

Spielzeit 2022/23

# HAMLET

von William Shakespeare



SCHAUSPIEL  
HANNOVER

Wir wissen,  
was wir sind,  
aber wissen  
nicht,  
was wir  
vielleicht  
sein werden.

# HAMLET

von William Shakespeare  
in einer Übersetzung von Marius von Mayenburg

HAMLET, PRINZ VON DÄNEMARK

**Torben Kessler**

CLAUDIUS, KÖNIG VON DÄNEMARK, HAMLETS ONKEL

**Philippe Goos**

GERTRUD, KÖNIGIN, HAMLETS MUTTER,

JETZT CLAUDIUS' FRAU

**Sabine Orléans**

HORATIO, HAMLETS FREUND UND STUDIENKOLLEGE

**Sebastian Nakajew**

POLONIUS, STAATSRÄTIN

**Anja Herden**

OPHELIA, POLONIUS' TOCHTER

**Amelle Schwerk**

LAERTES, POLONIUS' SOHN

**Fabian Dott**

REGIE **Lisa Nielebock** BÜHNE **Oliver Helf** KOSTÜME **Ute Lindenberg** MUSIK **Thomas Osterhoff**

DRAMATURGIE **Mazlum Nergiz** REGIEASSISTENZ **Seline Seidler** BÜHNENBILDASSISTENZ **Florence Schreiber**

KOSTÜMASSISTENZ **Sarah Meischein** INSPIZIENZ **Ingeborg Hoffmann, Stephanie Schmidt**

SOUFFLAGE **Martha Jackstien** KOSTÜMHOSPITANZ **Rahel Elders** KÜNSTLERISCHE VERMITTLUNG **Nora Patyk**

THEATERMEISTER **Markus Fricke** KONSTRUKTION **Kolya Kehrberg** TON **Tobias Naumann, Schotte**

LICHT **Hendrik Möschler** REQUISITE **Uwe Heymann, Céline Polenda, Holger Wömpener**

MASKE **Guido Burghardt, Vanessa Gerlach** ANKLEIDEDIENST **Anita Garcia, Sarah Weiskittel**

AUSZUBILDENDER **Konrad Weiß**

LEITUNG DER ABTEILUNGEN: TECHNISCHE DIREKTION **Hanno Hüppe** WERKSTÄTTEN **Nils Hojer**

TECHNIK SCHAUSPIELHAUS **Oliver Jentzen** BELEUCHTUNG **Heiko Wachs** TON UND VIDEO **Lutz Findeisen**

REQUISITE **Ute Stegen** KOSTÜMDIREKTION **Andrea Meyer** MASKE **Guido Burghardt**

MALSAAL **Thomas Möllmann** TAPEZIERWERKSTATT **Matthias Wohlt** SCHLOSSEREI **Bernd Auras**

TISCHLEREI **Andrea Franke** MASCHINENTECHNIK **Dirk Scheibe**

AUFFÜHRUNGSRECHTE **henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH**

AUFFÜHRUNGSDAUER **1 Stunde und 50 Minuten, keine Pause**

PREMIERE

16. SEPTEMBER 2022, SCHAUSPIELHAUS





Sebastian Nakajew



Amelle Schwerk, Torben Kessler, Fabian Dott

# ZUM STÜCK

Am Ende einer Nacht erscheint der Geist des kürzlich verstorbenen Königs. Dieser erzählt seinem Sohn Hamlet, dass er vom eigenen Bruder ermordet wurde. Nun muss Hamlet ihn rächen. Aber soll er wirklich? Claudius, Hamlets Onkel, hat seinen Vater im Schlaf getötet. Er tropfte ihm Gift in die Ohren, heiratete Hamlets Mutter und bestieg dadurch den Thron. Ergriffen und noch voller Trauer, verspricht Hamlet dem Geist seines Vaters, diesen niemals zu vergessen. Doch im kalten Licht des Tages ist es nicht so leicht, den Racheplan zügig und direkt auszuführen. Sein Auftraggeber: ein Geist. Kann Hamlet diesem trauen? Soll er der Geschichte glauben? Hat er genügend Beweise, um den Mord an dem neuen König zu rechtfertigen? Sollte es sich heraus-

stellen, dass die Anklage stimmt, wäre die geforderte Rache des Geistes eine Wiederholung der Tat, die Vergeltung von Gleichem mit Gleichem. Ist es richtig, diesem Plan zu folgen? Was wären die wahrscheinlichen Folgen dieses erneuten Königsmords? Ewiges Schmoren im Fegefeuer? Stünde etwas Nobles hinter diesem Verbrechen? Was soll er tun? Hamlet weiß es nicht. Er zweifelt. Kann sich nicht zu einer eindeutigen Handlung durchringen. Gibt sich stattdessen ausufernden Selbstbefragungen hin. Widersetzt sich Hamlet dem Befehl seines Vaters vielleicht durch Zögern?

Wozu dem Vater, wozu der Nation dienen, wenn die Forderungen von Staat und Familie zu nichts führen außer Katastrophen und Krieg? Im Laufe der berühmtesten Tragödie von William Shakespeare wird auch nicht ersichtlich, ob Hamlet die Frage – was tun? – abschließend für sich beantwortet hat. Themen wie Rache, Trauer und Handlungs(un)fähigkeit verbinden sich in diesem Stück zu einer eindringlichen Meditation über die Macht und Gefahr des Zweifels: Alles infrage zu stellen, beendet Mord und Krieg nicht, kann Situationen der Gewalt sogar befördern. Vielleicht befähigt das Innehalten den Menschen aber auch, einen Neuanfang zu wagen, einen Wechsel, einen Umbruch – Hoffnung.



