

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Dramaturgische Blätter**

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der  
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

**Kilian, Eugen**

**München, 1914**

Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

## Shakespeares Hamlet in neuer Inszenierung.

„Hamlet“ ist gegenüber manchen anderen Stücken Shakespeares, trotz seiner großen Beliebtheit und seiner großen Verbreitung auf unseren Bühnen, in gewisser Beziehung doch ein Stiefkind des deutschen Theaters geblieben. Das Streben, ein dramatisches Kunstwerk als Ganzes in möglichst erschöpfender Weise auf der Bühne zur Geltung zu bringen, ist der Hamlet-Tragödie bis jetzt nicht in gleichem Maße zugute gekommen, wie manchen anderen Werken des Dichters. Gewiß hat es in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes, über die wir durch die Bücher von Weilen, Winds und Daffis in vortrefflicher Weise unterrichtet sind <sup>1)</sup>, nicht an einer wahren Fülle von erstem Fleiß und bedeutender Intelligenz gemangelt, die in mehr oder minder erfolgreicher Art mit dem Probleme der Hamlet-Aufführung gerungen haben. Trotzdem läßt das Endresultat aller dieser Bemühungen noch immer viele Wünsche offen; das Bild, das die Durchschnittsaufführung des „Hamlet“ auf der heutigen deutschen Bühne zeigt, ist keineswegs sehr erfreulich. Das gilt in gleicher Weise von der dramaturgischen Einrichtung des Textes, wie von der Inszenierung, die dem Stücke zuteil wird. Winds zieht in dem letzten Teil seines Buches eine Art von Querschnitt durch die heutigen deutschen Hamlet-Aufführungen, indem er den Text der Regiebücher von Wien, Weimar, Dresden (vor der Neuinszenierung von 1909) und Leipzig miteinander vergleicht. Er kommt dabei zu dem Resultate, daß die szenische Einrichtung des Stückes im Vergleiche zu den älteren Bearbeitungen von Tieck, Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient u. a. eher Rückschritte als Fortschritte gemacht hat. Es zeigt sich in fast allen heutigen Einrichtungen des Stückes die für diese Tragödie so charakteristische Erscheinung, daß die beiden letzten Akte eine ungebührliche Ver-

Kürzung und Verstümmelung erfahren, eine Verstümmelung, die nicht nur den geistigen Gehalt und die Intentionen der Dichtung auf das schwerste schädigt, sondern auch rein äußerlich das Verständnis der Handlung, hauptsächlich in den Teilen, die mit der englischen Reise des Prinzen zusammenhängen, dem uneingeweihten Zuschauer unmöglich macht. Diese traditionelle Verstümmelung der beiden letzten Akte erklärt sich daraus, daß „Hamlet“, wie keine andere Tragödie des Briten, zu einem bloßen Spielball schauspielerischer Virtuosen geworden ist; ihr Interesse ist natürlich nicht auf das Gesamtwerk, sondern einzig auf die Rolle gerichtet, die zu möglichst glänzender Wirkung gebracht werden soll. Was die beiden letzten Akte hierfür bieten, erscheint ihnen zum großen Teile wenig reizvoll; so streicht man willkürlich und grausam, um mit Riesenschritten den beiden Höhepunkten des zweiten Teils, der Kirchhofszene und der Rapierszene, zuzuschreiten. Was vorher und dazwischen liegt, vermag den Durchschnittspieler nicht zu interessieren. Daß die virtuosen Sonderbestrebungen berühmter Hamlet-Darsteller auf die ganze Gestaltung des Stückes für die heutige Bühne einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben, unterliegt keinem Zweifel. So sind die Versuche, eine würdige Aufführung des Gesamtwerkes zustande zu bringen, bei „Hamlet“ seltener geblieben als bei anderen Werken des Dichters.

Eine entscheidende Wendung zum Besseren ist hierin erst in den letzten Jahren eingetreten. Als ein Vorläufer dieser Bewegung und als einer der ersten und verdienstlichsten Versuche, mit der Schablone zu brechen und das Gesamtdrama in „Hamlet“ in seine Rechte zu setzen, ist die Aufführung zu betrachten, in der Jozsa Savits am 7. Dezember 1895 im Münchner Hoftheater das Stück in Szene setzte. Hier wurden die entstellenden Striche, die namentlich in den letzten Akten üblich waren, vermieden, und das Original völlig unverändert, nur mit einigen wenigen Kürzungen innerhalb der Szenen, wiedergegeben. Von den Szenen selbst wurde keine einzige gestrichen, ihre überlieferte Reihenfolge, ohne Zuhilfenahme einer sog. Bearbeitung, unverändert beibehalten. Seine Absicht, das Stück in dieser Weise auf der Perfall-Lautenschlägerschen Shakespeare-Bühne spielen zu lassen, vermochte Savits gegenüber der Abneigung Possarts

gegen diese Bühneneinrichtung nicht durchzusetzen. So wurde die hergebrachte Illusionsbühne benutzt, und bei der Verwandlung der teilweise sehr umständlichen Bühnenbilder mußte durchweg der Zwischenvorhang seines stimmungsmordenden Amtes walten. So wurde die Tragödie beiläufig in zwanzig größere und kleinere Teilchen auseinandergerissen; hierdurch ebensowohl wie durch die ungewöhnliche Ausdehnung der Vorstellung büßte der Gesamteindruck der sonst so verdienstvollen Aufführung einigermaßen ein.

Von einem nennenswerten Einfluß dieser Vorstellung auf andere Bühnen war leider kaum etwas zu spüren. Wie wenig auch noch bis in die neueste Zeit herein das Gefühl für die Ganzheit der Dichtung verbreitet war, zeigte sich unter anderem darin, daß es noch bei einer Neueinstudierung der Tragödie am Berliner Schauspielhaus im Oktober 1906 ohne weiteres möglich war, die unentbehrliche Kontrastfigur des Fortinbras, dem Beispiele kleiner und kleinster Bühnen folgend, ganz und gar aus dem Stücke zu streichen.

