

Peter W. Marx, *Hamlets Reise nach Deutschland*



Peter W. Marx, geb. 1973, ist seit 2012 Professor für Medien- und Theaterwissenschaft an der Universität zu Köln und Direktor der Theaterwissenschaftlichen Sammlung. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Theatergeschichte seit der Frühen Neuzeit, Shakespeare in Performance sowie Fragen der Theaterhistoriographie. Akademischer Werdegang: 2000 Promotion in Mainz, danach Juniorprofessor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2009–2012 Professor in Bern. Nationale und internationale Lehr- und Forschungsaufenthalte, u. a. in Berlin, Hildesheim, New Delhi, New York, Tel Aviv und Wien. Ausgewählte Publikationen: *Max Reinhardt* (2006), *Ein theatralisches Zeitalter* (2008), *A Party for Will!* (Hrsg.; 2014), *Handbuch Drama* (Hrsg.; 2012) und *A Cultural History of Theatre: In the Age of Empire (1800–1920)* (Hrsg.; 2017).

Peter W. Marx

HAMLETS REISE NACH DEUTSCHLAND

Eine Kulturgeschichte



Alexander Verlag Berlin

Originalausgabe

© 2018 by Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

unter Verwendung eines Fotos von Hermann Baus, Köln

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

ISBN 978-3-89581-490-7

Printed in Hungary (June) 2018

Für Rebecca

INHALT

PROLOG	9
1. VOM SCHRECKEN DER SELBST-FORMATIERUNG	
Ein helles Zeitalter?	23
Herr Professor Lichtenberg	
geht ins Theater und lässt sich erschüttern ...	27
Herr Nicolai macht ein Geständnis ...	41
Herr Schröder bringt ihn auf die Bühne, den Hamlet ...	54
Herr Goethe überlebt Hamlet	81
2. DEUTSCHLAND IST HAMLET – DER PRINZ ALS NATIONALE SEHNSUCHTSFIGUR	100
Die Gestalt der Sehnsucht aller: Josef Kainz	114
»Das ist mein Hamlet nicht ...« –	
Die Unmöglichkeit des jüdischen Hamlets	126
Die weiblichen Hamlets	139
3. DIE SEHNSUCHT NACH DEM FÜHRER	167
Hamlet als konservativer Revolutionär:	
Gerhart Hauptmann	175
Der Anti-Hamlet: Coriolanus	186
Der Totenführer: Gründgens 1936	198
4. DER NEUE HAMLET: DIE SELBST- VERGESSENHEIT DER BUNDESREPUBLIK	219
<i>Hamlet</i> ohne Hamlet:	
Gründgens inszeniert <i>Hamlet</i> als Abschied 1963	234
Postscriptum: »Werde so wie ich, Sohn!«:	
Christoph Schlingensiefel als Fortinbras	241

5. REMEMBER ME! DIE FRAGE DES ERBES ...	247
6. THE WORLD IS OUT OF JOINT...	254
Hamlet ein Clown? Bochum 1977	261
»Die Welt ist aus dem Leim!« Ost-Berlin 1977	275
Der »Medien-Hamlet« Köln 1979	284
Ganz Dänemark ist ein Gefängnis ... Potsdam 1983	297
7. HAMLET IN DER ZEITENWENDE	
Vorspiel: »Ich bin nicht Hamlet«	308
Herr Müller probt <i>Hamlet</i>	314
8. DIE LANGE STRECKE NACH DEM ENDE DER GESCHICHTE	332
<i>King Lear</i> – eine Tragödie! Dieter Dorn	336
»Das Land ist geteilt und es ist Krieg«: Frank Castorf	339
Es bleibt doch in der Familie: Jürgen Flimm	345
9. WHAT'S HECUBA TO HIM? HAMLET CHILLT...	351
<i>Hamlet</i> in der Lounge: Hannover 2001	355
Das <i>Hamlet</i> -Karaoke	360
Poor Ophelia ...	364
EPILOG	373
# <i>Hamlet</i> <i>Komplex</i>	373
Mehr Welt	382
Bibliografie	388
Kritikenverzeichnis	416
Abbildungsnachweis	427
Personenregister	429
Dank	432



Titelbild des *ZEIT-Magazins* Nr. 24 vom 10. 6. 2010

PROLOG

Stand and unfold yourself!

*William Shakespeare*¹

Der Anfang des Spiels liegt im Dunkel. Stimmen, Rede und Gegenrede eines militärischen Protokolls, die Frage nach der Parole und die Aufforderung, sich zu identifizieren. Der Beginn auf den Zinnen von Elsinore setzt die Stimmung und das Register für das Folgende: Eine Atmosphäre von Unsicherheit und Bedrohung, eine Situation, die Vorsicht und Wachsamkeit verlangt.