Ensemble

# Ach, mein Sohn, was für ein Anlass?

Essay

# ERINNERUNG, RACHE

Mazlum Nergiz

*Hamlet, Prinz von Dänemark* – die berühmteste und meistzitierte Tragödie der Neuzeit entstand höchstwahrscheinlich um 1600. Doch erst 1608 wird eine Aufführung in offiziellen Registern erwähnt: an Bord eines Schiffes der Ostindien-Kompanie. Es gibt kein autorisiertes Manuskript des Textes. Dieser liegt in drei sehr unterschiedlichen Druckversionen vor: 1603 erschien eine knappe, lückenhafte Version im Quartformat, als deren Vorlage meist die aus dem Gedächtnis rekonstruierte Fassung eines Nebendarstellers gilt; 1604 erschien eine fast doppelt so lange und vermutlich auf dem Autorenmanuskript basierende Quartausgabe; 1623 eine neuerlich veränderte und etwas kürzere Version in der Foliogesamtausgabe, die möglicherweise einer tatsächlich gespielten Bühnenfassung am nächsten kommt.

Die mythologische Grundlage der Handlung bildet die altnordische Volkssage um Amleth, die schon im 12. Jahrhundert niedergeschrieben wurde. Dieser rächt den Mord an seinem Vater, indem er dessen Bruder vom Thron stürzt und die Herrschaft übernimmt. Shakespeare verändert die Quelle allerdings maßgeblich, indem er die Rolle des zur Rache drängenden Geistes hinzufügt und die Suche nach Wahrheit mit Mitteln der Täuschung in den Fokus stellt.

Der Geist des Vaters führt die Möglichkeit ein, dass die Erscheinung als solche unterscheidbar ist von dem, was sie hervorruft oder ausmacht. Der Geist konfrontiert Hamlet wie das Publikum mit der Option, dass eine Erscheinung nicht das ist, was sie zu sein behauptet. Der Geist ist nicht mit sich selbst identisch. Er kann vieles sein. Trotz intensi-



ver Befragung durch Hamlet bleibt der Geist eine „erstaunliche Gestalt“ und begründet die strukturgebende Skepsis des Stücks. Tut Hamlet gut daran, sich diesem Exzess der Selbstbefragung hinzugeben? Die Figur, die die Züge seines Vaters trägt, könnte ein guter Engel sein. Oder, viel wahrscheinlicher, der Teufel. Die christliche Kirche hat regelmäßig ihre Meinung zu Geistern verändert. Augustinus, einer der einflussreichsten Kirchenlehrer, stritt ihre Existenz ab und behauptete, heidnische Römer hätten Geister erfunden und das Christentum müsse diesem paganen Aberglauben den Garaus machen. Laut Augustinus würde Gott die Toten nicht zurückkehren lassen, denn sie hätten auf der Erde nichts mehr zu suchen. Schließlich beugte sich die katholische Kirche der Überzeugung des Volkes und erfand das Fegefeuer, um die wandelnden Toten zu rehabilitieren. Doch die protestantischen Reformatoren des 16. Jahrhunderts wiederholten die Ablehnung des Aberglaubens durch Augustinus innerhalb eines neuen Kontexts. Ihr Ziel war es, den Katholizismus anzugreifen. Nach der Reformationslehre ist das Ding, das Hamlet erscheint, alles – nur kein Geist. Unter Berufung auf Augustinus verunglimpften sie das Fegefeuer samt seiner Geister und die katholische Kirche, die Geld für den Kauf von Messen für die Toten verlangt. Stücke wie *Hamlet* zeigen jedoch sehr eindeutig, dass sich Mythen, Dramen und Fabeln nicht einfach von theologischen Doktrinen und Ideologien einhegen lassen. Gerade das Aufeinanderprallen konkurrierender, sich gegenseitig ausschließender Glaubenshaltungen war es, für das sich das Publikum seit jeher wirklich interessierte. *Hamlet* ist Theater,

keine Theologie. Am Ende der Nacht, wenn „Gräber gähnen, und die Hölle Pest/In diese Welt haucht“, werden Leichen und Geister ausgespuckt, so wie es der Volksmund schon lange behauptete.

Doch was, wenn die Rolle des Geistes im Stück weniger eine Auseinandersetzung mit den christlichen Geisterlehren ist als mit der Gattung der Rachetragödie, der *revenge tragedy*: eins der beliebtesten Genres der Elisabethanischen Ära. Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (1582–1592) und Christopher Marlowes *The Jew of Malta* (1589–1590) stellten Tragödien über Rache und Vergeltung ins Zentrum und prägten maßgeblich die Vorstellungen über Form, Inhalt und Kunst des Dramas im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert bis zur vorübergehenden Schließung der Londoner Theater im Jahr 1642.

Die Plots von Rachetragödien folgen einem flexiblen Set von Konventionen: Der Protagonist erfährt von einer fatalen Schuld, die sein Gerechtigkeitsempfinden aus dem Gleichgewicht bringt. Er nimmt sich der begangenen Gewalttat an und will die verzerrte, aus der Balance gebrachte Ordnung wiederherstellen, findet aber schnell heraus, dass die sozialen Institutionen nicht in der Lage sind, mit der Gräueltat umzugehen. Deswegen nimmt der Protagonist, oftmals eben von Geistern in die Tat eingeweiht und angestachelt, die Aufgabe der Sühne auf seine Schultern und rächt das Verbrechen. Das Unterfangen bringt ihn an die Grenzen psychischer und physischer Gesundheit. Verzögerungstaktiken, Maskierungsspiele und theatrales Ausstellen der Situation sind wichtige Werkzeuge des Rächers, bis seine Vergeltungsbemühungen in einer Zerstörungswut gipfeln, die die vor-

ausgegangene Tat um ein erhebliches Maß überschreitet.