Würdigere Versuche, die selbständige Initiative zeigten, wurden erst wieder im Laufe der letzten Jahre, so u. a. von Martersteig in Köln, von Berger in Hamburg, von Sagemann in Mannheim unternommen.

Als ein interessanter Versuch, die hergebrachte Dekorationsbühne bei der Aufführung des „Hamlet“ durch eine vereinfachte und stark stilisierte Bühneneinrichtung zu ersetzen, verdient namentlich die Mannheimer Inszenierung vom Oktober 1907 Beachtung. Sagemann gab der Bühne, die sich in mehreren Stufenabsätzen nach hinten erhöhte, einen seitlichen Abschluß, der während des ganzen Stückes unverändert blieb, in der Gestalt von je zwei grauen Türmen, die nur durch eine diskrete Ausstattung mit Standarten, Bildern u. a. dem jeweiligen Schauplatz der Handlung angepaßt wurden. Den hinteren Abschluß des Bühnenbildes bildeten bei allen Innenräumen Vorhänge in wechselnden Farben und Mustern, die in verschiedener Höhe, hinter oder vor den beiden hinteren Türmen herabgelassen wurden. Bei den Szenen auf der Terrasse bildeten die Türme die natürliche architektonische Abgrenzung des Bühnenraumes, bei der Kirchhoffszene wurden sie zu einer Art von Kreuzgang miteinander verbunden, so daß die Vorderbühne als Vor-

halle mit dem dahinterliegenden Kirchhof zu einem sehr schönen und eindrucksvollen dekorativen Bilde verschmolz. Indem sich bei den zahlreichen Innenräumen, die das Stück verlangt, in der Hauptsache stets nur der Vorhang des Hintergrundes und die dafür notwendigen Möbel zu verändern hatten, konnte die Zeitdauer der Verwandlungen auf ein verhältnismäßig sehr kleines Maß beschränkt werden. Freilich bedurften sie auch so der Deckung durch den Zwischenvorhang, der die Handlung nun einmal auf störende Weise zerreißt, einerlei, ob die Unterbrechung kürzere oder längere Zeit in Anspruch nimmt. Immerhin bedeutete diese Art der Bühneneinrichtung vom technischen Standpunkt aus einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der entsetzlichen Schwerfälligkeit der üblichen Dekorationsbühne. Auch künstlerisch war die stilisierte Einfachheit dieser Bühnenbilder willkommen zu heißen. Nur hatte man den Fehler begangen, für die Vorhänge des Hintergrundes zu reiche und zu bunte Muster zu wählen, die allzusehr für sich wirkten und die Figur des Schauspielers dadurch nicht in der Weise zur Geltung brachten, wie es einfachere Farbentöne getan hätten. Die technische Einrichtung dieser Shakespearebühne schuf immerhin die Möglichkeit, die ganze Tragödie, mit einer einzigen größeren Pause, innerhalb von drei Stunden abzuspielen. Dies war allerdings nur dadurch zu erreichen, daß der Rotstift teilweise allzu grausam schaltete und neben der charakteristischen Reinholdszene (II, 1) auch IV, 1, 4 und 6 und den ganzen für den Zusammenhang so wichtigen ersten Teil von V, 2 bis zum Auftritt des Hofes beseitigte. Der hierbei besonders bedauerliche Ausfall der ersten Fortinbraszene, eine der schlimmsten Erbsünden des deutschen Theaters, erklärte sich wohl daraus, daß das landschaftliche Bild der „Ebene in Dänemark“ dem System dieser Bühneneinrichtung mit der Seitendeckung der beiden grauen Türme einige Schwierigkeiten zu bereiten schien. Man hatte wohl nicht zufällig zur Einführung dieser Reformbühne ein Stück gewählt, das beinahe ausschließlich Innenräume und Architekturbilder verlangt.

Eine Neueinstudierung des „Hamlet“ an der Dresdener Hofbühne, die hier im Herbst 1909 unter Ernst Lewingers Regie in Szene ging, hatte mit der Mannheimer Inszenierung insofern eine

gewisse Verwandtschaft, als auch sie der Bühne eine stabile architektonische Seitendeckung zu schaffen suchte. Eine sehr schmale Vorderbühne wurde auf der einen Seite durch drei mächtige Steinbogen, auf der anderen Seite durch einen wallenden Vorhang flankiert. Einige Stufen führten zu einer ebenfalls schmal gehaltenen Hinterbühne hinauf. Doch wurde die seitliche Abdeckung jener Steinbogen, die bei der Terrasse, der Schauspielszene, dem Kirchhof verschiedenartig verwendet vorzügliche Dienste leisteten, keineswegs für das ganze Stück festgehalten. Bei verschiedenen Innenräumen wurde das betreffende Zimmer einfach in den stehenden architektonischen Rahmen hineingebaut. Dadurch, daß dabei mit allen Hilfsmitteln der modernen Bühnentechnik gearbeitet wurde, unterschied sich diese Inszenierung von den Vereinfachungsversuchen, wie sie von Jagemann in Mannheim und bei der Münchner Shakespearebühne unternommen worden waren.

Die Bühnenbilder selbst, die Fritz Schumacher für die Dresdener Bühne entworfen hatte, waren, wie die Augenzeugen dieser Vorstellung berichten<sup>2)</sup>, von erlesenem Geschmack und starker Stimmungskraft. Auch dramaturgisch war diese Vorstellung in hohem Grade verdienstlich, indem sie den Text des Stückes unverändert, mit geringen Kürzungen, ohne alle Verschiebungen und Zusammenlegungen vorführte. Der Zwischenvorhang wurde freilich nicht entbehrlich, und so ergab sich auch hier ähnlich wie in München 1895 der Nachteil, daß die zahlreichen Pausen, auch wenn sie nur von kurzer Dauer waren, den einheitlichen Genuß des Kunstwerkes einigermaßen schädigten.