Gleichzeitig liegt in der Aufforderung zur Selbst-Identifikation auch ein Kern von *Hamlet*. Und es ist ohne Zweifel ein Sehnsuchtsstück – immer noch mit der Aura eines großen Meisterwerks ausgestattet, Zentrum des westlichen Literaturkanons, ein wirkliches Stück »Weltliteratur« und der Zenit für jeden Schauspieler und seine Ambitionen. Das *ZEIT-Magazin* setzte Hamlet 2010 auf das Titelbild: ein Hamlet in Unterhosen, beschmutzt, die Krone falsch herum auf dem Kopf sitzend, aus der Tür eines Zimmers mit Kinderzeichnungen kommend. Stierender Blick, direkt in die Kamera, direkt auf die/den Betrachter*in gerichtet. »Unser Hamlet«, so der Untertitel. Zweifelsohne eine Provokation, denn wer wollte sich mit diesem Hamlet schon identifizieren? Auf der anderen Seite ist Lars Eidinger (*1976) als Hamlet 2008 – von Thomas Ostermeier für die Berliner Schaubühne und verschiedene internationale Festivals

* Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden meist die männliche Form verwendet, es ist jedoch immer die weibliche Form mitgemeint. (Anm. d. Red.)

inszeniert – tatsächlich ein Erfolg, der nicht nur Shakespeareaner und Theaterfans, sondern auch ein breiteres Publikum anspricht, wenngleich auch – der Artikel im *ZEIT-Magazin* legt das nahe – vielleicht eher im Windschatten der Popularität von Eidinger in Film und Fernsehen.

Und dennoch öffnet das Titelbild einen historischen Reflexionsraum, der sofort ein vieltöniges Echo provoziert: Denn *Hamlet* ist nicht nur *das* Shakespeare-Stück schlechthin, es ist vor allem für die Deutschen ein Sehnsuchtsstück, Ausdruck eines tiefen Verlangens und einer Lust an der Identifikation mit dem Dänenprinzen. So steht Eidinger in einer eindrucklichen Linie von Hamlet-Darstellern, die durch ebendiese Sehnsucht in das kollektive Gedächtnis eingegangen sind. Bis heute etwa steht Josef Kainz (1858–1910) in Lebensgröße als Hamlet mit dem Totenschädel in der Hand im 18. Wiener Bezirk und auch in der Literatur ist sein Hamlet erhalten. So schreibt Konrad Falke (1880–1942) in dem Erinnerungsbuch *Kainz als Hamlet*:

»Es ist mir tatsächlich, als müßte meine Sehnsucht und die Sehnsucht aller Gestalt annehmen und zu sprechen anfangen; und wir sind doch beide dem Alter der Theaterschwärmerei längst entwachsen.«
(Falke 1911: 2)

»Meine Sehnsucht und die Sehnsucht aller Gestalt annehmen« – Konrad Falke prägt in seiner ausführlichen Beschreibung des Kainz'schen Hamlet diese Formel, mit der gleichermaßen das (individuelle und kollektive) Begehren wie auch die Notwendigkeit der Gestalt-Werdung ausgesprochen ist: Es geht nicht einfach nur um eine dramatische Figur, sondern es geht um das Erlebnis einer kollektiven Gestalt, die zum Sinnbild und Ausdruck einer gemeinschaftlichen Befindlichkeit werden kann. Mit Staunen scheint Falke zu realisieren, dass dies geschieht, obgleich die beiden fiktiven Dia-

logpartner seines Buchs doch dem »Alter der Theaterschwärmerei längst entwachsen« zu sein glauben. Nimmt man diese Schilderung beim Wort, so ist es ein Hinweis darauf, dass hier nicht bloß jugendliche Begeisterung im Spiel ist, sondern ein ernstes Begehren, der eigenen Sehnsucht ins Auge blicken zu können, auch um mehr über sich selbst zu erfahren: »Stand and unfold yourself!«

In der Geschichte der *Hamlet*-Rezeption im deutschsprachigen Raum ist diese besondere Affinität immer wieder diskutiert und betont worden. Als die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft – eine Institution, die selbst schon Ausdruck dieser Shakespeare-Sehnsucht ist – mit einem Preisausschreiben für die Abfassung einer Bühnengeschichte *Hamlets* warb,² schrieb Adolf Winds programmatisch:

