invited by Martin Kušej to direct at the Residenz Theater and at the World Stages Festival. Selected directing work includes: *The Resistible Rise of Arturo Ui* by Bertold Brecht (Arcola Theatre, London), *Antigone Lebt* by Susanna Fournier (Residenz Theater, Munich), *How it Ended* by Hannah Khalil (Bush Theatre, London), *Frontline* by Che Walker (Andrew Lloyd Webber Theatre, London), *From Dover to Calais* by Laura Neal (Bristol Old Vic), *Woza Albert!* by Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, and Barney Simon (The Albany), *The Moment Before* by Sam Freeman (Warehouse Theatre).

Tim Breyvogel (Hamlet / Geist / Schauspielerkönig)



Geboren 1978 in Essen. Sein Schauspielstudium an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz schloss Tim Breyvogel mit dem Würdigungspreis für besondere künstlerische Leistungen des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur ab. Er war Ensemblemitglied bei den Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld / Mönchengladbach und am Staatstheater Mainz, und spielte als Gast u.a. am Volkstheater Wien, Schauspielhaus Graz sowie dem Werk X, wo er zuletzt in der Neuinszenierung der Proleten Passion 2015ff. von Christine Eder mit Musik von Gustav und Knarf Relöm mitwirkte. 2013 wurde er im Rahmen des bosnisch-herzegowinischen Festivals BH. Drame Zenica für die Produktion Potocari Party – Erscheinungen aus dem silbernen Zeitalter als bester Schauspieler ausgezeichnet.

Ab der Spielzeit 2016/17 ist Tim Breyvogel Ensemblemitglied am Landestheater Niederösterreich.

Marthe Lola Deutschmann (Gertrud)



Marthe Lola Deutschmann wurde 1991 in Hamburg geboren und studierte von 2011 bis 2015 am Max Reinhardt Seminar in Wien. Ihr Erstengagement führte Sie im Anschluss ans Badische Staatstheater in Karlsruhe, wo sie in mehr als 15 Produktionen zu sehen war, unter anderem als Ophelia in Hamlet und als Irina in Drei Schwestern. Danach stand sie unter anderem in Hamburg auf Kampnagel und in Stuttgart auf der Bühne.

Sie arbeitet auch als Synchronsprecherin und realisiert eigene Fotografieprojekte.

Philip Leonhard Kelz (Laertes / Gldenstern)



Philip Leonhard Kelz wurde 1988 geboren und wuchs als Sohn deutscher Eltern bis zum Abitur in Italien auf. Nach seinem Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften an der Universität zu Köln arbeitete er freiberuflich als Producer für Rundfunk- und Dokumentarfilmproduktionen. In dieser Zeit lebte er unter anderem in Paris und Berlin. Von 2015 bis 2019 absolvierte er seine Schauspielausbildung am Max-Reinhardt-Seminar in Wien. Während seines Studiums spielte er unter anderem am Schauspielhaus Wien sowie am Theater in der Josefstadt. Seit der Spielzeit 2019/20 ist er festes Ensemblemitglied am Landestheater Niederösterreich.

Bettina Kerl (Horatio / Schauspielerknigin / 1. Schauspieler)



Geboren 1979 in Nürnberg. Sie studierte zunächst Musikwissenschaften und Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität Berlin (M. A. 2004) und dann Schauspiel an der HfS „Ernst Busch“ in Berlin. Während des Studiums gastierte sie u. a. am Deutschen Theater Berlin, am Thalia Theater Hamburg und am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg. Von 2007 bis 2011 war sie Ensemblemitglied am Schauspielhaus Wien und spielte u. a. in Inszenierungen von Felicitas Brucker, Jette Steckel, Alexander Charim und Sebastian Schug. Von 2011 bis 2016 gehörte Bettina Kerl zum Ensemble des Düsseldorfer Schauspielhauses und arbeitete dort u. a. mit Stéphane Braunschweig, Oliver Reese, Roberto Ciulli, Oliver Frljic, Nora Schlocker und Alia Luque zusammen. Am Tanzhaus NRW gastierte sie in der Düsseldorfer Version von Jrome Bels „Gala“. Neben ihrer Tätigkeit am Theater wirkte sie in Kinoproduktionen sowie in Hörspielen des WDR mit.

Mit der Spielzeit 2016/17 kehrt sie als Ensemblemitglied des Landestheaters nach Österreich zurück

Laura Laufenberg (Ophelia)



Laura Laufenberg ist 1995 in Köln geboren. Sie studiert seit 2015 Schauspiel am Max Reinhardt Seminar (3.Jahr, Abschluss voraussichtlich 2019) und wirkte bisher in folgenden Produktionen mit: Sammy und die Nacht (Regie: Stefan Schweigert, Festival neues Wiener Volkstheater), Die Braut oder moderne Frauen (Regie: Jens Blum, Thalhof Reichenau an der Rax) ‚Ophelia-übers Wasser (eine Collage von Stefan Schweigert, Ko-Produktion mit dem Theatermuseum Wien), helden (Regie: Maria Sendlhofer, Max Reinhardt Seminar), Zwillingsterne (Regie: Simon Scharinger, Festival neues Wiener Volkstheater), Höllenangst (von Johann Nestroy, Regie: Felix Hafner, Volkstheater Wien), Kabale und Liebe (von F. Schiller, Regie: Calle Fuhr, Bronski und Grünberg Theater Wien)

Tilman Rose (Polonius / Priester)



Tilman Rose wuchs in Hamburg auf. Seine ersten Theatererfahrungen sammelte er im Jugendclub „Backstage“ des Hamburger Schauspielhauses. Nach seinem Studium an der Universität der Künste Berlin, welches er mit Auszeichnung abschloss, folgten feste Engagements in Mainz und Trier. Davor, dazwischen und danach gastierte er unter anderem am Maxim Gorki Theater, dem Deutschen Theater Berlin, in Wiesbaden, Bielefeld und Bregenz. Zu seinen großen Rollen gehören unter anderem Faust und Mephisto, Leontes aus Shakespeares Wintermärchen.

Michael Scherff (Claudius)



Geboren 1964 in Wien. Nach seiner Schauspielausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg spielte er an zahlreichen österreichischen und deutschen Bühnen, darunter am Landestheater Salzburg, den Salzburger Festspielen, am Staatstheater Braunschweig, dem Ernst-Deutsch-Theater Hamburg, dem Bayerischen Staatsschauspiel, den Städtischen Bühnen Frankfurt und dem Schauspielhaus Wien. Zudem war er in zahlreichen Film- und Fernsehproduktionen zu sehen.

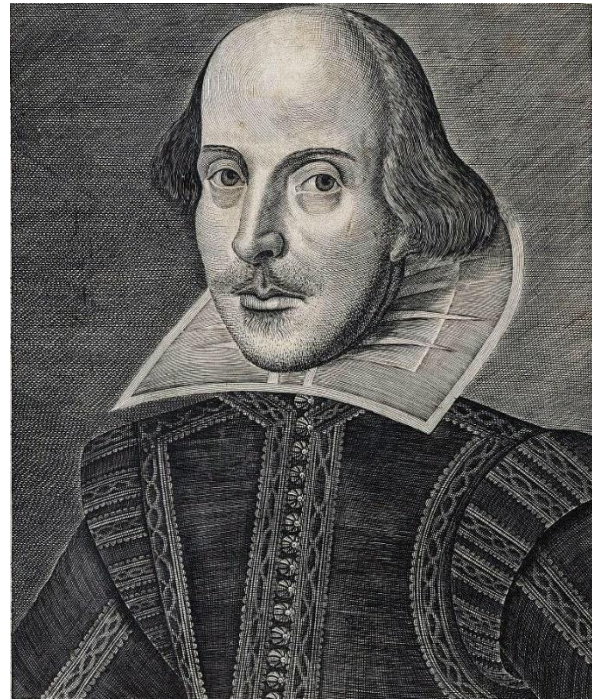
Seit der Spielzeit 2012/13 Ensemblemitglied des Landestheaters Niederösterreich.