An demselben Mangel, der Zerreißen des Dramas in eine Folge von Bildern, litt auch die Vorstellung des „Hamlet“, mit der mittlerweile Max Reinhardt, zuerst im Juli 1909 im Münchner Künstlertheater, hervorgetreten war. Es ist bezeichnend dafür, wie sehr das Gefühl für ein dramatisches Ganzes und seine künstlerische Gliederung abhanden gekommen ist, daß man an Reinhardts Bühne sogar auf dem Theaterzettel ein Shakespearesches Stück vielfach nicht mehr in fünf „Akten“, sondern in die entsprechende Anzahl von „Bildern“ („Pause nach dem x. Bild“) zu gliedern pflegt.

Ein eigentümliches Bild für die Besucher des Münchner Künst-

lertheaters — sofern sie nicht gerade bei der ersten Elitevorstellung zugegen gewesen waren — bot die szenische Einrichtung des Stückes. Die drei ersten Akte wurden, abgesehen von der Tilgung der Reiholdszene, ziemlich unverkürzt gespielt. Im vierten Akte setzte die Kürzung ein: es entfielen Szene 1—4, sowie Szene 6 und 7<sup>3</sup>). Dieser Akt bestand also lediglich aus den Wahnsinnszenen Ophelias und dem Auftritt des rebellischen Laertes. Er schloß, unter Tilgung alles Folgenden, mit dem letzten Abgang Ophelias. Als sich der Vorhang über dem nächsten „Bilde“ hob, sah sich der Zuschauer auf den Kirchhof versetzt und war sehr erstaunt, die schöne Ophelia, die er körperlich soeben noch in leidlichem Wohlsein verlassen hatte, als Leiche wiederzufinden. Ebensowenig vermochte er sich in der Schlussszene die seltsamen Vorgänge mit dem vergifteten Rapiere zu erklären, nachdem ihm die ganze Verschwörung zwischen dem König und Laertes unterschlagen worden war. Von Hamlets englischer Reise erfuhr er so gut wie nichts, zumal auch das ganze Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V, 2) dem Rotstift zum Opfer fiel. Ein Verständnis des Stückes für den Uneingeweihten war hier völlig ausgeschlossen.

Durch Fritz Erler in München hatte die Aufführung Reinhardts eine künstlerische Ausstattung erfahren, die, wie nicht anders zu erwarten, wenn auch nicht durchweg gleichwertig, so doch überaus reizvoll war und einzelne Bilder schuf, die vom malerischen Standpunkt hohe Vollendung zeigten. Die Inszenierung selbst brachte neben einzelnen Interessanten und Anregenden ebenso vieles Verfehlte und Gefünstelte. Vortreffliche Einzelheiten boten der Auftritt der Schauspieler, ferner der Aufbruch des Hofes nach dem Schauspiel, in dem sich Reinhardts Begabung für belebte, allerdings mehr äußerlich effektvolle, als innerlich wahre Komparserieszenen bewährte. Überladen dagegen und aufdringlich war die Szene, wo der rebellische Janhagel mit Laertes in den Palast dringt; völlig verfehlt die Anordnung der Schauspielszene, die das Spiel auf einer erhöhten Bühne mit gemalten Kulissen allzusehr in den Mittelpunkt rückte und den königlichen Hofstaat in einer ganz unmöglichen Weise als Zuschauer davor gruppierte. Die Szene des betenden Königs wurde durch eine verfehlte Beleuchtung, die sie der Nachstimmung

beraubte, um ihre Wirkung gebracht, um so mehr, als sie durch die große Erholungspause, die an diese Stelle des Stückes verlegt wurde und dadurch den Organismus des Kunstwerks mitten im dritten Akt auseinanderriß, von der unmittelbar vorangehenden Schauspielerszene losgelöst wurde.

Trotz vieler interessanter künstlerischer Einzelheiten vermochte die Aufführung in ihrem Gesamtbild nicht zu befriedigen, und in der Geschichte Hamlets auf der deutschen Bühne konnte diese Inszenierung nicht als ein Fortschritt gelten.

Für die erste Aufführung des „Hamlet“ am Deutschen Theater in Berlin (Oktober 1909) hat Reinhardt dann verschiedene Änderungen an seiner Inszenierung des Stückes vorgenommen. Erlers dekorative Ausstattung wurde in der Hauptsache beibehalten, aber aus der kurzen Münchner Reliefbühne unter dementsprechenden Modifikationen in die ganz anders gearteten räumlichen Verhältnisse der Berliner Bühne übertragen. Die Drehbühne, die hier zur Verfügung stand, verringerte die Dauer des Abends um eine volle Stunde.

In eine neue Phase trat Reinhardts mutiges Ringen mit dem Hamlet-Probleme mit einer dritten Inszenierung der Tragödie, die im November 1910 in Berlin zum erstenmal über die Bühne ging<sup>4)</sup>. Diese Aufführung brach endgültig mit den Reminiszenzen an die erste Münchner Inszenierung und setzte an Stelle der illudierenden Bühne nach dem Vorbilde Beerbohm Trees und anderer eine mit den einfachsten Mitteln arbeitende stilisierte Vorhangbühne. Drei Stufen, die sich in voller Breite über die Bühne zogen, teilten diese in eine Vorderbühne und eine Hinterbühne. Durch abschließende Vorhänge in verschiedenen Farben und einige wenige Versatzstücke, in der Terrassenszene durch eine einfache abgrenzende Mauer usw. wurde der jeweilige Schauplatz der Handlung dem Zuschauer nur in andeutender Weise vor Augen gestellt. Mit einer großen und schönen Wirkung wurde gleichzeitig die Möglichkeit eines schnellen Szenenwechsels verbunden. Eine nach dem Vorbild der alten Münchner Shakespeare-Bühne in den Zuschauerraum hineingebaute Vorderbühne schuf die Möglichkeit zu wirkungsvollen Bewegungen von vorn nach hinten und dadurch, daß sie vorn in die Tiefe führte,

zu einer neuen Art, den Schauspieler auf die Bühne zu bringen. Das war freilich eine sehr bedenkliche Neuerung, die mehr durch das Überraschende der neuen Erfindung, als durch ihre überzeugende organische Eingliederung in das künstlerische Gesamtbild zu wirken vermochte.