»Die deutsche Bühnengeschichte des ›Hamlet‹ ist nicht nur eine theatergeschichtliche Angelegenheit, sie gibt geradezu ein Kulturbild für die Wandlungen in den ästhetischen Anschauungen, einen Gradmesser für den geistigen Fortschritt, für die Bewegungen der Volksseele.«
(Winds 1909: 223)

Die »Bewegungen der Volksseele«, von denen Winds schreibt, drücken sich nicht unmittelbar in der Gestaltung der Bühnen-Hamlets aus, sondern eher in einem komplizierten dialektischen Prozess: In der Spannung zwischen individueller Gestaltung und Ausprägung und dem kollektiven Produktions- und Rezeptionsprozess, von dem das Theater nun einmal geprägt ist. Dabei hängt es nicht von dem individuellen Vorsatz ab, ob eine Aufführung im kollektiven Bewusstsein und Gedächtnis verfängt oder nicht, es ist auch nicht Folge eines strategischen Handelns (oftmals vermutlich eher sogar im Gegenteil), sondern es bedarf einer spezifischen Konstellation, in der ›es‹ passiert.

Stephen Greenblatt (*1943) hat hierfür den Begriff der *sozialen Energie* geprägt, den er der antiken Rhetorik entlehnt: Er versucht

damit eine Wirkung zu beschreiben, die in anderen Kontexten – nicht weniger wolkig – als *Präsenz* bezeichnet wird. Greenblatt aber insistiert darauf, dass es um eine kollektive Dimension dieser Wirkung geht: Es ist nicht nur der individuelle Rezipient, sondern es ist die Gruppe der Rezipienten (»meine Sehnsucht und die Sehnsucht aller«), die adressiert und deren Fühlen kanalisiert wird. Dabei zielt der Strom der sozialen Energie nicht auf eine Vereinheitlichung oder Homogenisierung der Rezipienten, sondern er entfesselt vielmehr eine zunächst ungerichtete Kraft, die sich zu fassbaren Diskursen verdichten kann. Greenblatt schreibt:

»For the circulation of social energy by and through the stage was not part of a single coherent, totalizing system. Rather it was partial, fragmentary, conflictual; elements were crossed, torn apart, recombined, set against each other; particular social practices were magnified by the stage, others diminished, exalted, evacuated. What then is the social energy that is being circulated? Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience: in a sense the question is absurd, for everything produced by the society can circulate unless it is deliberately excluded from circulation.« (Greenblatt 1988: 19)

Alles, was eine Gesellschaft bewegt, kann, so Greenblatt, zu diesem Träger von sozialer Energie werden und alles kann durch und über das Theater zirkuliert, verdichtet, karikiert oder überhöht werden. So gerät dem Theater- und Kulturhistoriker das in den Blick, was eine Gesellschaft in ihrem Innersten umtreibt, was sie fürchtet oder ersehnt – Schrecken und Begehren gleichermaßen.

In ihrer Studie *Shakespeare and Modern Culture* (2008) hat Marjorie Garber (*1944) sich mit der Frage auseinandergesetzt, warum Shakespeares Stücke immer noch eine so große Präsenz in unserer Gegenwart entfalten. Die Antwort sucht sie hierbei in der Psychoanalyse:

»Each of the plays interacts with our culture as if it were what psychoanalysis calls a *sujet supposé savoir*, the ›subject supposed to know‹ – as if the play (not the historical Shakespeare, but the imminent, all-pervasive, numinous play) knew and knows something about us – something we can turn to it to discover. The play itself is the source of uncanny knowledge. It knows, but it does not know it knows. Through our encounters and conversations with the Shakespearean text, meanings are disclosed, debated, and assessed. The play comes to stand in for, to intercede on behalf of, to bear the weight of, our most profound hopes, fears, identifications, and desires. Shakespeare has become the ›other scene‹ (the unconscious) of modern life.« (Garber 2008: xxix)

Dass die Stücke und ihre Figuren als Quellen eines eingeschriebenen Wissens verstanden werden, weist ihnen eine fast mystische Autorität zu – die Einschreibung einer Weisheit, die das Wissen des Autors übersteigt und ihn nur zum Medium anthropologischer Gewissheiten werden lässt. In scheinbar nur logischer Konsequenz einer solchen Annahme entwickeln die Figuren ein Eigenleben, das den engen Rahmen des Textes überschreitet und sie zu Instanzen eines unabweisbaren, auf höherer Ebene legitimierten Wissens begreift.³

Greenblatts und Garbers Bestimmung haben zwar eine hohe evokative Kraft – wie gerne überließe man sich der Vorstellung einer geheimnisvollen, absoluten Kraft von Kunst –, aber sie bleiben doch gleichzeitig wolzig und dunkel. Denn die Überhöhung der Kunst verhindert möglicherweise die historische Auseinandersetzung; Kulturgeschichte wird dann zur Chronik einer notwendigen Ent-Faltung einer absoluten Substanz, einer reinen Wahrheit, die ganz in sich selbst umfassen bleibt, rein und ohne jegliche Kontamination. Die Abweichung ist zu verwerfen, weil sie ›untreu‹ gegen diese absolute Form ist.