Sami Loris (Rosenkranz / Osrick)



4. WILLIAM SHAKESPEARE

Seit Jahrhunderten wiederholt man die bekannten Fakten ständig von neuem. Schon im 19. Jahrhundert gab es schöne, sehr detaillierte und gut dokumentierte Biographien, und Jahr für Jahr erscheint ein weiterer Schwung dieses Genres, manchmal mit ein oder zwei schwer erarbeiteten Brocken neuer Archivfunde angereichert. Doch selbst wenn man die besten von ihnen in Augenschein nimmt und geduldig den größten Teil der verfügbaren Zeugnisse durchforstet, hat man als Leser kaum das Gefühl, dem Verständnis dafür nähergekommen zu sein, wie es zu den Leistungen des Dramatikers kam. Häufig wirkt Shakespeare als Person allenfalls langweiliger, fader, und die inneren Triebfedern seiner Kunst scheinen verborgener denn je. Von diesen Triebfedern auch nur einen flüchtigen Blick zu erhaschen wäre schon schwierig genug, wenn Biographien auf Briefe und Tagebücher, zeitgenössische Berichte und Interviews, Bücher mit erhellenden Randbemerkungen, auf Notizen und Erstentwürfe zurückgreifen könnten. Nichts dergleichen ist erhalten, nichts, was ein eindeutiges Bindeglied zwischen dem Werk mit seiner universellen Anziehungskraft und einem konkreten Leben liefert, das in den eintönigen bürokratischen Urkunden der damaligen Zeit seine zahlreichen Federstriche hinterließ. Das Werk ist so erstaunlich, so strahlend, daß es von einem Gott und nicht von einem Sterblichen herzurühren scheint und erst recht nicht von einem Sterblichen provinzieller Herkunft und bescheidener Bildung.



Portrait-Stich Shakespeares von Martin Droeshout auf dem Titel des „First Folio“ (1623)

Greenblatt, Stephen: Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde. Berlin: Berlin, 2004.

Über 100 Dokumente belegen Shakespeares Leben. Aber es sind vor allem Dokumente, die uns nicht sonderlich interessieren: Geburtsregister, Heiratsurkunden, Kaufurkunden, Sterbeurkunden, Steuermahnungen, Gerichtsvorladungen, Hypothekenverträge und andere Verwaltungsvermerke in öffentlichen Registern, wie sie im Laufe eines bürgerlichen Lebens bei jedermann anfallen. Es ist keine Künstler-Biographie, wie wir sie von unserem Shakespeare erwarten: Der himmelstürmende Dichter der übermenschlich großen Leidenschaften, der Dichter des Hamlet, des Macbeth, des Othello und der Liebessonette kann nach unserem Verständnis nicht eine derart triviale Bürgerexistenz geführt haben: Da fehlt die Künstlerexistenz, da fehlen Abenteuer, Größe, Wahnsinn, Verbrechen, Frauen und Leidenschaft. Sein Kollege Christopher Marlowe war beim Geheimdienst und wurde wenigstens ermor-

det, Thomas Kyd wurde gefoltert, und Ben Jonson kam wegen eines Dramas ins Gefängnis und wegen Totschlags fast an den Galgen - und Shakespeare? Ein Leben als vorsichtiger Geschäftsmann. Wie unromantisch.

Günther, Frank: *Unser Shakespeare*. München: dtv, 2014.

4.1. BIOGRAPHIE

Aus diesen von Frank Günther zitierten 100 Dokumenten lässt sich wie gesagt nicht viel ableiten, dennoch wurden im Laufe der Zeit folgende Fakten bestätigt:

Sein Geburtsdatum wurde nicht überliefert, laut Kirchenregister der Holy Trinity Church in Stratford-upon-Avon, Warwickshire wurde er am 26. April 1564 getauft, und gibt man Aufgrund der Tatsache, dass er am selben Tag 1616 verstarb, an, dass William Shakespeare am 23. April 1564 geboren wurde.

William kam als Sohn von John Shakespeare, einem angesehenen Landwirt und Händler, und Mary Arden, aus einer wohlthätigen Familie, auf die Welt. Wahrscheinlich hat er die Lateinschule (Grammar School) in Stratford-upon-Avon besucht und dort Unterricht in Latein, Griechisch, Geschichte, Morallehre und Dichtkunst erhalten. Eine Universität besuchte er nicht, ob aus finanziellen Gründen oder sonstigen Beweggründen, kann heute nicht festgestellt werden.

Im Alter von 18 Jahren heiratete er die acht Jahre ältere Bauerntochter Anne Hathaway. Etwa sechs Monate nach der Eheschließung wurde die Tochter Susanna geboren (Taufeintrag 26. Mai 1583). Knapp zwei Jahre später kamen Zwillinge, der Sohn Hamnet und die Tochter Judith, zur Welt; Hamnet starb 1596 im Alter von elf Jahren. Die Todesursache ist bis heute unbekannt, jedoch nicht ungewöhnlich, zur damaligen Zeit verstarben zwei Drittel aller Kinder unter 10 Jahren. Ein Zusammenhang zwischen Hamnets Tod und Shakespeares *Hamlet* ist bis heute umstritten.

Die Jahre zwischen 1586 bis 1592 werden als „verlorene Jahre“ („lost years“ oder „dark years“) bezeichnet, da es zu diesen Jahren keine Überlieferungen gibt.

Das erste Dokument, das Shakespeare in London platzierte, war eine Hetzschrift des Dramatikers Robert Greene, der sich 1592 in einem Pamphlet über den „empor-kommenden Raben“, Shakespeare, empörte, der sich „mit fremden Federn schmückt“ („an upstart crow, beautified with our feathers“). William war zu dieser Zeit bereits Mitglied der Truppe Lord Strange's Men, die sich ab 1594 Lord Chamberlain's Men (unter dem Schuttschirm von Queen Elisabeth I.) nannte und zu den führenden Schauspieltruppen Londons zählte. 1595 wird Shakespeare Miteigentümer der Lord Chamberlain's Men, zu dieser Zeit wird auch die Entstehung von Romeo und Julia vermutet.

Mit 46 Jahren kehrte Shakespeare als reicher Mann nach Stratford zurück und verbrachte dort seine letzten Lebensjahre. Die Verbindungen zu seinen ehemaligen Kollegen ließ er nicht ganz abreißen, und bei einigen Theaterproduktionen beteiligte er sich als Mitautor. Für die Folgejahre sind mehrere Besuche in London dokumentiert, die meist familiäre und freundschaftliche Anlässe hatten.