Immerhin bedeutete die dritte Hamlet-Inszenierung Reinhardts einen bedeutenden Fortschritt gegenüber seinen früheren Versuchen, das Problem zu bewältigen, und brachte diesem eine wesentlich befriedigendere Lösung als die Vorstellungen des vorangegangenen Jahres.

Gegenüber der Zerstückelung der Tragödie in unzählige Bilder, die eines der schlimmsten Gebrechen bei den meisten bisherigen Hamlet-Inszenierungen gewesen war, setzte sich eine Neueinstudierung des Stückes, die im Februar 1910 im Münchner Hoftheater in Szene ging, vor allem die Aufgabe, das Gesamtwerk in seiner natürlichen künstlerischen Gliederung und in der ununterbrochenen Folge der zusammengehörigen Szenen zur Geltung zu bringen. Die Möglichkeit hierzu bot die neue Münchner Shakespeare-Bühne. Durch den regelmäßigen Wechsel zwischen Szenen, die hier auf der Vorderbühne vor dem Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrund der Hinterbühne spielen, wurde es möglich, jeden Akt ohne Unterbrechung durchzuspielen und die Zwischenakte selbst, abgesehen von einer einzigen größeren Pause nach dem dritten Akt, bedeutend abzukürzen. Die Szenenfolge des Originals konnte unverändert beibehalten werden; die notwendigen Kürzungen trafen nie eine ganze Szene, sondern nur textliche Einzelheiten.

Für die Akteinteilung blieb die Tradition der Schlegelschen Übersetzung maßgebend. Es ist bekannt, daß Tieck sowohl wie Immermann in ihren Bearbeitungen dies geändert haben. Beide zogen die erste Szene des dritten Aktes, die Begegnung Hamlets mit Ophelia, noch in den zweiten Akt, beide schlossen den dritten Akt nicht mit der Klostertszene, sondern reihten hier noch die ersten Szenen des vierten Aktes an, so daß dieser mit Hamlets Abreise nach England und dem kleinen Monologe des Königs (IV, 3) endigte. Diese Ansicht hat auch neuerdings noch Verteidiger gefunden, so in Emil

Mauerhof und Alfred von Berger. Auch Weilen in seinem Hamletbuche möchte den dritten Akt bis zur dritten Szene des vierten ausgedehnt sehen, wogegen er die Vergrößerung des zweiten Aktes durch unmittelbaren Anschluß von III, 1 verwirft.

Mit besonderem Nachdruck ist Berger<sup>5)</sup> gegen die angeblich unsinnige Tradition der überlieferten Akteinteilung zu Felde gezogen und hat die andere Einteilung, die er bei seiner Inszenierung des Stückes am Hamburger Schauspielhaus (Oktober 1908) einführte, als das einzig wahre Heil gepriesen. Aber seine Gründe vermögen nicht zu überzeugen. Die Opheliaszene sollte nach seinen Argumenten die höchste Steigerung jener Szenen bedeuten, die die Ausprobierung Hamlets durch seine Widersacher zum Gegenstand haben. Aber Berger irrte, wenn er in den Versuchen von Hamlets Feinden, „ihm sein Geheimnis zu entlocken“, den ausschließlichen Inhalt des zweiten Aktes erkennen wollte. Gewiß bildet diese Gegenaktion einen Teil des zweiten Aktes; aber, wohlverstanden, nur einen Teil, seine erste Hälfte. Die wichtigere zweite Hälfte aber fördert das Hauptthema des Werkes: den Vollzug des Racheaktes. Durch das Erscheinen der Schauspieler erwacht Hamlets Plan, den König durch das Schauspiel zu prüfen, um Gewißheit zu erlangen. Der Hekuba-Monolog, in dem Hamlets Wille zum Handeln seinen intensivsten Ausdruck findet, ist der natürliche und organische Schlußpunkt dieses Aktes, der mit seinen letzten Worten:

Dies Schauspiel sei die Schlinge,

In die den König sein Gewissen bringe

programmatisch auf den Inhalt des dritten Aktes, die geplante Entlarvung des Königs, hinweist. Es ist kein Zufall, daß die Opheliaszene in der ersten Quartausgabe an einer anderen Stelle, nämlich in der ersten Hälfte des zweiten Aktes, also lange vor dem Hekuba-Monologe, ihren Platz hatte, und daß man ihr in einigen neueren Bühnenbearbeitungen diesen Platz wiederzugeben suchte. Steht die Opheliaszene, wie in den authentischen Ausgaben der Tragödie, hinter dem Hekuba-Monologe, so muß sie ihren Platz als ein retardierendes Element nicht am Schluß des zweiten, sondern am Anfang des dritten Aktes finden.

Ebensowenig ist es angebracht, den Einschnitt zwischen dem drit-

ten und vierten Akte zu verschieben. Wohl fügen sich die ersten Szenen des vierten Aktes zeitlich und örtlich unmittelbar an die Klosettscene an. Aber innerlich bildet diese und nicht die folgenden Szenen den Höhepunkt der Tragödie. Die Ermordung des Polonius, der nach der offenbaren Entlarvung des Königs als unschuldiges Opfer dahinsinkt, ist die denkbar höchste tragische Ironie; sie bildet gleichzeitig den Wendepunkt, denn sie gibt Hamlets Feinden die stärkste Waffe in die Hand und besiegelt sein Geschick. Hier liegt der tragische Höhepunkt des Werkes, der keine weitere Steigerung zuläßt. Was folgt, Hamlets Abreise nach England, zieht nur die äußeren Konsequenzen aus dem Vorangegangenen. Die Klosettscene bildet also den natürlichen Schluß des dritten Aktes.