Hans Blumenberg (1920–1996) hat gegen solche Geschichtskonzeptionen und Absolutierungen das Konzept der *Umbesetzung*

entworfen: Im Zentrum historischer Prozesse stehe nicht die Entfaltung einer gegebenen Substanz, eines Kerns ewiger Wahrheit, sondern Aushandlungen, indem »differente Aussagen als Antworten auf identische Fragen verstanden werden können«. (Blumenberg 2012: 541) In diesem Sinne aber, so Blumenberg, sei Geschichte nicht als Kontinuität gegebener Konstanten zu begreifen, sondern als ein permanentes Kreisen um Fragen, die auch über Epochen Grenzen hinweg sich stellten:

»Die Kontinuität der Geschichte über die Epochenschwelle hinweg liegt nicht im Fortbestand ideeller Substanzen, sondern in der Hypothek der Probleme, die auch und wieder zu wissen auferlegt, was schon einmal gewußt worden war.« (Blumenberg 2012: 59)

Blumenberg spricht in diesem Zusammenhang von *Bedürfnisresten* (Blumenberg 2012: 75), die sich als das Weiterleben von Fragen bemerkbar machten, deren Antworten obsolet und unglaublich geworden seien. Ein solches Geschichtskonzept, das von der dialektischen Spannung von Frage und Antwort geprägt ist,⁴ hat zwei entscheidende, zunächst einmal heuristisch zu begreifende, Vorteile: Zum einen favorisiert es Wandel und Veränderung über Kontinuität. Während, vor allem in der älteren Motivgeschichte, entweder allein das positivistisch definierte rein materielle Auftauchen eines Elements gezählt wurde, oder das Motiv als Chiffre einer tieferliegenden Wahrheit begriffen wurde,⁵ fokussiert Blumenberg auf das Moment des Wiedererzählens und des Wandels. Nicht die »ewige« Wahrheit steht im Zentrum, sondern die Kontinuität der Frage. Auf der Ebene philosophischer Begrifflichkeit ist dies die Differenz zwischen dem Begriff, der möglichst feststehend und stabil sein soll, und der Metapher, in deren Überschuss an Anschaulichkeit und Sinnlichkeit die Option neuer Antworten im Sinne einer neu deutenden Wiedererzählung erkennbar werden.

In diesem Sinne bildet Blumenberg den Begriff der *absoluten Metapher*, die er als eine unverzichtbare Bedingung menschlichen Denkens beschreibt. In seinen *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) führt er aus:

»Der Aufweis absoluter Metaphern müßte uns wohl überhaupt veranlassen, das Verhältnis von Phantasie und Logos neu zu durchdenken, und zwar in dem Sinne, den Bereich der Phantasie nicht nur als Substrat für Transformationen ins Begriffliche zu nehmen – wobei sozusagen Element für Element aufgearbeitet und umgewandelt werden könnte bis zum Aufbrauch des Bildervorrats –, sondern als eine katalysatorische Sphäre, an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren.« (Blumenberg 1998: 11)

Absolute Metaphern sind eben nicht in die reine Intelligibilität des Begriffs zu übertragen, sondern sperren sich gerade in ihrer Sinnlichkeit gegen eine solche Übersetzung. Gerade dadurch aber werden sie dem Kulturhistoriker zur wichtigen Quelle für historische Prozesse:

»Auch absolute Metaphern haben daher *Geschichte*. Sie haben Geschichte in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre Modifikationen erfahren.« (Blumenberg 1998: 13)

Umbesetzung und Geschichtlichkeit bedingen sich gegenseitig – an anderer Stelle hat Blumenberg dies als *Arbeit am Mythos* (1996) bezeichnet. Die Geschichtlichkeit der Metaphern liegt in ihrer Fähigkeit zur Umbesetzung: Blumenberg selbst wählt als Beispiel die Fort- und Umschreibung des *Faust*-Stoffs von der mittelalterlichen Legende über Marlowe bis hin zu Goethe.⁶ Blumenberg

bleibt hier aber – wie insgesamt in seinen Arbeiten – im Paradigma des Sprachlichen bzw. des Erzählerischen. Er erkennt aber, und dies ist der zweite Vorzug seines Ansatzes, dass in der von ihm beschriebenen Logik von Frage und Antwort nicht allein die expliziten, sondern auch die impliziten Reaktionen von Bedeutung sein können.