Der Geist bezieht sich in der Rachetragödie also nicht auf eine christliche Doktrin, sondern auf Handlung und Aktion. Kurz bevor der Geist wieder hinuntersteigen muss, fordert er noch von Hamlet: „Remember me“, also „Erinnere dich meiner“. Rache nicht nur als ein dramatisches Prinzip oder Effekt einer gewaltvollen Kultur und Gesellschaft, sondern auch als eine Form der Erinnerung, darauf ausgelegt, das idealisierte Bild eines Vaters nicht in Vergessenheit geraten zu lassen? Unmöglich, dass Hamlet ihn vergessen wird, ganz im Gegenteil. Seine Reaktion: unmittelbar, leidenschaftlich, hingebungsvoll, bestimmt nur noch, ihn zu erinnern: „O all ihr Himmelscharen! O Erde! Was noch?/Und noch die Hölle?“

Der andauernde Aufschub der geforderten Rache stellt in der Tragödie zunehmend eine Distanz zwischen Hamlet und dem Auftrag her. Die Frage nach dem richtigen Zeitpunkt für die Tat steht dadurch im Raum. Hamlet widersetzt sich dem Befehl seines Vaters durch befragendes, verlangsames Zögern, das eine Kette von Denkvorgängen und Entscheidungen in Bewegung bringt: ein Spiel, Ausgang ungewiss. Die Macht des Schauspiels, sich der Wirklichkeit spielerisch zu nähern, steht im Verhältnis zur Wahrheits- und Handlungssuche einer stets als unsicher empfundenen Welt. *Hamlet* baut den Ort des Theaters in der historischen Vergangenheit auf und damit, unweigerlich, auch in der Gegenwart, die immer eine politische ist. Das Stück erklärt weder Geschichte noch Gegenwart, sondern ermöglicht vielmehr, das Theater als einen Ort der Neuschöpfung zu

betrachten, in dem wir zwei Dinge tun, die uns womöglich zum Handeln anstiften, von denen wir aber niemals wissen werden, wohin sie uns führen: beobachten und erinnern.

Was für ein Meisterwerk ist der Mensch.  
So groß an Vernunft, unbegrenzt in  
seinen Fähigkeiten, in seiner Gestalt  
so schön. Im Handeln wie ein Engel,  
im Begreifen wie ein Gott. Das  
Schmuckstück der Welt, die Vollendung  
alles Lebendigen. Aber was bedeutet mir  
diese Quintessenz aus Staub? Ich hab  
keine Lust am Menschen.

# HEIMSUCHUNGEN

Anne Dufourmantelle

Das Risiko, sich heimsuchen zu lassen, ist gelinde gesagt eine merkwürdige Probe. Von welchem Wesen, welcher Sache, welchem Ereignis werden wir heimgesucht – und wie lässt sich diese Gegenwart genau benennen? Inwiefern ist die Heimsuchung, wenn sich das Risiko an der anvisierten Gefahr bemisst, eine Bedrohung? Und warum möchten wir überhaupt heimgesucht werden?

Ob von einer Erinnerung vereinnahmt oder von einer Stimme, die den Tod herausfordert, wie die Gespenstergeschichten in der englischen Literatur des späten 19. Jahrhunderts – werden wir nicht im Grunde immer von uns selbst heimgesucht? Von unserem Doppelgänger? Kollektiv oder individuell vergiften diese Heimsuchungen unsere Nächte und verwildern unsere Liebesgeschichten. In Literatur und Film verkörpert die mysteriöse Gestalt des Doppelgängers am besten das, was ich hier als Heimsuchung erfassen

möchte. „Das Thema der Heimsuchung“, schreibt Elie During, „überschneidet sich (...) mit dem bizarren topologischen Phänomen des Doppelgängers, der doch nur sich selbst verdoppelt, nur eine Umdrehung um sich selbst ist.“ Sich heimsuchen zu lassen bedeutet, sich insgeheim einzugestehen, dass wir von unseren eigenen Doppelgängern überfordert werden. Dass in uns ein Vampir lauert, der sich von unserem Blut und unserer Identität ernährt, unsere Keuschheit schändet und sein eigenes Spiegelbild verkennt. „Wie jeder weiß, haben Vampire kein Spiegelbild“, erinnert Elie During. „Doppelgänger haben angeblich genauso wenig Konsistenz wie die in einem Spiegel schwebenden virtuellen Bilder.“ Wir werden heimgesucht, ohne es zu wissen, höchstens unsere Albträume erinnern uns von Zeit zu Zeit daran, bevor sie schnell wieder in den beunruhigenden Falten des Schlafs verschwinden.

Heimgesucht zu werden bedeutet, einer ständig wiederkehrenden Vergangenheit ausgesetzt zu sein, welche die Gegenwart zu einem Hallraum macht und sie je nach der puren Gegenwart des Ereignisses mit unverständlichen Variationen sättigt und permanent verschiebt ... Wie können wir diese vampirischen Schatten, vernachlässigten Gespenster und unbestatteten Toten erhellen? Mit welcher Intelligenz können wir bis zum Risiko der Heimsuchung gehen? (...) Müssen wir uns, um den Fluch aufzuheben – das absolute Loyalitätsgebot gegenüber dem Abwesenden oder dem Kummer der Eltern –, von unseren verlorenen und verschwundenen Doppelgängern befreien, die aus den Archiven und Diskursen gelöscht wurden und auf dem Schlachtfeld als verschollen gelten? Indem wir die Heimsuchung riskieren, werden wir selbst zu Wiedergängern, müssen Gräber und Archive öffnen und bei den Lebenden eine vielleicht