Entsprechend der Stilisierung, die die ganze Anlage der Shakespeare-Bühne mit sich bringt, wurde die dekorative Einrichtung des Stückes auch dadurch vereinfacht, daß die meisten Szenen, die im Inneren des Schlosses spielen, einen einzigen, gemeinsamen Schauplatz erhielten, in Gestalt einer offenen Halle, die durch eine gewisse Neutralität ihres Charakters den verschiedensten Vorgängen als Hintergrund dienen konnte. Sie war nach hinten durch zwei große Bogendöffnungen begrenzt, die durch einen breiten Pfeiler getrennt waren und beide durch Vorhänge verschlossen werden konnten; der eine dieser Ausgänge führte in das Innere des Schlosses, der andere auf eine um einige Stufen erhöhte Terrasse, die den Ausblick auf das Meer erschloß. Mit vollem Recht hat Robert Kohtrausch in einem vortrefflichen Essay über „Hamlet“<sup>6)</sup> darauf hingewiesen, daß in dieser Tragödie, wo es irgend angeht, das Meer vom Zuschauer gesehen werden muß. Das Meer umgibt den Schauplatz von Shakespeares Dichtung und es spiegelt symbolisch in seinem Ebben und Fluten die unablässige lebendige Bewegung in Hamlets Seele. Dieses wichtige und stimmungsfördernde Symbol muß auch in der Inszenierung eine bedeutende Rolle spielen. Nur allzu häufig, gerade auch bei den neuesten Inszenierungsversuchen, wurde das versäumt. Hinter den schweren Quadern der nächtlichen Terrasse, hinter der Ebene in Dänemark, wo Sortinbras mit seinen Mannen vorüberzieht, hinter dem Torgitter des Friedhofs, hinter den Fenstern des

Palastes, wo immer möglich, muß das ewige Meer sich ausbreiten und „das Innenleben des Dänenprinzen mit wechselnden Bildern illustrieren“. Jene Halle gibt hierzu die gewünschte Gelegenheit für die meisten Szenen, die im Innern des Palastes spielen. Sie bildet den Schauplatz für den ganzen zweiten Akt, abgesehen von der einleitenden Reinhold-Szene, hier spielt weiterhin die Ophelia-Szene, hier geht das Schauspiel vor sich, hier erscheint die wahnsinnige Ophelia und Laertes an der Spitze der meuterischen Menge vor dem Königspaar, hier schmiedet der König mit jenem seine ränkevollen Pläne gegen Hamlet, hier geht endlich der Zweikampf und die ganze Schlusszene des Stückes vor sich. Eine solche Vereinfachung der Szenerie ist, abgesehen von ihren großen technischen Vorteilen, auch künstlerisch sehr segensvoll. Jener Schauplatz entspricht durch seine einfache, großzügige Anlage, die alle Kleinlichen realistischen Details vermeidet, dem Ewigkeitscharakter der Dichtung und hält dadurch, daß er immer und immer und zwar gerade in den wichtigsten Szenen des Stückes wiederkehrt, dessen verschiedene Teile wie mit einem Einheitsband zusammen. Der tragische Zusammenhang der Geschehnisse kommt dem Zuschauer besonders eindringlich zum Bewußtsein, wenn Hamlet an derselben Stelle, wo er träumend durch die Gänge geirrt ist, wo er in verstelltem Wahnsinn mit den Höflingen sarkastische Spottreden gewechselt, wo er den blutschänderischen Mörder vor dem gesamten Hofstaat entlarvt hat: wenn er an derselben Stelle, dem Gifte dieser Gegner erliegend, seine edle Seele in die Lüfte haucht und wenn dieselbe Sonne über dem abendlichen Meere, die seinem Abschied von Ophelia geleuchtet, über die Züge des Sterbenden ihren letzten verklärenden Schimmer wirft.

Die Verwendung einer derartigen Einheitsdekoration schafft die angenehme Möglichkeit, den ganzen übrigen Bedarf an Innenräumen im höchsten Fall auf zwei weitere Dekorationen zu beschränken: eine für die erste feierliche Audienzszene im Palast (I, 2) und eine zweite für die Szene im Zimmer der Königin (III, 4). Auch für die erste dieser beiden Szenen könnte die Einheitsdekoration jener Halle verwendet werden, wenn nicht technische Gründe, die rasche Verwandlung der Terrasse in das Zimmer, es notwendig machten, daß hier eine ganz einfache Dekoration, hinter der die Terrasse

unverändert bleibt, benutzt wird. Der ganze übrige Bedarf an Innenräumen wird mit Hilfe der Vorderbühne und des Vorhangs, der diese abschließt, bestritten.

Ein regelmäßiger Wechsel zwischen diesen Szenen und solchen, die auf der ganzen Bühne vor dekorativem Hintergrunde spielen, ist auch bei „Hamlet“ ohne große Schwierigkeiten durchzuführen. Eine Ausnahme verlangt bloß der erste Akt, wo sich die Bühne aus der ersten Terrassenszene unmittelbar in das Empfangszimmer zu verwandeln hat. Hier muß sich nach Horatios Abgang der Vorhang der Vorderbühne für einen Augenblick schließen. Zur Überbrückung der kleinen Pause setzt gleichzeitig in der Ferne die Marschmusik ein, die den Auftritt des Hofes begleitet. Währenddessen wird der Hintergrund des Zimmers herabgelassen, der hier in einem einfachen Vorhang besteht, vor dessen Mitte sich die beiden Throne erheben. Die dritte Szene, der Abschied des Laertes von Vater und Schwester, die durch die meist übliche Verlegung in den Thronsaal Schaden leidet, wird auf der Vorderbühne vor geschlossenem Vorhang gespielt. Als er sich öffnet, blickt der Zuschauer wieder auf die Terrasse, die sich aber für die fünfte Szene notwendig in den „abgelegenen Teil der Terrasse“ verwandeln muß. Wird diese letzte Szene des Aktes, wie es Wechelhäuser wollte und wie es jüngst noch Hagemann versuchte, in derselben Dekoration wie die vorangehenden Terrassenszenen gespielt, so geht ihre eigentümliche Stimmung verloren. Nur durch einen Ort, der allem Verkehre fern zu liegen scheint, wird die unheimliche Stimmung hervorgerufen, die für das Gespräch zwischen Hamlet und dem Geiste notwendig ist. Natürlich muß die Verwandlung zwischen diesen beiden Terrassenszenen mit Blitzesschnelle vor sich gehen. Das ist technisch dadurch zu ermöglichen, daß die Terrasse, wie es auch in England gute Übung ist, in denkbar einfachster Weise angelegt wird: kurze Bühne, nach hinten abgeschlossen durch die niedere, brustwehrartige Mauer, darüber hinaus Blick auf Meer und Luft. In der ersten Terrassenszene ist die unmittelbare Nähe des Schlosses durch einen seitlich stehenden Turm oder Torbogen anzudeuten; bei der Verwandlung wird dieser Turmbau in einem Nu zurückgezogen; alles übrige bleibt unverändert. Nun sieht der Zuschauer nur Mauer, Meer und