»Jedes Ereignis, im weitesten Sinne, hat Korrespondenzcharakter, entgegenet auf eine Frage, eine Herausforderung, ein Unbehagen, überbrückt eine Inkonsistenz, löst eine Spannung oder besetzt eine leere Stelle.« (Blumenberg 2012: 442)

Hier öffnet Blumenberg seinen Geschichtsbegriff für eine allgemeine Kulturgeschichte, auch wenn er selbst in seinen Arbeiten dem Sprachlichen verhaftet bleibt. Was aber die grundsätzliche Breite der sinnlichen Phänomene, die die Funktion einer Metapher übernehmen können, betrifft, so findet sich bei ihm keinerlei Einschränkung. Eher im Gegenteil, schon seine Begriffswahl von *Umbesetzung* verweist auf das Theater. Das Theater lässt sich in diesem Sinne paradigmatisch lesen als jene kulturelle Institution, der dieser Prozess des Erprobens und Verwerfens eingeschrieben ist.⁷ So begründen Blumenbergs Konzepte von Metapher und Umbesetzung eine Form der Kulturgeschichte, die nicht kontinuieritätsstüchtig nach den ›großen Linien‹ blickt, sondern auf die Dialektik zwischen den verbindenden und den innovativen Elementen historischer Prozesse.⁸

Wie sehr Kulturen bzw. Gesellschaften diesen Prozess auch programmatisch zelebrieren, macht eine Karikatur von Hans Rewald (1886–1944) aus dem Jahr 1909 deutlich: Die Karikatur zeigt drei verschiedene Hamlets wie in einem Triptychon und in eben jener Logik erscheinen die beiden äußeren Figuren als Übertreibungen zu jenem Ideal, das sich in der Mitte findet. Dort sehen wir in der



Karikatur von Hans Rewald für den *Welt-Spiegel* (1909)

Mitte Josef Kainz (1858–1910) auf den Schädel schauend. Zur Linken ist Rudolf Christians (1869–1921) zu sehen, mit Schwert und Dolch, herablassend in Todesverachtung den Schädel anschauend, auf der Rechten hingegen erscheint Alexander Moissi (1879–1935), der Hamlet Max Reinhardts, in effeminierter Haltung den Schädel in der einen Hand balancierend und nur beiläufig in rückwärts gewandter Pose betrachtend. Die Karikatur wirkt wie eine Miniatur des Prozesses der Umbesetzung, der hier gleichzeitig eine historische Entwicklung nachzeichnet: Von Christians, der 1898 mit der Rolle am Berliner Hoftheater debütierte, bis zu Moissi, der die Rolle 1909 für Reinhardt am Deutschen Theater übernahm. Kainz überstrahlt beide geglückte Gegenwart.

Rewald inszeniert im Triptychon eine Miniatur dieser kulturellen Auswahlprozesse und zweierlei wird sichtbar: zum einen die Dialektik des Auswahlprozesses, die unterschiedliche Bestandteile hervorhebt, und zum anderen die Notwendigkeit, diesen Prozess sichtbar und öffentlich zu machen. Joseph Roach hat dies als »performance of waste« (Roach 1996: 41 und 198–202) bezeichnet: das Ausagieren und die Zurschaustellung von Exzess und Überfluss, die die Auswahl der kulturellen Ikone begleiten.

Ausgangspunkt meiner nachstehenden Betrachtungen ist daher nicht die Vorstellung einer *Hamlet*, dem Stück oder der Figur, eingeschriebenen, allgemein gültigen ›Wahrheit‹, auch nicht die Vorstellung einer mit enzyklopädischem Vollständigkeitswahn verfolgten Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters, sondern die Suche nach den Vielgestaltigkeiten, mit denen *Hamlet* in Beschlag genommen wird für einen Diskurs kollektiver Identität.