Shakespeare starb im Alter von 52 Jahren im Jahr 1616 in Stratford und wurde in der Holy Trinity Church beigesetzt. Auf der Steinplatte, die sein Grab markiert, steht (womöglich von ihm selbst verfasst) die Inschrift:

*GOOD FREND FOR JESUS SAKE FORBEARE,
TO DIGG THE DVST ENCLOASED HEARE.*

*BLESTE BE THE MAN THAT SPARES THES STONES,
AND CVRST BE HE THAT MOVES MY BONES*

O guter Freund, um Jesu Willen grabe nicht
im Staube, der hier eingeschlossen liegt.
Gesegnet sei, wer schonet diese Steine,
verflucht sei, wer bewegt meine Gebeine.

4.2. „LORD CHAMBERLAIN’S MEN“ UND DAS GLOBE THEATRE

Die „Lord Chamberlain’s Men“ war die „playing company“, für die Shakespeare Zeit seines Lebens schrieb und selbst einige Nebenrollen spielte. Ab 1603 gehörten sie zu den beiden beliebtesten Theatergruppen der Stadt und standen später unter der Schirmherrschaft von James I.

Die Truppe entstand während der Regierungszeit von Elizabeth I. in 1594 unter der Gunst von Henry Carey, 1. Lord Hunsdon und Lord Chamberlain, unter dem Namen „Lord Chamberlain’s Men“. Nach Careys Tod 1596 übernahm sein Sohn, George Cary, 2. Lord Hudson, die Rolle. Bis zu seiner Ernennung zum Lord Chamberlain im März 1597 war die Theatertruppe kurzzeitig unter „Lord Hunsdon’s Men“ bekannt. Als 1603 King James den Thron bestieg und nunmehr die Patronage übernahm wurden die „Lord Chamberlain’s Men“ zu den „King’s Men“.

Seit der Entstehung der Truppe, 1594, führten die „Lord Chamberlain’s Men“ im „Theatre“ auf, bis 1597 Unstimmigkeiten mit dem Verpächter dazu führten, dass sie in das nahegelegene „Curtain Theatre“ umsiedeln mussten. Als im Dezember 1598 der Eigentümer der Liegenschaft, auf dem sich das „Theatre“ befand, damit drohte, das Theater bei Auslaufen des Pachtvertrags abzureißen, verbrachten die Burbage Brüder (Mitglieder der Chamberlain’s Men) mit Freunden in einer Nacht und Nebel Aktion sämtliche Bestandteile des Theaters in den Süden Londons, über die Themse, um dort das „Globe Theatre“ zu errichten. Es wurde 1599 fertiggestellt, um im Juni 1613 gänzlich in einem Feuer zerstört zu werden und im Juni 1614 wieder aufgebaut zu werden. Das Theater wurde 1642 endgültig geschlossen; 1997 wurde an derselben Stelle eine moderne Rekonstruktion des Globe unter dem Namen „Shakespeare’s Globe“ errichtet.

Bereits 1595 wurde Shakespeare Miteigentümer bei den „Lord Chamberlain’s Men“. Anfangs waren seine Rollen als Dramatiker und Schauspieler von ausgewogener Wichtigkeit, doch schon früh war seine wichtigste Aufgabe das Schreiben, obwohl er noch bis mindestens 1603 selbst auf der Bühne stand.

5. SHAKESPEARES PLATZ IN DER LITERATURGESCHICHTE

Ein junger Mann aus einer kleinen Provinzstadt – ein Mann ohne ererbten Reichtum, der weder über einflussreiche familiäre Beziehungen verfügt noch ein Universitätsstudium absolviert hat – siedelt gegen Ende der 1580er Jahre nach London über und wird in bemerkenswert kurzer Zeit zum größten Dramatiker nicht nur seiner Zeit, sondern aller Zeiten. Seine Werke sprechen Gebildete wie Ungebildete an, kultivierte Städter ebenso wie Provinzler, die zum ersten Mal ins Theater gehen. Er bringt sein Publikum zum Lachen und zum Weinen; er verwandelt Politik in Poesie; unbekümmert vermengt er vulgäre Clownerie mit philosophischem Scharfsinn. Mit gleicher Eindringlichkeit erfasst er das Privatleben von Königen wie das von Bettlern; bald scheint er Jura studiert zu haben, bald Theologie oder Alte Geschichte, und zugleich ahmt er mühelos die Sprache von Bauerntölpeln nach und erfreut sich an Altweibergeschichten. Wie lässt sich eine Leistung dieser Größenordnung erklären? Wie ist Shakespeare zu Shakespeare geworden?

Greenblatt, Stephen: *Will in der Welt. Wie Shakespeare zu Shakespeare wurde*. Berlin: Berlin, 2004.

Die Antwort auf die Frage »Warum Shakespeare?« muss lauten: »Wer sonst?« Die romantische Literaturkritik von Hazlitt über Pater und A. C. Bradley bis zu Harold Goddard lehrte, in allem Wesentlichen sei Shakespeare Chaucer und Dostojewski näher verwandt als seinen Zeitgenossen Marlowe und Ben Jonson. Das innere Ich spielt in den Werken der Schöpfer von Tamburlaine und Sir Epicure Mammon nicht eben eine große Rolle, und aller historisch-soziale Kontext, den Shakespeare mit George Chapman oder Thomas Middleton gemeinsam hatte, vermag nicht zu erklären, weshalb Shakespeare, und nicht Chapman oder Middleton, unser Wesen veränderte. Unter allen Gelehrten macht Dr. Johnson am besten die Singularität Shakespeares deutlich, er war es, der als erster erkannte und aussprach, was die unvergleichliche Größe dieses Autors ausmacht: die Mannigfaltigkeit der Personen. Keiner, vor oder nach ihm, hat einen solchen Reichtum an je besonderen Charakteren geschaffen. Thomas Carlyle, der hartleibig griesgrämige Prophet des Viktorianischen Zeitalters, ist gewiss der heute am wenigsten geschätzte von allen einstmals hochgeachteten Shakespeare-Experten, und doch stammt der nützlichste einzelne Satz über Shakespeare von ihm: »Wenn ich angeben sollte, was Shakespeare zuallererst auszeichnet, so würde ich sagen: ein überlegener Intellekt und meinen, dass alles Übrige darin enthalten sei.«

[...]

Es ist keine bloße Illusion, wenn Leser (und Theaterbesucher) in Shakespeares Worten und in den Figuren, die sie sprechen, mehr Lebendigkeit finden als im Werk jedes anderen Autors, vielleicht mehr als in den Werken aller anderen Autoren zusammengenommen. Das frühmoderne Englisch wurde von Shakespeare geprägt: Das *Oxford English Dictionary* entstand in seinem Zeichen. Menschen späterer Zeitalter werden noch immer von Shakespeare geprägt, nicht als Engländer oder als Amerikanerinnen, sondern in einer Weise, die immer weniger von den Kategorien Nationalität und Geschlecht abhängt. Er ist der erste universelle Autor geworden,

sein Werk ist im modernen Bewusstsein an die Stelle der Bibel getreten. Alle Bemühungen, seine Überlegenheit historisch zu relativieren, scheitern unweigerlich an der Einzigartigkeit seiner Größe, denn die kulturhistorischen Faktoren, welche die Kritiker anführen, um das Phänomen Shakespeare zu erklären, sind ja ebenso für jede beliebige andere Person, etwa für Thomas Dekker oder George Chapman, relevant. Modische Darstellungen dieser Art überzeugen uns nicht, weil sie, so wie sie angelegt sind, dazu tendieren, den Unterschied zwischen Shakespeare und Leuten vom Format Chapmans zu verkleinern.