illusorische, aber doch notwendige Zustimmung für die Vergangenheit ihrer Väter einholen. Den inneren Rückzugsort, in dem unsere Gewalttätigkeiten und Verwünschungen wohnen, wird es nie zu befrieden gelingen. (...) Die Heimsuchung zu riskieren bedeutet, der Grenze, an der Leben und Tod miteinander verschmelzen, ganz nahe zu kommen. Und während wir uns diesen Weg bahnen, stützen wir uns auf die konstante Intensität des Sprechens, eines zum Träumen fähigen Sprechens. Das Dunkel als Dunkel wird selbst zu einem Mess- und Forschungsgerät, das uns zu Hellsehern macht. Es ist das Unmenschliche, das uns heimsucht – und genau das versuchen wir jedes Mal zu leugnen, zu ignorieren und aus unserem Leben zu verbannen, als dürfte es nicht in den Bannkreis des Bewusstseins dringen.



# HAMNET

Maggie O'Farrell

Die nordirische Schriftstellerin Maggie O'Farrell spekuliert in ihrem 2020 erschienenen Roman *Hamnet* über die Frage, warum Shakespeare die Pest und ihre Folgen fast kaum erwähnt, geschweige denn thematisiert. In einer dem Roman vorangestellten historischen Anmerkung schreibt sie: „In den 1580er Jahren hatte ein Paar, das in der Henley Street, Stratford, wohnte, drei Kinder: Susanna, dann Hamnet und Judith, die Zwillinge waren. Der Junge, Hamnet, starb 1596 im Alter von elf Jahren. Etwa vier Jahre später schrieb sein Vater ein Stück namens Hamlet.“ Hamnet und Hamlet sind laut Aufzeichnungen von Stratford im 16. und 17. Jahrhundert ein und derselbe Name. Wir wissen nicht, woran Shakespeares Sohn Hamnet starb. Seine Beerdigung ist registriert, aber die Todesursache nicht. In deutscher Sprache erschien der Roman unter dem Titel *Judith und Hamnet*. In dem hier abgedruckten Auszug begegnen wir Shakespeares Ehefrau, wie sie zum ersten Mal im Theater ihres Mannes sitzt, einer Aufführung von *Hamlet* beiwohnend.

Die Trompeten wiederholen ihren wirbelnden Refrain und halten den letzten Ton. Die Menge verstummt, zwei Männer betreten die Bühne.

Agnes blinzelt. Beinahe hätte sie vergessen, dass sie ja gekommen ist, um sich ein Stück anzusehen. Aber da ist sie, im Theater ihres Mannes, und da ist das Stück.

Zwei Schauspieler stehen auf einer Holzbühne und sprechen miteinander, als sähe gar niemand zu, als wären sie völlig allein.

Agnes hält Augen und Ohren offen. Nervös, verängstigt blicken die beiden umher und umklammern ihr Schwert. „Wer da?“, schreit einer der beiden. „Enthüllt, wer Ihr seid“, schreit der andere zurück. Weitere Schauspieler, alle nervös, alle wachsam, kommen auf die Bühne.

Die Menge um sie herum, fällt ihr unweigerlich auf, ist jetzt mucksmäuschenstill. Niemand spricht. Niemand rührt sich. Alle lauschen völlig gebannt den Worten der Darsteller. An die Stelle der rempelnden, pfeifenden, raufenden, Kuchen mampfenden Masse ist eine stille, ehrfurchtsvolle Gemeinde getreten. Als ob ein Magier oder Hexer sie mit einem Schlenker seines Zauberstabs versteinert hätte.

Erst hier, erst mit Beginn des Stückes fällt das seltsame, distanzierte Gefühl, das sie auf der Reise und in seiner Unterkunft hatte, wie Ruß von ihr ab. Sie ist bereit; sie ist wütend. Na, komm schon, denkt sie. Zeig mir, was du getan hast.

Auf der Bühne schmettern die Schauspieler ihren Text. Sie fuchteln mit Händen und Waffen und zeigen und trippeln hierhin und dorthin. Einer spricht einen Vers, dann ein anderer, dann ist wieder der Erste dran. Ent-

geistert sieht sie zu. Sie hatte etwas Vertrautes erwartet, etwas über ihren Sohn. Wovon sollte das Stück sonst handeln? Aber hier geht es um Leute in einer Burg, auf einer Brustwehr, die viel Aufhebens um nichts machen.

Es scheint, dass sie allein von dem Zauberbann ausgenommen ist. Die Magie hat keine Wirkung auf sie. Ihr ist danach zumute, höhnisch dazwischenzurufen. Ihr Mann hat diese Worte, diese Plänkeleien geschrieben, aber das hat mit ihrem Jungen doch nicht das Geringste zu tun. Sie will den Männern auf der Bühne zurufen: Du, und du – ihr seid alle nichts, das ist nichts im Vergleich zu ihm. Wagt es ja nicht, seinen Namen auszusprechen.

Große Müdigkeit übermannt sie. Sie spürt ihre schmerzenden Beine und Hüften von den vielen Stunden zu Pferd, spürt den Schlafmangel und das Licht, das ihr in den Augen brennt. Sie hat weder Kraft noch Lust, sich weiter gegen dieses Gewühl von Körpern, diese langen Reden, diese Flut an Worten zu stemmen. Sie wird hier keinen Moment länger stehen. Sie wird jetzt gehen, und ihr Mann wird nie etwas davon erfahren.