Luft und hat den Eindruck, als befände er sich auf derselben Terrasse, nur auf einem weiter nach außen liegenden Teile, der allem Verkehr entrückt ist.

Die erste Szene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Polonius und Reinhold, ein köstliches und wohlberednetes humoristisches Intermezzo zwischen den nächtlichen Geisterszenen des ersten Aktes und den Szenen, die die Haupthandlung weiterführen, dürfte nicht, wie es meistens geschieht, dem Kostüf zum Opfer fallen. Es wird auf der Münchner Bühne vor dem Vorhang gespielt, zumal es nach einem konkreten räumlichen Hintergrund in feiner Weise verlangt. Der ganze übrige Teil des zweiten Aktes (II, 2) spielt in der Halle, in die nun durch die eine Toröffnung, die nach der Galerie und dem Meere blickt, der volle Sonnenschein des Tages hereindringt. Von hier tritt Hamlet, mit dem Buche auf und ab wandelnd, in die Halle herab; hier kann er, wenn er nach hinten tritt, von dem „wackern unwölbenden Sirmament“ sprechen und auf des Polonius Mahnung „aus der Luft gehen“, was meistens sinnlos wirkt, wenn die Szene in dem wohlgeschlossenen Zimmer vor sich geht.

Der dritte Akt schließt sich nach einer möglichst kurz zu haltenden Pause ohne Dekorationswechsel an den vorangehenden an. Die scheidende Sonne wirft ein diskretes Abendlicht in die dämmernde Halle. Daß diese Szene, Hamlets und Ophelias Belauschung durch den König und Polonius, in demselben Raume gespielt werden muß wie der zweite Akt („Er geht wohl Stunden auf und ab hier in der Galerie — — Da will ich meine Tochter zu ihm lassen“) ist so selbstverständlich für jeden, der sich die Mühe gibt, das Stück zu lesen, daß der durch den Bühnenbrauch geheiligte Unsinn, dieser Szene eine besondere Dekoration zu geben, keiner wortreichen Widerlegung bedürfte. Auch daß die ersten Worte von Hamlets Monolog nicht der Anfang, sondern die Fortsetzung eines länger sich hinziehenden Gedankenfadens sind und dementsprechend von dem Darsteller gesprochen werden müssen, sollte selbstverständlich sein für jeden, der mit offenem Auge an den Text herantritt. Damit verurteilen sich von selbst die Mätzchen, die von dem Darsteller vielfach mit dem Anfang des Monologs verbunden werden, auch der durch

den Vorgang von Kainz neuerdings viel verbreitete Brauch, daß Hamlet sich nach seinem Auftritt zuerst nach allen Seiten umsieht, als gedenke er der Bestellung und erwarte jemand, dann sich wo möglich auf einem Ruhelager häuslich einrichtet und nun erst mit dem Monologe beginnt. Das ist psychologisch natürlicherweise völlig unmöglich. Denn wenn Hamlet im Momente des Auftretens an die Bestellung denkt, kann er unmöglich gleich darauf mit „Sein oder Nichtsein“ beginnen, wenn der Monolog nicht den Charakter einer für das Publikum bestimmten ethisch-philosophischen Vorlesung erhalten soll. Hamlet hat die Veranlassung seines Kommens in dem Augenblicke seines Auftretens vergessen und ist ganz und gar in die Gedanken, die sein Hirn durchkreuzen, eingesponnen. Der richtige Einsatz für den Monolog wird dem Darsteller sehr erleichtert, wenn der erste Vers an Stelle des unrichtigen Wortlauts:

Sein oder Nichtsein — das ist hier die Frage

mit dem irreführenden „hier“, die bessere und richtigere Fassung erhält:

Sein oder Nichtsein — ja, das ist die Frage.

Für die Darstellung der Szene zwischen Hamlet und Ophelia hat Berger gute und beachtenswerte Winke gegeben.

Der König und Polonius haben sich hinter dem Vorhang, der den nach den Innengemächern führenden Ausgang deckt, verborgen. Als sie nach Ophelias Abgang hervorgetreten sind, schließt sich der Vorhang der Vorderbühne. Während sie hier das kurze Gespräch führen, das die erste Szene des dritten Aktes abschließt, wird die Halle für die Vorführung der Schauspieler hergerichtet. Nun sind beide Bogenöffnungen des Hintergrunds mit Vorhängen abgeschlossen, vor dem Mittelpfeiler sind die erhöhten Sitze für das Königspaar aufgestellt. Brennende Armleuchter erhellen das Halbdunkel des Raumes, der erst mit dem Eintritt des Hofes und zahlreicher fackeltragender Pagen eine strahlende festliche Beleuchtung erhält. An den Thronesseln schließen sich zu beiden Seiten in schräger Linie eine Reihe von Sitzen für die Damen der Hofgesellschaft. Das Königspaar und die übrigen Zuschauer sitzen und stehen durchweg mit der Front gegen das Publikum, Ophelia und Hamlet auf

der äußersten Seite links. Die Schauspieler treten durch den rechten Seiteneingang der Vorderbühne und agieren auf dem flachen Boden gegen die Zuschauer auf der Bühne hin, also mit dem Rücken gegen das Publikum im Theater. Das einzige Requisit bildet ein Ruhe-  
lager, das während der einleitenden Musik hereingetragen wird. Ein ähnliches Arrangement der Schauspielerszene wurde schon von Tieck verlangt und auch neuerdings mit Recht wiedereingeführt. Man sollte sich endlich darüber im Klaren sein, daß nicht die Schauspieler und die langweilige Tragödie, die sie agieren, sondern die Zuschauer der Tragödie in dieser Szene die Hauptsache sind und daß der König im Mittelpunkt des Bühnenbildes zu stehen hat.