Bloom, Harold: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*. Berlin: Berlin, 2000.

6. DAS STÜCK

Die über die gesamte Rezeptionsgeschichte anhaltende Faszination dieses Stücks beruht vor allem auf der Figur Hamlets, mit der Shakespeare eine Bühnengestalt geschaffen hat, die sich in ihren großen Monologen, in ihren innersten Beweggründen so sehr preiszugeben scheint, die sich aber gerade dadurch einer erklärenden Festlegung auch immer wieder entzieht. Der seelische Innenraum, der sich bei dieser Figur eröffnet, bietet nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Spiegelung für den Leser, für den diese Rolle verkörpernden Schauspieler, für den Zuschauer. [...] Aber verstellt nicht gerade diese scheinbare Deutungs Offenheit den Blick auf die Shakespeare'sche Figur? Zeigt doch der elisabethanische Dramatiker keinen „weltfremden Träumer“ oder dem entschlossenen Handeln entfremdeten Intellektuellen, sondern vielmehr „die Variation einer Figur“, wie er sie immer wieder in seinem Werk mit Sympathie darstellt. Er machte aus dem kämpferischen Prinzen, der in der mittelalterlichen Fassung der Geschichte über seine Gegner triumphiert, einen gebildeten elisabethanischen Gentleman mit allen Merkmalen des extremen Melancholikers, einer gesellschaftlichen „Modeerscheinung“ des 16. Jahrhunderts.

Wegen der Vieldeutigkeit der Handlung, die nicht nur von Politik und Gewalt, sondern auch von einer unglücklichen Liebe und einer komplizierten Mutter-Sohn-Beziehung erzählt, bietet das Drama unterschiedlichste Möglichkeiten dramatischer Gestaltung.

6.1. HANDLUNG

Königsburg zu Helsingör und dänische Küste, Mittelalter

1. Akt Während der norwegische Prinz Fortinbras sich auf einen Krieg gegen Dänemark vorbereitet, erscheint auf der Burgterrasse via Helsingör der Geist des kurz zuvor überraschend verstorbenen Königs von Dänemark. Seine Witwe hat Claudius, den Bruder ihres Mannes, geheiratet. Hamlet, der Sohn der Königin, ist von seinen Studien in Wittenberg an den dänischen Hof zurückgekehrt. Polonius, der Oberkämmerer, verbietet seiner Tochter Ophelia, die noch immer in Hamlet verliebt ist, aus Sorge um ihre Jungfräulichkeit jedes Zusammensein mit ihm. Der Geist des toten Vaters enthüllt dem argwöhnischen Hamlet, er sei von Gertrud und Claudius ermordet worden, und verlangt von seinem Sohn, die Tat zu rächen, die Mutter aber zu verschonen.
2. Akt Der Prinz verhält sich seiner Umgebung gegenüber, als sei sein Geist verwirrt. Polonius schließt daraus, dass Hamlet unglücklich verliebt sei, doch das Königspaar gibt sich mit dieser Erklärung nicht zufrieden. Es beauftragt die Höflinge Rosenkrantz und Guildenstern, den Prinzen und sein wunderliches Verhalten zu erforschen. Die Spione werden allerdings sofort von Hamlet entlarvt. Als eine Theatergruppe am Hof erscheint, trägt Hamlet den Schauspielern auf, für den nächsten Tag ein Spiel vorzubereiten, das die Ermordung seines Vaters zum Inhalt haben soll.

3. Akt Kurz vor der Aufführung denkt Hamlet in seinem berühmten Monolog („Sein oder nicht sein...“) über die Möglichkeit der Selbsttötung nach. Es kommt zu einer Begegnung mit Ophelia, die von ihm mit den Worten, sie solle lieber in ein Kloster gehen oder einen Narren heiraten, beleidigt wird. Dann beginnt das Theaterspiel. Claudius verlässt schlagartig den Saal, als sein Verbrechen auf der Bühne pantomimisch dargestellt wird. Davon überzeugt, dass Hamlet die Wahrheit kennt, beschließt der König, ihn aus dem Weg zu räumen. Als Hamlet hört, wie Claudius in einem Gebet seine Tat bereut, gibt er seinen Rachevorsatz vorerst auf. Von seiner Mutter zu einem klärenden Gespräch gebeten, entdeckt Hamlet, dass sie belauscht werden und ersticht den hinter einem Vorhang versteckten Polonius.
4. Akt Der Tod ihres Vaters und die abweisende Haltung Hamlets ihr gegenüber haben Ophelia so erschüttert, dass sie wahnsinnig geworden ist. Auch Laertes vermag seiner Schwester nicht zu helfen, die schließlich in einem Bach ertrinkt. In Claudius findet der hasserfüllte Laertes einen Verbündeten gegen Hamlet, der in England einem von Claudius raffiniert angezettelten Mordversuch entgangen ist.
5. Akt Hamlet und Horatio betreten den Friedhof, auf dem gerade das für Ophelia bestimmte Grab ausgehoben wird. Die Trauerprozession erscheint. Wie von Sinnen springt Laertes ins Grab, gefolgt von Hamlet, der - zu spät - seine Liebe zu Ophelia bekennt. Laertes fordert Hamlet zum Duell. Die mit Gift präparierte Klinge seines Rapiers verwundet Hamlet, aber im Eifer des Gefechts wechseln sie Degen, sodass auch Laertes getroffen wird. Der von Claudius zusätzlich vorbereitete Giftbecher gelangt versehentlich in die Hände von Gertrud. Der sterbende Laertes beichtet den Anschlag, woraufhin Hamlet endlich die Kraft findet, Claudius zu erstechen, bevor er selbst seiner Wunde erliegt. Zur selben Zeit erreicht Fortinbras die Königsburg zu Helsingör, macht seinen Anspruch auf Dänemark geltend und übernimmt die Herrschaft.

In der Inszenierung von Rikki Henry wird diese Akt-Struktur nicht chronologisch eingehalten. Er beginnt mit dem Ende und wieder holt am Ende des Stückes den Beginn nochmal mit unterschiedlichen Ausgängen. Dazwischen breitet sich der Rest der Handlung aus.

Die Figur des Fortinbras wurde in Rikki Henrys Inszenierung gestrichen.

6.2. DER STOFF

Neben den Sonnets ist *Hamlet* das zweite große Rätselwerk in Shakespeares Schaffen. Rätsel gibt bereits die Überlieferung auf. Vom Text sind drei Fassungen erhalten: die ‚schlechte‘, sehr kurze in einem Quarto-Band von 1603; die doppelt so lange ‚gute‘ Quarto-Ausgabe von 1604; und die sorgfältig edierte, gegenüber der ‚guten‘ Quarto-Fassung 200 Zeilen kürzere in der Folio-Ausgabe von 1623.