Auf der Bühne sagt der Schauspieler etwas von einem furchterregenden Anblick, und auf einmal dämmert es ihr. Wonach diese Männer suchen, worüber sie sprechen, was sie erwarten, ist ein Geist, eine Erscheinung. Sie wollen ihn, und zugleich fürchten sie ihn. Sie hält sich sehr still und beobachtet ihre Bewegungen, lauscht ihren Worten. Verschränkt die Arme, damit niemand ringsum sie berührt oder streift und ablenkt. Sie muss sich konzentrieren. Sie will keinen Laut verpassen. Als der Geist schließlich erscheint, stockt

dem gesamten Publikum der Atem. Agnes zuckt nicht mit der Wimper. Sie starrt ihn an. Er ist in voller Rüstung mit heruntergeklapptem Visier, seine Gestalt halb verhüllt von einem Grabtuch. Sie achtet nicht auf das Geschrei und Gewimmer der verängstigten Männer auf der Festungsmauer, folgt ihm stattdessen mit zusammengekniffenen Augen.

Sie ist ihm auf der Spur – seine Größe, diese Armbewegung mit der Handfläche nach oben, eine bestimmte Krümmung der Finger, das Kreisen der Schultern. Als er das Visier hebt, ist da weder Überraschung noch Wiedererkennen, nur eine Art leere Bestätigung. Sein Gesicht ist leichenhaft weiß angemalt, sein Bart grau gefärbt; er trägt Rüstung und Helm, als würde er gleich in die Schlacht ziehen, aber sie fällt nicht eine Sekunde darauf herein. Sie weiß ganz genau, wer unter diesem Kostüm, in dieser Verkleidung steckt. Sie denkt: Sieh mal an, da bist du ja. Was hast du jetzt vor?

Als hätte er ihre Gedanken gehört – über die Masse hinweg, die jetzt wild durcheinander ruft, um die Männer auf der Festungsmauer zu warnen –, fährt der Geist herum. Sein Helm steht offen, seine Augen gleiten forschend über die Köpfe der Zuschauer. Ja, teilt Agnes ihm mit, hier bin ich. Und jetzt? Der Geist geht ab. Offenbar hat er nicht gefunden, wonach er suchte. Enttäushtes Gemurmel hebt im Publikum an. Die Männer auf der Bühne ergehen sich wieder in endlosen Fragen. Agnes verlagert ihr Gewicht und stellt sich auf die Zehenspitzen. Wann der Geist wohl wieder auftreten wird? Sie will ihn nicht aus den Augen lassen, er soll zurückkommen und sich ihr erklären.

Sie reckt den Hals, um über Kopf und Schultern eines Mannes vor ihr zu spähen, als sie aus Versehen der Frau neben ihr auf die Zehen tritt. Die schreit vor Schmerz auf und macht einen taumelnden Schritt zur Seite, sodass das Kind auf ihren Schultern seinen Lammknochen fallen lässt. Agnes entschuldigt sich und springt herbei, um die Frau am Ellbogen zu stützen und sich nach dem Knochen zu bücken. Da hört sie von der Bühne ein Wort, bei dem sie sich aufrichtet und der Knochen ihr aus den Fingern gleitet.

„Hamlet“, hat einer der Schauspieler gesagt. Sie hat es gehört, klar und klangvoll wie ein ferner Glockenschlag.

Und nochmals: „Hamlet.“

Agnes beißt sich auf die Unterlippe, bis sie Blut schmeckt. Sie presst die Hände ineinander.

Sie sagen seinen Namen, diese Männer da oben auf der Bühne, reichen ihn zwischen sich herum wie eine Spielmünze. Hamlet, Hamlet, Hamlet. Anscheinend meinen sie den Geist, den Toten, die dahingeschiedene Gestalt.

Diesen Namen aus dem Mund von Menschen zu hören, die sie nicht kennt und nie kennen wird, der dann auch noch einem alten toten König zu gehören scheint – Agnes versteht es nicht. Wie ist ihr Mann nur darauf gekommen? Warum so tun, als bedeute es ihm nichts, als sei dies nur ein Haufen Buchstaben wie jeder andere? Wie konnte er nur diesen Namen stehlen, ihm alles, was er verkörpert, so gnadenlos abziehen, es abreißen und das Leben, das ihm einmal innewohnte, wegwerfen? Wie konnte er nur die Feder in die Hand nehmen, den Namen auf Papier schreiben und so den inneren Zusammenhang mit ih-

rem Sohn brechen? Es ergibt keinen Sinn. Es bohrt sich in ihr Herz, verzehrt sie, droht, sie nicht nur von ihm und ihr selbst abzutrennen, sondern von allem, was sie hatten, allem, was sie waren.

Sie denkt an diese armen Köpfe auf der Brücke, ihre gebleckten Zähne, ihren schutzlosen Hals, den versteinerten Ausdruck der Furcht, und es ist beinahe, als wäre sie einer von ihnen: Sie kann spüren, wie der Fluss erzittert, wie sie sich körperlos wiegen und senken, stumm und vergeblich bereuen.

Sie wird jetzt gehen. Sie will von hier fort. Sie wird ihrem Mann einen Brief schreiben: Komm nicht nach Hause, wird sie ihm sagen, komm nie wieder zurück, bleib in London, wir sind fertig mit dir. Sie hat gesehen, was sie sehen musste. Es ist genau so, wie sie befürchtet hatte: Er hat diesen heiligsten und zartesten aller Namen genommen und ihn mit einem bunten Haufen anderer Wörter durcheinandergeworfen, ihn mitten in dieses Historienspiel gerührt.