Die dritte Szene des Aktes, die sogenannte Gebetszene, wird vor dem Vorhang gespielt. Die Bühne stellt einen neutralen Raum, einen beliebigen Durchgang des Palastes dar, der keiner besonderen dekorativen Charakterisierung bedarf. Die Stimmung wird einzig durch die Beleuchtung gegeben. Es ist mitten in der Nacht, unmittelbar nach dem unglücklichen Ausgang der verhängnisvollen Komödie. Die Aufregung und Verwirrung, in die der ganze Hof durch dies Intermezzo versetzt wurde, muß sich schon in dem ersten, hastigen Auftreten des Königs mit Rosenkranz und Gildenstern und einigen lichtertragenden Pagen spiegeln. Es ist von höchster Wichtigkeit, daß hier der unmittelbare zeitliche Zusammenhang dieser Szene mit der vorangehenden zum deutlichen Ausdruck kommt, anstatt daß dieser Zusammenhang, wie es meistens geschieht, durch eine lange Pause vernichtet wird. Als Polonius abgeht, reißt er die beiden Pagen, die Sackeln tragen, mit sich, ohne des Königs zu achten: alles hat den Kopf verloren. Nun ist der König allein. Die Bühne liegt in vollkommenem Dunkel, nur durch die eine Seitenöffnung dringt ein fahler Mondschein und hüllt die Gestalt des Königs in ein gespenstisch wirkendes Licht. Das Gewissen hebt seine beredte Sprache an, und er sinkt an einem Pfeiler der seitlichen Architektur zum Gebete nieder. Des üblichen Gebetschemels, der von vornherein seinen Zweck verrät, oder gar einer Kapelle, die gar nicht zur Situation paßt, bedarf es nicht. Hamlet will vorüber-eilen, bemerkt den König und spricht seinen Monolog in dem Dunkel der anderen Bühnenseite, während der betende König von einem

schwachen Mondlicht getroffen wird. So kann diese Szene durch die einfachste Art der Inszenierung zu eindringlicher Wirkung gebracht werden, ohne die unterstützenden Mittel, die der umständliche Aufbau der Dekorationsbühne zu gewähren pflegt.

Nach dem Abgang des Königs öffnet sich der Vorhang, und auf der Hinterbühne zeigt sich das Gemach der Königin, dessen nächtliches Dunkel durch den schwachen Schein einer Ampel dürrtig erhellt wird. Zwei Gobelins in der Hinterwand verkörpern in Lebensgröße den verstorbenen König und die Königin. Das Bild ihres jetzigen Gatten trägt Gertrud im Medaillon am Halse. Dies ist wohl die einzig richtige Lösung der Bilderfrage, wenn man dem Dichter zu seinem Rechte verhelfen und gleichzeitig die Gebote der Wahrscheinlichkeit im Auge behalten will. Zum Schlusse darf Hamlet nicht den toten Polonius aus dem Zimmer schleppen, wie es dann und wann wohl zu sehen ist. Das wirkt in dem groben Realismus der Ausführung als widerwärtige Rohheit und erstickt den Geist der Dichtung in der Materie. Der Zuschauer weiß, daß Hamlet den Leichnam fortschaffen wird; wie dies geschieht, das soll und braucht er nicht zu sehen.

Dagegen empfiehlt es sich, diesen Akt nicht mit Hamlets: Gute Nacht, Mutter! zu schließen, sondern nach Eduard Devrients Vorgang mit den an diese Stelle zu verlegenden Worten:

Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich;  
Schlimm fängt es an und Schlimmres nahet sich.

Diese kleine Umstellung entspricht dem berechtigten Bedürfnis der heutigen Bühne nach einem scharf pointierten Aktschluß, der auf der Shakespeareschen Bühne keine Rolle oder wenigstens nicht annähernd dieselbe wie im modernen Theater spielte. Jene Worte verdichten gewissermaßen den Inhalt der Szene und schließen sie mit einem Akkorde, der die ganze Schwere des mit Sicherheit nun hereinbrechenden Verhängnisses im Ohre des Hörers nachklingen läßt.

Die Vorteile, die die Münchner Shakespeare-Bühne durch die Möglichkeit einer ununterbrochenen Abwicklung einer längeren Szenenreihe zu bieten vermag, kommen keinem anderen Teile der Tragödie in so glänzender Weise zustatten wie dem dritten Akte. Nichts

ist der Wirkung dieses Aktes gefährlicher als seine Unterbrechung durch ein dreimaliges Fallen des Vorhangs und mehr oder minder lange Zwischenpausen; nichts vermag seine Wirkung mehr zu heben und zu steigern, als wenn diese Szenen, die zeitlich unmittelbar aufeinander folgen, auch im Spiele ununterbrochen in fieberhafter Eile an dem Auge des Zuschauers vorüberjagen.