In diesem Sinne wird sowohl nach den erfolgreichen, gefeierten Hamlets zu fragen sein, nach den Besetzungen, in denen sich Generationen wiederzuerkennen glaubten, aber auch nach denen, die verworfen und abgelehnt wurden, die ausgegrenzt und bisweilen sogar einer regelrechten *damnatio memoriae* anheimfielen und von denen sich nur noch schattenhafte Umrisse erhalten haben. Auch wird der Blick nicht am Bühnenrand haltmachen, sondern gezielt nach den Grenzüberschreitungen Ausschau halten, nach den Fällen, in denen Hamlet (oder seine anderen Mitspieler) die Grenzen der Bühne und seines Dramas verlassen, oder wo er sehnuchtsvoll angerufen wird.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass ein solches historiographisches Vorgehen notwendigerweise selektiv und eklektizistisch sein muss: Der Blick richtet sich auf symptomatische Konstellationen, oftmals auf Übergängigkeiten und Krisen, auch hier Blumenberg folgend: »Zeitalter erschöpfen sich eher in der Umwandlung ihrer Gewissheiten und Fraglosigkeiten in Rätsel und Inkonsistenzen als

in deren Auflösung.« (Blumenberg 2012: 539) Hamlet, der Zweifler und Skeptiker, figuriert nachgerade idealtypisch als Prisma des Verlusts solcher Fraglosigkeiten und ist daher – so die Hypothese dieses Bandes – immer wieder an Kreuzungspunkten historischer Entwicklungen aufzufinden.

Im Stück selbst wiederum kristallisieren sich bestimmte Szenen und Figuren zu zentralen Elementen, auf denen der Fokus liegen wird:

- Eine besondere Rolle spielt der *Geist*, der den Philologen von Beginn an Rätsel aufgegeben hat: Stammt er aus der Renaissance der Seneca-Tragödien, beinhaltet er Reste katholischer Purgatoriumstheologie oder ist er eine protestantische Karikatur derselben? Stephen Greenblatt hat hier eine entscheidende Spur gelegt, wenn er feststellt: »ghosts, real or imagined, are good theatre« (Greenblatt 2002: 200). In diesem Sinne wird die Frage nach dem Geist stets als eine kontingente Herausforderung bzw. als Lackmustest für die unterschiedlichen historischen Konstellationen gelesen werden.
- Da im Folgenden der Zirkelpunkt der Betrachtungen immer wieder die theatrale Auseinandersetzung mit *Hamlet* sein wird, nimmt auch die *Mouse-Trap-Scene* (Q2, 3. 2: 1–287), die Szene mit den Schauspielern, eine zentrale Stellung ein. Hamlet selbst bezeichnet das von ihm inszenierte Spiel-im-Spiel als jene »Mausefalle«, mit deren Hilfe er den König stellen möchte. Die Verdoppelung des Theaters auf der Bühne bietet aber natürlich immer auch eine besonders privilegierte Möglichkeit für die Selbstthematisierung des Theaters.
- Die *Prayer Scene* (Q2, 3. 3: 36–98) ist ebenfalls einer der Kristallisationspunkte: Shakespeare hat hier die Szene gewissermaßen zweigeteilt: Während das Publikum auf der einen Seite Claudius im Gebet sieht, das scheitert, weil er seine Tat nicht bereut, sieht es gleichzeitig, wie Hamlet kurz überlegt, seinen Onkel

- hinterücks zu töten, dies aber nicht tut, weil das Sterben im (vermeintlichen) Gebet seine Sünde ausgleichen könnte.⁹
- Der Schluss des Stücks hat immer wieder Widerstände hervorgerufen, weil die exzessive Grausamkeit, mit der letztlich der gesamte Hofstaat ausgelöscht wird, doch gegen alle Gebote von Decorum und poetischer Gerechtigkeit zu verstoßen scheint. Viele dieser Widersprüche kristallisieren sich in der Figur des *Fortinbras*, jenes norwegischen Prinzen, der als Spiegel- oder Gegenbild zu Hamlet selbst erscheint. In Fortinbras' Auftritt kristallisiert sich der Widerstand gegen die Grausamkeit des Finales, denn er durchbricht die tragische Fermate, die Hamlet selbst (»The rest is silence.«; Q2, 5. 2: 342) angekündigt hatte. Fortinbras steht für die Unerbittlichkeit des Fortgangs der Geschichte oder für den Neuaufbruch nach der Katastrophe. Fortinbras, sei es als Retter oder Ursupator oder gar völlig weggelassen, ist ein wichtiger Gradmesser der historischen Verortung.