**Ham. To be, or not to be, I there's the point,
To Die, to sleepe, is that all? I all:
No, to sleepe, to dreame, I may there it goes,
For in that dreame of death, when wee awake,
And borne before an euerlasting Iudge,
From whence no passenger euer retur'nd,
The vndiscovered country, at whose sight
The happy smile, and the accurfed damn'd.
But for this, the ioyfull hope of this,
Whol'd beare the scornes and flattery of the world,
Scorned by the right rich, the rich curffed of the poore?
The widow being oppressed, the orphan wrong'd,
The taste of hunger, or a tirants raigne,
And thousand more calamities besides,
To grunt and sweate vnder this weary life,
When that he may his full *Quietus* make,
With a bare bodkin, who would this indure,
But for a hope of something after death?
Which pusses the braine, and doth confound the sence
Which makes vs rather beare those euilles we haue,
Than flie to others, that we know not of.
I that, O this conscience makes cowardes of vs all,
Lady in thy orizons, be all my finnes remembred.**

Quarto Ausgabe von 1604

die Geschichte seinerseits in der lateinischen *Historia Danica* des Dänen Sao Grammaticus (ca. 1150 - ca. 1206) fand, die 1514 zum ersten Mal gedruckt erschien. Belleforests Werk kam erst 1608 auf Englisch heraus, wobei der Übersetzer bei der Hamlet-Geschichte Dinge einfügte, die er nur aus Shakespeares Stück gekannt haben kann. Die Unstimmigkeiten zwischen den drei überlieferten Fassungen lassen sich am ehesten so erklären, dass Shakespeare um 1600 eine erste Fassung der Tragödie schrieb, die er um 1602 noch einmal überarbeitete. Der ‚schlechte‘ Quarto-Text, in dem einige Charaktere andere Namen haben, scheint auf einer für die Auf-führung gestrakten Spielfassung zu beruhen. [...]

William Shakespeare in seiner Zeit, Hans-Dieter Gelfert, 2014, C.H.Beck

Vorher gab es bereits ein verloren gegangenes Hamlet-Drama, dessen Existenz durch zeitgenössische Zitate und Anspielungen eindeutig belegt ist. Dieser sogenannte *Ur-Hamlet*, der Anfang der 1590er Jahre sehr populär gewesen sein muss, wird allgemein Thomas Kyd zugeschrieben, denn der hatte mit seiner *Spanischen Tragödie* das Genre der Rache-tragödie popularisiert, zu dem auch *Hamlet* gehört. Sofern nicht Shakespeare selbst, sondern Kyd oder ein andere den *Ur-Hamlet* schrieb, war dieser für Shakespeare die Vorlage, so dass er die historischen Quellen gar nicht konsultieren musste. Hauptquelle des Stoffes ist das siebenhändige Werk *Histories tragiques* (1580) des Franzosen François de Belleforest, der

6.3. DER „UR-HAMLET“

Thomas Kyd scheint der Verfasser jenes *Ur-Hamlet* gewesen zu sein, den Shakespeare als Vorlage für seine Hamlet-Tragödie benutzt hat. Der Text des Kyd'schen *Hamlet* ist jedoch nicht erhalten. Vermutlich war dieses Drama konsequent im Stil der *Spanish Tragedy* als Rachetragödie verfasst. Vor allem war es wohl Kyd, der den nordischen Hamlet-Stoff in die Ausdruckswelt seneca'scher Tragödien übersetzte. Ihm war die Einführung des Geistes zu verdanken und die Anlage der Königin als Liebhaberin des Mörders ihres Gatten. Offenkundig war hier Klytämnestra das Vorbild. Auch dass Shakespeares Hamlet, als er Claudius beim Beten überrascht, diesen nicht tötet, weil er die Vernichtung des Mörders noch bis ins Jenseits hinein betreiben will und diesem das gleiche Schicksal wie seinem Vater bereiten möchte, nämlich ohne die Absolution durch die Beichte sterben zu müssen, dies scheint ebenso charakteristisch für den unerbittlichen Rachewillen des Kyd'schen Hamlet wie die Kaltblütigkeit, mit der er die Tötung von Rosencrantz und Guildenstern arrangiert.

Vor allem auch spielte das dramaturgische Bauprinzip der Rachetragödie, das nämlich sofort zu Beginn von überirdischer Instanz (Geistererscheinung) der Racheauftrag ausgesprochen wird, der Vollzug der Rache aber notwendigerweise das Ende der Tragödie ist, für die Gestaltung des Rächers als eines Handlungsverzögerers eine entscheidende Rolle. Gerade dies war Aspekt, der bei der Interpretation von Shakespeares *Hamlet* immer wieder zu Fehldeutungen geführt hat.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Erster Band. Stuttgart: Weimar: Metzler, 1993

6.4. DIE SAGE AMLETHS NACH BELLEFOREST

Die Hamlet-Sage erreichte England im 16. Jh. Vermutlich nicht in Form von Saxos *Geste Danorum*, sondern in der Version, die sich in den *Histoires Tragiques* von François de Belleforest (1530-1583) findet. Die dritte Kurzgeschichte des fünften Bandes der überaus erfolgreichen Sammlung, handelt von Amleths Rache am Mörder seines Vaters. Inhaltlich deckt sich diese Version mit derjenigen Naxos, allerdings ist sie etwa doppelt so lang, weil Belleforest die Sage ausführlich und stark moralisierend kommentiert.

Wie bei Sao handelt die Histoire von Fängen, der seinen Bruder Horwendil [...] ermordet und dessen Frau Gerutha heiratet. Die Mitschuld von Gerutha wird zumindest impliziert, da sie bereits zu Lebzeiten Howendils Fengons Geliebte war. Da der Brudermord auf einem Bankett stattfindet, ist er öffentlich bekannt, und als Begründung für die Tat gibt Fängen vor, dass er Gerutha vor Horwendil hatte schützen wollen.

Weil der Mord bekannt ist, muss sich Amleth, um nicht ebenfalls Opfer von Fengons Gewalt zu werden, verstellen. In der Folge gibt er sich als Schwachsinniger, redet wirr und trägt Lumpenkleider. Sein Wahnsinn ist fingiert, eine notwendige Maske, die über die Handlung motiviert ist. Hiermit entsteht eine Diskrepanz gegenüber Shakespeares Hamlet, da hier keine eindeutige Motivation für die groteske Verstellung. Während sich Amleth wahnsinnig gibt, lässt er doch immer wieder seine wahre Natur durchscheinen, weswegen die Höflinge und Fängen letztlich doch Verdacht schöpfen und Amleth einer Reihe an Prüfungen mit dem Ziel unterziehen, ihn zu entlarven und

letztlich zu beseitigen. Zunächst soll er von einer Frau verführt werden. Allerdings ist die Rolle dieser Frau, anders als bei Sao an Amleths Biographie gebunden, da sie ihn von Kindheit an geliebt hat. Durch diesen Ansatz an psychologischer Tiefe in der Beziehung von Amleth und der ungenannten „Damoyselle“, die bei Sao noch nicht zu erahnen war, ist der Grundstein für die Entwicklung des Charakters der Ophelia bei Shakespeare gelegt.

Die zweite Prüfung Amleths ist der Kern der Szene in Shakespeares Drama, in der Hamlet seine Mutter zur Rede stellt und den verborgenen Polonius hinter dem Vorhang tötet. Bei Belleforest versteckt sich der Höfling, der feststellen will, ob Amleth auch bei seiner Mutter wahnsinnig ist, allerdings unter der Bettdecke. Amleth tötet den Eindringling und verfüttert ihn an die Schweine.

Die dritte der Prüfungen ist die Überfahrt nach England, auf der Amleth den Brief, der den Auftrag für seine Hinrichtung beinhaltet, umschreibt. Statt Amleth werden die beiden Höflinge getötet, und er heiratet die Tochter des englischen Königs. Nachdem Amleth nach Dänemark zurückgekehrt ist, führt er seine von langer Hand geplante Rache aus, macht den Hofstaat betrunken, verbrennt die schlafenden Höflinge und köpft den korrupten Fengon.