Sie hatte gedacht, dass es ihr vielleicht einen Einblick in das Herz ihres Mannes geben könnte, herzukommen und sich das anzusehen. Vielleicht hätte es ihr irgendeinen Weg zu ihm zurück geboten. Sie dachte, dass der Name auf dem Plakat vielleicht sein Versuch war, ihr etwas mitzuteilen. So etwas wie ein Zeichen, ein Signal, eine ausgestreckte Hand. Auf dem Weg nach London hatte sie gedacht, dass sie dann vielleicht seine Zurückhaltung, sein Schweigen seit dem Tod ihres Sohnes verstehen könnte. Jetzt hat sie das Gefühl, dass es im Herzen ihres Mannes gar nichts gibt, was sich verstehen lässt. Es ist nur erfüllt von: einer hölzernen Bühne, deklamierenden Schauspielern, auswendig gelernten Texten,

schwärmenden Massen, verkleideten Dummköpfen. Diese ganze Zeit über ist sie einem Trugbild, einem Irrlicht nachgejagt.

Sie rafft ihre Röcke und zieht ihr Schultertuch um sich, will eben ihrem Mann und seiner Kompanie den Rücken kehren, als ein Junge, der jetzt die Bühne betritt, ihre Aufmerksamkeit erregt. Ein Junge, denkt sie und fummelt ruhelos am Knoten ihres Tuchs herum. Dann: Nein, ein Mann. Dann: Nein, ein Jüngling – auf halbem Weg zwischen Junge und Mann. Es trifft sie wie ein scharfer Peitschenhieb. Er hat blonde Haare, die über der Stirn absteigen, wirft mit leichtfüßigem, federndem Schritt ungeduldig den Kopf herum. Agnes' Hände fallen herab. Das Tuch rutscht ihr von den Schultern, aber sie bückt sich nicht, um es wieder aufzuheben. Sie starrt diesen Jungen an, schaut sich die Augen aus dem Kopf, als könne sie nie wieder den Blick von ihm abwenden. Sie spürt, wie der Atem ihr aus der Brust weicht, wie das Blut ihr in den Adern gerinnt. Gleichzeitig scheint diese Scheibe von Himmel auf ihren Kopf, auf sie alle herabzudrücken wie der Deckel eines Kessels. Es überläuft sie heiß und eiskalt; sie muss weg; sie wird für immer an dieser Stelle stehen. Als der König ihn mit „Hamlet, mein Sohn“ anspricht, überraschen die Worte sie nicht. Das ist er ja. Natürlich. Wer sonst sollte es sein? In diesen letzten vier Jahren hat sie unaufhörlich, überall nach ihrem Sohn gesucht, und da ist er.

Er ist es. Er ist es nicht. Er ist es. Er ist es nicht. Der Gedanke schwingt wie ein Hammer durch ihren Kopf. Ihr Sohn, ihr Hamnet oder Hamlet, ist tot und begraben. Er starb noch als Kind. Ist jetzt nichts mehr als nackte weiße Knochen in einem Grab. Und doch ist

er da, dort auf der Bühne, beinahe ein Mann jetzt, wie er wäre, wenn er noch lebte, und geht mit dem Schritt ihres Sohnes, spricht mit der Stimme ihres Sohnes, bringt Worte hervor, die der Vater ihres Sohnes für ihn geschrieben hat.

Sie drückt sich die Hände gegen die Schläfen. Es ist zu viel: Sie weiß nicht, wie sie das ertragen soll, wie sich das erklären. Es ist alles zu viel. Einen Moment lang glaubt sie, sie könnte umfallen, von diesem Meer aus Köpfen und Körpern verschluckt werden und auf der festgestampften Erde liegen bleiben, um von Hunderten Füßen zu Tode getrampelt zu werden.

Doch dann kehrt der Geist zurück, und der junge Hamlet spricht mit ihm: Er ist verängstigt, er ist wütend, er ist verstört. Und ein altvertrauter Drang erfüllt Agnes wie Wasser, das in ein trockenes Bachbett strömt. Sie will die Hände auf den Jungen legen, will ihn in die Arme schließen und trösten – sie muss, und wenn es das Letzte ist, was sie tut.

Der junge Hamlet auf der Bühne hört zu, als der alte Hamlet, der Geist, ihm erzählt, wie er gestorben sei – ein Gift, das „wie Quecksilber“ durch seinen Körper schoss –, und ganz wie ihr eigener Hamlet hört er zu. Neigt und legt den Kopf haargenau auf die gleiche Weise schief, drückt sich einen Knöchel an den Mund, wenn er etwas vernimmt, das er nicht auf Anhieb versteht. Wie kann das sein? Sie begreift es nicht, begreift gar nichts mehr. Woher weiß dieser Schauspieler, dieser junge Mann, wie er ihr Hamlet sein muss?

Das Wissen senkt sich auf sie wie ein feiner Nieselregen, als sie sich durch die dicht gedrängte Masse nach vorn zu den Schauspielern schlängelt: Ihrem Mann ist irgendein

alchemistisches Kunststück gelungen. Er hat diesen Jungen gefunden und ihn unterwiesen, ihm gezeigt, wie er sprechen, wie er stehen, wie er das Kinn heben soll, so nämlich, und so. Er hat mit ihm geprobt, ihn vorbereitet und getrimmt. Er hat Worte geschrieben, die er sprechen und hören soll. Sie versucht, sich diese Proben vorzustellen, wie ihr Mann ihm jede Einzelheit anvertraut haben könnte, und wie es sich wohl angefühlt haben mochte, als der Junge es schließlich hinbekam, den Gang, diese herzerreißende Neigung des Kopfes. Musste ihr Mann ihm sagen: Schau, dass die Bänder an deinem Wams offen bleiben, und deine Stiefel sollten verschrammt sein, und jetzt mach noch deine Haare nass, damit sie abstehen, genau so?