Die titelgebende Reise Hamlets – die ihn in Shakespeares Stück gewissermaßen nur noch auf dem Rückweg von Wittenberg nach Elsinore zeigt – ist eine Reise ohne Ankunft, die im Weg selbst ihren Grund findet. Und es ist mehr eine Reise durch die Zeit als durch den Raum, obwohl – wenn man die Anfänge Hamlets in Deutschland sich näher betrachtet – das Stück nicht nur in seiner Fabel, sondern auch in seiner Verbreitung eine außergewöhnliche Mobilität aufweist. So steht über der nachstehenden Studie eine doppelte Melancholie: Die der Unvollständigkeit und des Weggelassenen sowie der Unabgeschlossenheit. Aber Melancholie ist ja auch eines der Kennzeichen Hamlets...

Anmerkungen

- 1 Der Text des Stücks *Hamlet* wird im Folgenden aus der Dritten Serie des Arden Shakespeares zitiert, herausgegeben von Ann Thompson und Neil Taylor. Da die Übersetzungen selbst Teil und Station der Reiseerzählungen über *Hamlet* sind, wird der Text in der Regel in englischer Sprache zitiert bzw. sodann in der entsprechenden zur Rede stehenden Übersetzung. Von den drei vorliegenden englischen Quellen: der Quarto-Ausgabe von 1603, der Quarta-Ausgabe von 1604/05 (Q2) sowie der First Folio von 1623 (FF), hat sich Q2 durchgesetzt, sodass dieser Text als Grundlage zitiert wird. Vgl. Thompson/Taylor 2006a (= Q2) sowie Thompson/Taylor 2006b (= Q1 und FF). Zitat »Stand and unfold yourself!« (Q2, I. 1: 2 [meint: Ausgabe, Akt 1, Szene 1, Zeile 2]).
- 2 Hervorgegangen sind aus diesem Preisausschreiben vier Monographien, die auf eindrückliche Weise nicht allein den Stand der theaterhistoriographischen Arbeiten reflektieren, sondern auch der Doppelgesichtigkeit von kollektiver Sehnsuchtsfigur und kulturgeschichtlicher Entwicklung Rechnung tragen. Vgl. Weilen 1908, Winds 1909, Daffis 1912 und Widmann 1931.
- 3 Es sind in der jüngeren Zeit eine Reihe von sehr guten Rezeptionsgeschichten zu *Hamlet* erschienen, es sei hier nur beispielhaft verwiesen auf Bevington 2011; Crichtley/Webster 2013 oder Hunt 2007. Andreas Höfele hat mit *No Hamlets* (2016) eine ideengeschichtliche Darstellung zur Rezeption *Hamlets* im konservativ-völkischen Spektrum vorgelegt.
- 4 In diesem Sinne deutet auch Kopp-Oberstebrink 2014 das Konzept. Gleichzeitig weist er daraufhin, dass Blumenberg damit keineswegs habe implizieren wollen, dass die Fragen oder »Bedürfnisreste« als absolute, geschichts- und erkenntnisleitende *conditio humana* zu verstehen seien.
- 5 Es sei hier nur auf das Konzept der Archetypen von C. G. Jung verwiesen, das von einer phylogenetischen Prägung ausgeht. Solcherlei Essenzialisierungen lassen sich mit der Vorstellung einer konsequenten Historisierung kultureller Phänomene nicht vereinbaren.
- 6 Vgl. Blumenberg 2012: 444–450.
- 7 In der Theaterwissenschaft selbst sind solche Fragen aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert worden: Marvin Carlson hat mit *The Haunted Stage* (2003) solche historischen Linien in den Blick zu nehmen versucht.

Allerdings konzentrierte er sich vor allem auf den innertheatralen Diskurs und auch die von ihm genutzte Metapher der Heimsuchung (»haunting«) hat eine gewisse esoterische Ungenauigkeit. Einen anderen Weg schlägt Joseph Roach in *Cities of the Dead* (1996) ein, indem er den Prozess der *surrogation*, der Wiederbesetzung einer Lücke als einen Prozess von Performance, Erinnerung und Substitution beschreibt. Das Fehlerhafte ist dabei kein ›Stolpern‹, sondern ein notwendiger Teil kulturellen und gesellschaftlichen Wandels.