Der vierte Akt beginnt an demselben Schauplatz, wo der dritte geschlossen hat: in dem Zimmer der Königin. Alles ist unverändert; noch brennt die Ampel, durch die Fenster erblickt man den ersten fahlen Schein des anbrechenden Tages. Die Königin liegt in derselben Stellung, wie wir sie am Schluß des dritten Aktes verlassen haben, halb besinnungslos in einem Sessel. Der König tritt behutsam ein, gefolgt von Rosenkranz und GÜldenstern, die in scheuer Entfernung bei dem Eingang warten. Ein längeres stummes Spiel, in dem Gertrud emporschreckt und sich dem Gatten schluchzend in die Arme wirft, geht dem Beginn des Dialoges voraus. Die zweite und dritte Szene werden im unmittelbaren Anschluß vor dem Vorhange gespielt. Als dieser sich nach dem Monologe des Königs öffnet, sieht man auf der Hinterbühne die Ebene in Dänemark, im Hintergrund die blaue Fläche des Meeres. Daß diese von den meisten Bühnen leider so vernachlässigte Szene unter keinen Umständen fehlen darf, ist selbstverständlich. Sie ist um so wichtiger, als Hamlet selbst im vierten Akte beinahe völlig von der Bildfläche verschwindet. Auch daß Fortinbras, dessen kriegerischer Zug natürlich nur der Andeutung bedarf, dem Zuschauer schon an dieser Stelle sichtbar werde, ist von Bedeutung. Der erste Teil der fünften Szene mit Ophelias erster Wahnsinnszene spielt vor dem Vorhang, der zweite Teil mit dem Auftritt des Laertes und der zweiten Wahnsinnszene in der Halle, die nun durch den geöffneten Vorhang wieder den Ausblick auf Galerie und Meer zeigt. Für die Wirkung und Steigerung der beiden Opheliaszenen erweist es sich als vorteilhaft, wenn sie, wie es durch diese Einrichtung möglich ist, auf zwei verschiedene Schauplätze verteilt werden. Für die kurze Zwischenzene zwischen Horatio und den Matrosen (IV, 6) schließt sich der Vorhang; die letzte Szene des Aktes geht wieder in der Halle vor sich, deren beide hintere Ausgänge nun, um der heimlichen

Unterredung des Königs mit Laertes ihren intimen Charakter zu bewahren, mit Vorhängen verschlossen sind.

Im fünften Akt werden die Kirchhoffszene und die Schlußzene, die wieder die offene Halle zum Schauplatz hat, durch eine Szene vor dem Vorhang getrennt, die den ersten Teil von V, 2, die Unterredung Hamlets mit Horatio über den Ausgang der englischen Reise und die Osrickszene bis zum Auftritt des Hofes, umfaßt. Daß diese wichtige Szene, die selbst in vielen ernst zu nehmenden und viel gerühmten Aufführungen des „Hamlet“ gestrichen wird, unter keinen Umständen fehlen darf, sollte selbstverständlich sein. Sie ist für das Verständnis der Handlung unentbehrlich und fügt in dem Berichte über die Opferung von Rosenkranz und Gildenstern dem Bilde des Dänenprinzen einen Zug bei, der für das Gesamtbild die höchste Bedeutung hat.

Durch die Münchner Inszenierung, die jede Pause innerhalb des Aktes vermeidet, wurde es möglich, die ganze Tragödie mit mäßigen Strichen, aber ohne daß eine einzige Szene beseitigt wurde, in dem Zeitraum von dreieinhalb Stunden abzuspielen.

In der Ausstattung des Werkes wurde insofern ein Bruch mit der Tradition vollzogen, als das Stück, entgegen dem Brauche, seine Handlung in Anlehnung an die erste literarische Fixierung der Hamletsage durch Saxo Grammaticus in das frühe Mittelalter zu verlegen, als Renaissancetragödie in den Kostümen seiner Entstehungszeit, dem Ausgang des 16. Jahrhunderts, gespielt wurde<sup>7)</sup>. Schon Kreyffig, Löning und viele andere haben auf den ausgesprochenen Renaissancecharakter des Werkes hingewiesen. Neuerdings hat besonders Kohlrausch in überzeugender Weise die Forderung gestellt, daß Hamlet auf der Bühne im Kostüm der Renaissance erscheinen sollte. Man kann viele und gewichtige Gründe hierfür anführen. Die wenigen Elemente, die auf den sagenhaften Charakter in der Dichtung hindeuten, der Begriff der Blutrache, das halbmythische Lebensverhältnis von England zu Dänemark u. a. rechtfertigen es keineswegs, die Handlung der Tragödie in ferne, nebelhafte Jahrhunderte zu verlegen. Hamlet bewegt sich nicht unter altnordischen Riesen, sondern unter der aristokratischen, überfeinerten Hofgesellschaft des 16. Jahrhunderts. Die Einzelheiten

der Umwelt, das Auftreten der Schauspieler, Hamlets Äußerungen über deren Kunst, die Universität Wittenberg, der Zweikampf mit seinem höfischen Zeremoniell, die Anwendung des Rapiers, zahlreiche zeitgeschichtliche Anspielungen: dies und vieles andere deutet auf die vorgeschrittene Kultur des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Dies gilt auch von den Charakteren des Stückes, vor allem von dem Charakter Hamlets, der in dem ganzen sittlichen und geistigen Gehalte seiner Persönlichkeit die Atmosphäre einer höher entwickelten Kulturwelt ausstrahlt und nur aus der Zeit der Renaissance heraus verständlich ist. Will man dem Stücke also ein bestimmtes historisches Kostüm geben, so tut man wohl daran, nicht das traditionelle Kostüm des Karolingischen Mittelalters, auch nicht das des 14. oder 15. Jahrhunderts zu wählen, sondern das der Elisabethanischen Zeit, der die Tragödie ihre Entstehung dankt und deren charakteristische Merkmale ihr auf Schritt und Tritt aufgeprägt sind.

Noch besser würde man freilich tun, in diesem Werke, das in souveräner Freiheit mit allen zeitlichen Voraussetzungen schaltet, jede ängstliche historische Reminiszenz zu vermeiden. Eine Ausstattung, die in freier Anlehnung an die Zeit der Renaissance auf jedes kleinliche historische Detail zu verzichten weiß, die Dekoration und Kostüme durchaus großzügig und phantastisch zu behandeln versteht und in erster Linie die eigentümliche Charakteristik und Stimmung der einzelnen Szenen und Figuren im Auge behält: eine solche Ausstattung würde dem Stücke am besten entsprechen, sie würde das Zeitlose der Dichtung und ihren Ewigkeitscharakter am treffendsten zum Ausdruck bringen.