Hier auf der Bühne ist Hamlet zwei Menschen – der junge Mann am Leben und der Vater tot. Er ist zugleich am Leben und tot. Ihr Mann hat ihn auf die einzige Weise wieder zum Leben erweckt, die er kennt. Während der Geist spricht, begreift sie, dass ihr Mann sich, indem er sein Stück schrieb und die Rolle des Geistes übernahm, an die Stelle seines Sohnes gesetzt hat. Er hat seinen Tod zu seinem eigenen gemacht; er hat sich dem Tod selbst in die Klauen geworfen und den Jungen an seiner Stelle wieder auferstehen lassen. „O furchtbar, o furchtbar, unsäglich furchtbar!“, murmelt die schaurige Stimme ihres Mannes und ruft seine Todesqualen wieder wach. Er hat getan, begreift Agnes, was sich jeder Vater gewünscht hätte: das Leiden seines Kindes gegen sein eigenes einzutauschen, sich selbst anstelle des Sohnes zu opfern, damit der Junge vielleicht lebt.

All das wird sie später zu ihrem Mann sagen, wenn das Stück vorbei ist, wenn endgültig

Stille eingetreten ist, wenn die Toten aufgesprungen sind, um ihren Platz in der Reihe der Schauspieler am Bühnenrand einzunehmen. Wenn ihr Mann und der Junge sich die Hände reichen und sich in einem fort vor dem tosenden Saal verbeugen. Wenn die Bühne wieder verwaist ist, keine Festungsmauer, kein Friedhof, keine Burg mehr. Wenn er sich auf die Suche nach ihr macht, das Gesicht immer noch hier und da verschmiert, und sich einen Weg durch die Menschenmassen bahnt. Wenn er sie an der Hand nimmt und sie an seine Rüstung voller Schnallen und Leder drückt. Wenn sie sich im offenen Rund des Theaters wiederfinden und ausharren, bis es so leer ist wie der Himmel darüber.

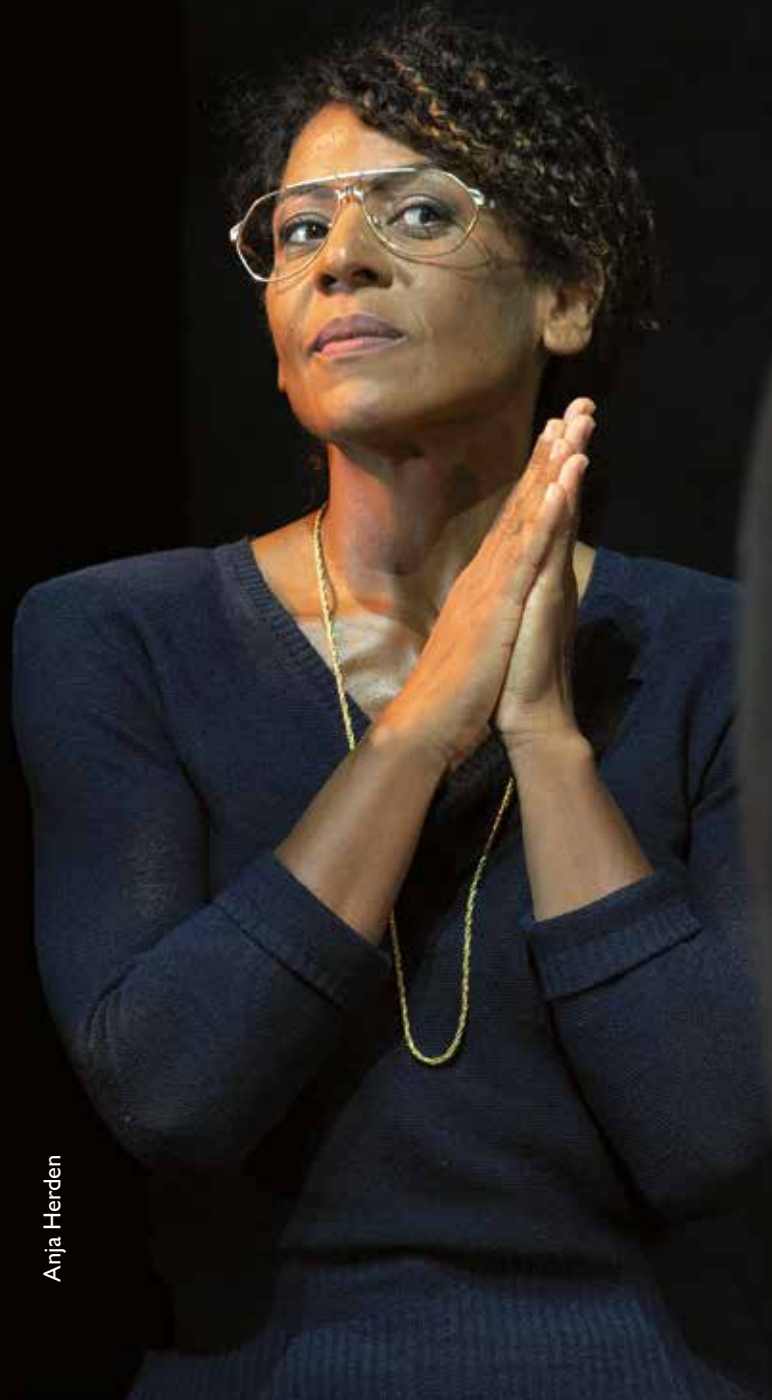
Doch in diesem Augenblick steht sie ganz vorn in der Menge, am Rand der Bühne, hält sich mit beiden Händen an ihrem hölzernen Rand fest. Eine oder zwei Armlängen von ihr entfernt ist Hamlet, ihr Hamlet. Wie er hätte sein können, wenn er noch lebte, und der Geist, der die Hände und den Bart ihres Mannes hat, der mit der Stimme ihres Mannes spricht.