6.5. DIE STRUKTUR DES STÜCKS

„Ein Ganzes ist“, sagt Aristoteles (*Poetik* VII), „was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Die Dramentheorie kennt spätere, verfeinerte und insbesondere an einer (für *Hamlet* erst 1676 durchgeführten) Einteilung in fünf Akte orientierte Strukturschemata. Dieses erste und einfachste, großflächige ist für *Hamlet* besonders relevant und nützlich. Die Gesamtstruktur eines literarischen Ganzen bestimmt sich ja stets als Verteilung von zusammenhängenden Partien des Inhaltes auf Strecken des äußeren Umfangs. Im Drama - jedenfalls der herkömmlichen Art von Drama, dem Shakespeares Stücke angehören - handelt es sich um die Bestimmung von Phasen in der Entwicklung des Geschehens. Wo eine Phase endet und eine neue einsetzt, richtet sich natürlich nach den Kriterien, die man als wesentlich erachtet.

Über Akt 1 in *Hamlet* herrscht allgemein Einigkeit: Er ist eine in sich geschlossene Handlungseinheit, und der Terminus *Exposition* (oder *Anfang*) - Einführung der Situation, Vermittlung des erforderlichen Vorwissens zu ihrem Verständnis und Ankurbelung wie Vorbereitung der kommenden Ereignisse - beschreibt die Funktionen dieser Einheit, dieses Handlungs bogens. Danach vergeht geraume Zeit. Bezüglich weiterer Handlungs bögen gehen die Ansichten dann weit auseinander. Es kommt darauf an, ein Kriterium zu finden, das nicht nur an einen Faktor gebunden ist (etwa die innere Entwicklung der Zentralgestalt), sondern das für den Gesamtablauf der Handlung Gültigkeit hat.

Als solches Kriterium bietet sich in dieser Tragödie anhand der sehr zahlreichen Zeitangaben der Abstand zwischen verschiedenen Handlungsteilen an. Der 1. Akt umfasst in dichter Abfolge ungefähr einen vollen Tag. Wie man im Einzelnen aufzeigen kann, gibt es noch zwei weitere (jeweils 2-3 Tage deckende) geschlossene Ab-

folgen, zwischen denen gleichfalls ein beträchtlicher zeitlicher Zwischenraum liegt: 2.1-4.4 und 4.5-5.2. Diese Handlungsbögen bilden, was man, Aristoteles adaptierend, *Mitte* und *Ende* nennen kann. Gegen dieses Strukturschema könnte man einwenden, es beruhe auf dem (erschlossenen) „objektivem Zeitablauf“, also auf einem Faktor, den der Zuschauer im Erleben kaum wahrnehme. Das ist in sich nur zum Teil richtig, er nimmt »to-night« und »to-morrow« auf wie andere Dinge. Blicke es jedoch dabei, so wäre der Wert einer solchen Einteilung in der Tat begrenzt. Man kann in- dessen die zunächst zeitlich begründete Gliederung nach dem Konzept von Anfang, Mitte und Ende mit anderen Faktoren verbinden.

So ist die *Mitte*, was hier als größter und zentraler Bogen begriffen ist, die Strecke der weitesten Ausfaltung des Dramas; zugleich ist sie ein Stadium der Handlung, das zunächst von der gegenseitigen Sondierung der Gegner bestimmt ist. Im Mittelpunkt der *Mitte*, und zugleich ziemlich genau im Mittelpunkt des ganzen Dramas, steht das Spiel im Spiel, durch das sich die beiden Gegner wechselseitig durchschauen. Das führt nach und nach zu einer Ablösung des Belauerns und Ausforschens durch (verfehltes) Handeln und endet mit einem scheinbaren Sieg des Antagonisten. Der letzte Handlungsbogen setzt damit ein, dass infolge der Ereignisse des mittleren nun der Polonius-Strang im Hauptstrang der Handlung völlig aufgeht; er bringt mit der Rückkehr des Laertes, gefolgt von Hamlets Rückkehr, die Konstellation zustande, welche die Katastrophe regiert.

6.6. RACHE ALS LEITMOTIV

Im Gegensatz zu Kyds (verlorenem) *Ur-Hamlet*, nahe der *The Spanish Tragedy*, rächt im *Hamlet* nicht der Vater den Sohn, sondern der Sohn den Vater. Bei Kyd erübrigte sich noch die von Shakespeare aufgeworfene Frage nach der Berechtigung der Rache. Der Väterrächer galt als Werkzeug Gottes, und seine Listen wie seine gespielte Narrheit ließen sich entschuldigen; nicht einmal der Vorwurf des Königsmordes konnte ihn treffen, da Hamlet der echte Thronerbe, der Onkel aber eigentlich sein Untertan war. Shakespeare machte Hamlet zu einem der am wenigsten schuldigen Rächer des elisabethanischen Theaters.

Hamlet hat keine Möglichkeit, die Gesetze anzurufen, da nur er durch den Geist seines Vaters über den Mord informiert ist. Er muss sich allein volle Klarheit über die Tat verschaffen, einsam und gegen alle handeln. Das Theater auf dem Theater, in der *Spanish Tragedy* Mittel zur Tötung der Schuldigen, dient nun deren Prüfung. Den Rachetrieb, der ihn zeitweise überwältigt und zu unbesonnenem Handeln hinreißt, überwindet Hamlet schließlich — im Gegensatz zu Laertes, den sein Rachetrieb zum Werkzeug bei der Intrige des Königs entwürdigt. Hamlet muss sich beherrschen, weil es ihm nicht nur um den Vollzug der Rache zu tun ist, den viele andere dann mit dem eigenen Tod büßen, sondern um die Thronfolge in Dänemark, die er nicht dem Risiko seines vorzeitigen Todes aussetzen darf. Erst als er im Duell tödlich verwundet ist, ersticht er in letzter Empörung den König und vollendet so die seine Ziele nicht mehr fordernde Rache. Ein dramaturgischer Fortschritt dieses Plots bereits voraussetzt und daher ganz auf den Vollzug der Rache konzentriert werden konnte.

7. TEXTAUSZUG

Hamlets berühmter Monolog in der Übersetzung von Angela Schanelec und Jürgen Gosch (wird so im Landestheater gesprochen):

HAMLET Sein oder nicht Sein, das ist die Frage:
Zeugt es von größerer Würde, auszuhalten,
Womit das launische Geschick uns foltert,
Oder das Meer der Plagen zu bekämpfen
Und streitend zu vergehen. Sterben – schlafen,
Mehr ist es nicht; und sagen, dass im Schlaf
Das Herzweh aufhört und die tausend Schläge,
Die unser Fleisch geerbt hat: Welch ein Ziel,
Zutiefst begehrenswert. Zu sterben, schlafen;
Zu schlafen, und im Traum – genau, da hakt es:
Denn was im Todesschlaf für Träume warten,
Sind wir vor allem Irdischen geflohen,
Das lässt uns zögern – es ist Angst,
Die Elend immer weiter leben lässt.
Denn wer ertrüge Hass und Hohn der Welt,
Des Mächtigen Druck, des Stolzen Hochmut,
Verschmähter Liebe Qual, verschlepptes Recht,
Die Frechheit der Beamten und die Tritte,
Die der Geduldige erleiden muss,
Wenn er sich selbst die Quittung geben könnte
Mit einem Messer nur? Wer schleppte Lasten,
Verschwitzt und stöhnend all sein Leben lang,
Wenn nicht die Angst vor etwas nach dem Tod,
Das unentdeckte Land, das Reisenden
Die Heimkehr untersagt, uns ratlos machte
Und wir vertrautes Unglück lieber tragen,
Als zu entfliehen zu dem Unbekannten?
Dieses Bewusstsein macht uns alle feige,
So wird die echte Farbe der Entschlossenheit
Durch des Gedankens Blässe schwach und kränklich,
Und Unternehmungen, gewagt und groß,
Geraten auf die Weise aus der Bahn,
Verlieren sich und fallen ins Wasser.