Sie streckt eine Hand aus, als wolle sie ihnen ein Zeichen geben, die Luft zwischen ihnen dreien spüren, als wüsste sie, sie könnte die Grenze zwischen Schauspielern und Publikum, zwischen wirklichem Leben und Theater einreißen.

Als er sich anschickt abzugehen, dreht der Geist den Kopf in ihre Richtung. Er sieht sie unverwandt an, erwidert ihren Blick und spricht seine letzten Worte:

„Gedenke mein.“

Anja Herden



Torben Kessler, Sebastian Nakajew



# REGIETEAM

## REGIE Lisa Nielebock

Geboren 1978 in Tübingen. Sie studierte von 2000 bis 2004 Regie an der Folkwang Universität Essen. Ab 2005 war Lisa Nielebock als Hausregisseurin am Schauspielhaus Bochum engagiert. Hier inszenierte sie u.a. *Penthesilea* (Kleist), *Gespenster* (Ibsen), *Roberto Zucco* (Koltès), *Macbeth* (Shakespeare), *Kasimir und Karoline* (Horvath), *Amphitryon* (Kleist), *Hiob* (Roth) und zuletzt 2018 *Die Orestie* (Aischylos). Zudem arbeitete sie als freie Regisseurin in Mannheim, Bern, Weimar, Essen und Frankfurt. Seit 2014 leitet sie den Regiestudiengang an der Folkwang Universität der Künste.

In der Spielzeit 2020/21 inszenierte Lisa Nielebock *Der zerbrochne Krug* von Heinrich von Kleist als Koproduktion mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen und dem Schauspiel Hannover.

## BÜHNE Oliver Helf

Oliver Helf studierte Architektur und Kostümbild in Hamburg sowie Freie Kunst am Oxfordshire College of Art & Design in England. Er arbeitete als Bühnenbildner u.a. am Thalia Theater Hamburg, seit 2008 ist er als freier Bühnen- und Kostümbildner für Oper, Schauspiel, Ballett und zeitgenössischen Tanz im In- und Ausland tätig. Er arbeitete u.a. mit den Regisseur:innen Stephan Kimmig, Nicolas Stemann, Hasko Weber, Jan Neumann, Thomas Dannemann und Lisa Nielebock sowie den Choreografen Johnny Lloyd, Yaroslav Iwanenko, Jakop Ahlbom und Antoine Effroy zusammen. Von 2013 bis 2017 war er Ausstattungsleiter am Deutschen Nationaltheater Weimar.

Am Schauspiel Hannover entwarf er in der Spielzeit 2020/21 die Bühne für *Der zerbrochne Krug* in der Inszenierung von Lisa Nielebock.

## KOSTÜME Ute Lindenberg

Ute Lindenberg arbeitete nach ihrer Ausbildung zur Modedesignerin in Stuttgart am Schauspielhaus Bochum. Seit 2000 ist sie freischaffende Kostümbildnerin. Sie arbeitete mit Regisseur:innen wie Leander Haußmann, Dimitter Gotscheff, Karin Henkel und Uwe Dag Berlin zusammen. Seit 2006 war sie für zahlreiche Kostümbilder in Opern- sowie Schauspielproduktionen u.a. an der Deutschen Oper am Rhein, Schauspiel Frankfurt, Schauspielhaus Dresden sowie am Nationaltheater Mannheim verantwortlich. Seit 2015 arbeitet sie mit der Regisseurin Lisa Nielebock zusammen und entwarf die Kostüme für *Hiob* (Joseph Roth) und *Orestie* (Aischylos) am Schauspielhaus in Bochum.

Am Schauspiel Hannover entwarf sie in der Spielzeit 2020/21 die Kostüme für *Der zerbrochne Krug* in der Inszenierung von Lisa Nielebock.

## MUSIK Thomas Osterhoff

Thomas Osterhoff komponiert seit 25 Jahren Musik für Fernsehproduktionen von ARD und ZDF und seit einigen Jahren für Inszenierungen am Schauspielhaus Bochum, Schauspiel Stuttgart und am Schauspiel Frankfurt. Filme mit seiner Musik wurden mit dem Deutschen Fernsehpreis, dem Bayerischen Fernsehpreis, dem Grimme-Preis und der Goldenen Kamera ausgezeichnet – darunter *Zuckersand*, der 2018 den Grimme-Preis erhielt. Thomas Osterhoff lebt und arbeitet in München. In der Spielzeit 2020/21 war er musikalisch verantwortlich für *Der zerbrochne Krug* in der Inszenierung von Lisa Nielebock.

Ich  
hoffe,  
alles  
wird  
gut.

TEXTNACHWEISE **Anne Dufourmantelle**: *Lob des Risikos. Ein Plädoyer für das Ungewisse*. Berlin: Aufbau Verlag 2018, S. 279–282. Aus dem Französischen von Nicola Denis, mit einem Vorwort von Joseph Hanimann. **Maggie O'Farrell**: *Judith und Hamnet*. München: Piper Verlag GmbH 2018, S.473–484 (E-Book-Ausgabe). Aus dem Englischen von Anne-Kristin Mittag. **Mazlum Nergiz**: *Erinnerung, Rache* ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

PROBENFOTOS **Kerstin Schomburg**

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2022/23

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**, Schauspiel Hannover

INTENDANTIN **Sonja Anders**

REDAKTION **Mazlum Nergiz** KONZEPT UND DESIGN **Stan Hema**, Berlin

GESTALTUNG **Philipp Baier**, **Madeleine Hasselmann**, **Minka Kudraß**

DRUCK **Qubus Media GmbH**

Schauspiel Hannover, Prinzenstraße 9, 30159 Hannover

[schauspielhannover.de](http://schauspielhannover.de)