8. VOR- UND NACHBEREITUNG

Im folgenden Abschnitt finden Sie Fragen und Übungen zur Vor- und Nachbereitung des Theaterstückes HAMLET. Es geht nicht darum, den SchülerInnen das Theaterstück vorher schon zu „erklären“ oder später etwas „abzufragen“. Die Theaterrezeption ist genau wie die Produktion von Theaterstücken ein kreativer Prozess. Jede/r ZuschauerIn nimmt Theater anders wahr, es gibt dabei kein Richtig und kein Falsch.

Es geht vielmehr darum, vor dem Theaterbesuch Neugier zu wecken, die Sinne zu schärfen sowie sich nach dem Theaterbesuch über das Gesehene auszutauschen. Des Weiteren können Ihnen die Impulse helfen sich gemeinsam mit den SchülerInnen Themen des Stückes anzunähern.

Es empfiehlt sich die Übung „Zitate“ (S. 26) durchzuführen sowie den Monolog (S. 23) laut lesen zu lassen.

8.1. VOR DEM THEATERBESUCH

Die ersten zwei Übungen helfen, sich der Rolle des Zuschauers oder der Zuschauerin zu nähern und schärfen Wahrnehmung und Konzentration.

Etwas ist anders

Die Gruppe sitzt als ZuschauerInnen vor einem markierten Bühnenraum. Vier SpielerInnen kommen auf die Bühne und drei von ihnen stellen, setzen oder legen sich in einer selbst gewählten Position als Standbild auf die Bühne (d.h. sie bewegen sich nicht). Die ZuschauerInnen schließen die Augen. Der/die vierte SpielerIn verändert drei kleine Details an dem Standbild. Die ZuschauerInnen öffnen die Augen und raten, was verändert wurde.

Was seht ihr?

Zwei Spieler sitzen nebeneinander auf zwei Stühlen. Die anderen SchülerInnen setzen sich als ZuschauerInnen, den zwei SpielerInnen gegenüber. Sie geben als Spielleiterin folgende Vorgabe: Die Beiden sollen einfach nichts tun und nur dasitzen. Essentiell ist, dass Sie Ihnen diese Vorgabe ins Ohr flüstern, sodass es das Publikum nicht hört. 5 Minuten lang soll das Publikum die beiden nun ganz genau beobachten und beschreiben, was es sieht. Die SchülerInnen im Publikum sollen ihre Wahrnehmungen, kleinen Episoden und Geschichten, die sie vielleicht sehen, laut aussprechen.

Nach 5 Min. nennen die zwei SpielerInnen Ihren Darstellungsauftrag. Wahrscheinlich sind einige Geschichten entstanden, obwohl die Vorgabe an die beiden war nichts zu tun.

Anhand dieser Übung können Sie den SchülerInnen erklären, dass im Theater jede Handlung auf der Bühne vom Publikum interpretiert wird und mit einer Bedeutung versehen.

Wort für Wort

Alle stehen oder sitzen im Kreis. Zum Thema „Macht“ und/oder „Rache“ versucht man, zusammen einen Text zu erfinden, eine Geschichte zu spinnen. Zusammen wird hier sehr wörtlich genommen, denn jeder darf reihum nur ein Wort sagen. So werden die Sätze gebildet. Interpunktionszeichen werden ausgesprochen, zählen aber nicht als Wort. Der, die das kann als eigenständiges Wort gezählt werden, muss aber nicht.

Tipp: Schnell spielen. Wer zögert, fliegt raus. Sofort! Die Storys in der Ich-Erzähler-Form dichten und im Präsens bleiben. Wenn es reihum bei zu großen Gruppen zu lang dauert, kann man sich einen Ball zuwerfen. So bleiben alle wach!

Ballnetz spinnen

Person A wirft Ball zu Person B usw. Die SchülerInnen müssen sich merken, von wem sie den Ball bekommen haben und zu wem sie diesen werfen. Ein imaginäres Spinnennetz entsteht. Ein zweiter Ball mit neuer Reihenfolge wird zugeworfen.

Variation:

Jeder Ball bekommt eine Assoziation.

Ball 1: Was bedeutet Macht für mich?

Ball 2: Was bedeutet Rache für mich?

Statusspiel – Hoch/Tief

Hamlet wäre bei der Thronfolge als nächstes dran, er wird aber von seinem Onkel abgedrängt. Überhaupt sind alte Regierungsformen und deren Hierarchien verwirrend. Wie verhältet sich König, wie Höfling?

Hoch-Status spielen (König): respektiert, selbstsicher, dominant

Tief-Status spielen (Höfling): ergeben, unsicher, unterwürfig

Zwei SpielerInnen gehen auf die Bühne und bekommen von den ZuschauerInnen zwei komplementäre Rollen zugeschrieben z.B. König und Höfling, Herr und Knecht, SchülerIn und LehrerIn, Arzt und Krankenschwester. Nun beginnen sie eine freie Improvisation, wobei die eine Person den Hoch-Status einnimmt und die andere den Tief-Status. Im Laufe der Szene wechseln beide fließend ihren Status aus.

Tipp:

Das Schwierige hier, den Rollenwechsel langsam und fließend zu gestalten. Der Statusunterscheid sollte am Anfang und Ende extrem sein, aber glaubwürdig bleiben.

Variation:

Hoch-Tief kann man auch prima üben, indem sich zwei Reihen von SpielerInnen gegenüberstellen, die einen vertreten den Hoch-Status, die anderen den Tief-Status. Paarweise gehen sie aufeinander zu, in der Mitte gibt es eine kurze Szene und dann gehen sie weiter auf die andere Seite und in die andere Rolle.

Kämpfe um deine Nummer

Die SchülerInnen gehen frei im Raum herum. Alle wählen für sich eine Nummer zwischen 1 und 3, ohne irgendjemandem die Wahl mitzuteilen.

SchülerInnen mit der Nummer 1 spielen einen hohen Status, SchülerInnen mit der 2 spielen etwas tiefer als SchülerInnen mit einer 1 und SchülerInnen mit der Nummer 3 spielen Tiefstatus.

Spielregeln:

- Einer müssen versuchen, jedermann zu dominieren, doch vorzugsweise dominieren sie einen Zweier.
- Zweier brauchen Dreier, um sie zu beherrschen, und Einser, um zu ihnen aufzublicken.
- Dreier blicken zu allen auf, aber sehnen sich nach einem Zweier, um einen Bezug zu haben.

8.2. ZITATE

Auf der nächsten Seite finden Sie Zitate aus dem Stück HAMLET.

Geben Sie jedem Schüler/jeder Schülerin vor dem Vorstellungsbuch ein Zitat ohne zu verraten, wer den Satz sprechen wird. Je nachdem wie groß Ihre Klasse ist, bekommen Einige denselben Satz.

Vor der Vorstellung können die Jugendlichen ihre Gedanken zu dem Zitat notieren und überlegen, was der Satz für sie, unabhängig von der Geschichte bedeutet.

Während des Vorstellungsbuchbesuchs lautet die Aufgabe, den eigenen Satz wiederzufinden.

Nach der Vorstellung soll jede(r) seinen/ihren Satz vorlesen, und zwar so gestaltet und mit der jeweiligen Emotion, wie er / sie den Satz in der Aufführung gehört hat. Sie können auch zwei Variationen des Satzes, mit zwei verschiedenen Emotionen, ausprobieren lassen.

Anschließend können Sie die Klasse fragen:

- Wer hat den Satz gesagt? War es eine Person oder mehrere?
- Zu wem wurde er gesagt?
- In welchem Kontext wurde der Satz gesagt?
- Wie fühlst Du Dich, wenn Du den Satz liest und Dich in die jeweilige Figur bzw. in den jeweiligen Gedanken hineinfühlst?
- Wie sind die Gedanken zum Satz nach der Vorstellung verglichen mit den Gedanken vor der Vorstellung.

Diese Fragen können die SchülerInnen auch schriftlich für sich beantworten.

HAMLET

- Schwachheit, dein Name ist Weib
- Ich lass die Spieler
Was spielen wie den Mord an meinem Vater,
Vor meinem Onkel, ich will seinen Blick sehn,
Ich treffe seinen Nerv, und wenn er zuckt,
Weiß ich Bescheid.
Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe.
- Sei ein Mann,
Gib mir den Kelch. Beim Himmel, lass ihn mir.
O Gott, Horatio, welch versehrter Name,
Bleibt all dies dunkel, wird mich überleben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
So bleib dem Glück noch eine Weile fern
Und atme schmerzhaft in der rauen Welt,
Um Hamlet zu erzählen. Horatio, ich sterbe.
Das starke Gift nimmt meinen Geist gefangen.
der Rest ist Schweigen.

GEIST

- Man gab bekannt, dass, schlafend auf der Wiese,
Mich eine Schlange biss. So wird ganz Dänemark
Durch ein gefälschtes Bild von meinem Tod
Schamlos belogen – aber wisse, Junge,
Die Schlange, die in dieses Leben biss,
Trägt dessen Krone.

KÖNIG

- Obwohl uns Hamlets, unsres Bruders Tod, Noch tief bewegt und es
sich deshalb für uns ziemte, Von Gram gebeugt zu sein, und unser
Reich
Mit schmerzverzogner Miene trauern sollte,
Hat doch Vernunft soweit Natur bekämpft, Dass wir mit klügstem Kum-
mer an ihn denken Und uns dabei auch an uns selbst erinnern. Wir ha-
ben deshalb unsre frühere Schwester, Die hohe Witwe dieses tapfren
Staates,
Mit einer, sagen wir, bedrückten Freude,
Mit einem heitren, einem feuchten Auge,
Mit Leichenjubiläum und mit Hochzeitsklage, Abwägend gleichermaßen
Lust und Leid,
Zur Frau genommen. Eurer weisen Einsicht, Die unbefangen uns in
dieser Sache folgte, Versperrten wir uns nicht. Habt Dank dafür.

POLONIUS

- Madame, Geduld, ich lese Wort für Wort.
»Frag nach der Sterne Klarheit,
Frag nach der Sonne Licht,
Frag Lügner nicht nach Wahrheit,
Frag mich, ich liebe dich.
O liebe Ophelia, es ist grausam, diese Verse, ich beherrsche nicht die
Kunst, meine Seufzer zu messen. Aber dass ich dich über alles liebe, o
weit über alles, das glaub mir.
Adieu. Dein für immer.
Solange diese Maschine noch läuft, Hamlet.«

OPHELIA

- Im Gedächtnis ist's versperrt,
Und du allein bewahrst den Schlüssel auf.
- Mein Herr, als ich in meiner Kammer nähte, Prinz Hamlet, mit ganz
aufgerissnem Rock, Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig,
Herabgerutscht und um die Knöchel schlotternd, Bleich wie sein Hemd,
mit seinen Knien schlackernd Und einem Blick, so jammervoll im Aus-
druck,
Als hätte ihn die Hölle losgeschickt,
Entsetzen zu verbreiten, tritt plötzlich vor mich.
- Er griff mein Handgelenk und hielt mich fest, mit ausgestrecktem Arm
tritt er zurück, Und mit der andern Hand so überm Auge,
Studiert er derart gründlich mein Gesicht,
Als wolle er es zeichnen. Lange steht er.
Dann, endlich, meinen Arm ein wenig schüttelnd,
Schwenkt er den Kopf ganz
langsam rauf und runter Und stöhnte tief und so erbarmungswürdig,
Dass es den ganzen Leib erschütterte
Und er zu sterben schien. Er lässt mich los,
Und seinen Kopf zu mir nach hinten drehend,
Schien er den Weg zu finden ohne Augen,
Denn ohne ihre Hilfe ging er raus
Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

8.3. ARBEITSAUFGABEN

Nun wurden Ihnen die wichtigsten Informationen zum Stück, seinem Autor und der damaligen Zeit nahegelegt. Zur Vor- und Nachbereitung auf die Inszenierung von HAMLET können folgende Aufgabenstellungen dienen:

1. Lassen Sie die SchülerInnen den Textauszug auf Seite 23 interpretieren. Welcher Bilder bedient sich Shakespeare?
2. Was bedeutet „Leben“, was bedeutet „Tod“? Gehen Sie auf den Hamlet-Monolog auf Seite 23 ein (Erörterungen)
3. Starten Sie eine Diskussionsrunde: In welchen Büchern oder Filmen wird eine ähnliche Geschichte behandelt wie in *Hamlet*? (z.B. König der Löwen)
4. Was ist es, das uns noch heute so an Shakespeares Werken fasziniert? Was macht ihn unsterblich? (Diskussion, Erörterungen)

8.4. NACH DEM THEATERBESUCH

1. Beschäftigen Sie sich mit dem Aufbau und der Struktur des damaligen Theaters, insbesondere des Globe. Welche Unterschiede können Sie zum heutigen Theater, insbesondere dem Landestheater Niederösterreich, erkennen? (Referate, Aufsätze)
2. Hat die Inszenierung Ihren Vorstellungen entsprochen? Was hat Ihnen besonders gefallen und was nicht? (Diskussion)
3. Wie konnte man die einzelnen Figuren unterscheiden, waren bestimmte Charaktereigenschaften klar herausgearbeitet? Wodurch?
4. Warum hat der Regisseur die Szenen in Träume gesetzt? Was bewirkt er damit?

HAMLET in 5 Bildern erzählt

Sammeln Sie gemeinsam mit den Schülerinnen und Schülern, welche Szenen im Stück vorgekommen sind.

Notieren Sie die Szenen auf einzelnen Zettel. Anschließend wird die Gruppe in Kleingruppen zu max. 5 Schülerinnen und Schüler eingeteilt. Jede Gruppe erhält

gleich viele Zettel mit unterschiedlichen Szenen drauf. Aufgabe ist es, die Geschichte in Standbildern zu erzählen.

Bei der Präsentation kann auf die chronologische Reihenfolge geachtet werden.

Variation: Weiters können die Schulerinnen und Schüler eine Lieblingsszene aus dem Stück wählen und diese in einem Standbild darstellen.