- 8 Blumenberg selbst weist sehr ausführlich auf diese Dialektik hin, wenn er schreibt: »Dass das Neue in der Geschichte nicht das jeweils Beliebige sein kann, sondern unter einer Strenge vorgegebener Erwartungen und Bedürfnisse steht, ist die Bedingung dafür, dass wir überhaupt so etwas wie ›Erkenntnis‹ von der Geschichte haben können. Der Begriff der ›Umsetzung‹ bezeichnet implikativ das Minimum an Identität, das noch in der bewegtesten Bewegung der Geschichte muß aufgefunden oder zumindest vorausgesetzt und gesucht werden können.« (Blumenberg 2012: 541)
- 9 Margreta de Grazia hat darauf hingewiesen, dass Hamlets Wunsch, seinem Onkel nicht nur das Leben zu nehmen, sondern auch sicherzugehen, dass er der ewigen Verdammnis anheimfalle, in der Literatur immer wieder als exzessiv betrachtet wurde. Tatsächlich kann de Grazia nachweisen, dass sich hier Spuren einer älteren Spieltradition finden lassen, die auf die mittelalterlichen Teufelsfiguren der Mysterienspiele verweisen; vgl. de Grazia 2007: 188–193.

VOM SCHRECKEN DER SELBST-FORMATIERUNG

Ein helles Zeitalter?

Lange Zeit galt das 18. Jahrhundert vornehmlich als das Zeitalter der Aufklärung und der Rationalität. Seinen Zirkelpunkt in der Französischen Revolution und der Erstürmung der Bastille 1789 findend, war dies Jahrhundert das erste, in dem sich auch die deutschsprachige Kultur zu entfalten versprach: Mit Lessing (1729–1781), Goethe (1749–1832) und Schiller (1759–1805) sind die drei großen Namen benannt, die stellvertretend für diese Epoche stehen. Es sind aber zwei Aspekte, die bei einer solchen Betrachtung nur unzureichend Beachtung finden: Christopher Balme und Tracy Davis haben jüngst nochmals auf die Eigentümlichkeit verwiesen, dass historische Betrachtungen immer dazu neigen, ihren Schwerpunkt am Ende der in den Blick genommenen Epoche zu suchen.¹ In unserem Fall bedeutet dies, das 18. Jahrhundert aus dem Blickwinkel der Französischen Revolution und der nachfolgenden Napoleonischen Kriege zu betrachten sowie die Risse in der Struktur des *Ancien Régime* hervorzuheben als Fluchtlinien des Kommenden. Die Gründe für diese Schräglage sind nicht völlig einsichtig – vermutlich wird sie genährt von der ungefähren Vorstellung, dass es für die Leser interessanter sei, wenn die Vergangenheit der Gegenwart näher rücke oder von einer letztlich doch weitverbreiteten Vorstellung einer evolutionären Logik historischer

Entwicklung, der zufolge das Spätere dann immer schon auch bedeutender als das Vorhergehende sein müsse. Löst man sich aber von einer solchen Vorstellung, dann werden die Brüche und Verknappungen deutlicher erkennbar: Der Optimismus der Epochenakteure entlarvt sich hin und wieder als erzeugte Gegenkraft gegen den Druck der Verhältnisse oder auch gegen die eigenen Zweifel.²

Eine solche Perspektivierung auf das Kommende verkennt aber auch die Bedeutung von Residuen und Anachronismen: Keineswegs verschwindet das ›Alte‹ einfach oder wird durch eine programmatische Setzung abgelöst: Die Tatsache, dass Johann Christoph Gottsched (1700–1766) gemeinsam mit Friederike Caroline Neuber, genannt die ›Neuberin‹ (1697–1760), in einem symbolisch-theatralen Akt den Hanswurst von der Bühne verbannte, hat dessen Lebendigkeit und auch seiner Beliebtheit keinen Abbruch getan.³ Die Übernahme aber von literaturgeschichtlichen Kategorien – in der Regel gebildet anhand von textuellen und ästhetischen Merkmalen – für die Theatergeschichte blendet deren ›Sitz im Leben‹ aus. Tatsächlich ist die Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts strukturell und auch hinsichtlich der Spielweise und des Repertoires weitgehend noch von Formen des 17. Jahrhunderts geprägt: Würde man dies in einen historischen Bogen stellen, dann wäre möglicherweise der Dreißigjährige Krieg und die aus ihm hervorgehende politische Konstellation einflussreicher und wirksamer als die Ideen der Aufklärung.

Die Wirkmacht aber einer auf den historischen Fortgang gerichteten Perspektive wird schon an einem ersten Blick auf die Shakespeare-Rezeption deutlich: Friedrich Gundolf (1880–1931) entwirft in *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) eine teleologische Deutung der Shakespeare-Rezeption in Deutschland, in der er eine bemerkenswerte Doppelfigur entwirft, die durchaus paradigmatisch für den Diskurs ist: Auf der einen Seite ist er einer der wenigen, die die Bedeutung der englischen Komödianten ausführlich

begreifen,⁴ allerdings um sie mit der Bemerkung »hier haben nur Hanswurst Platz« (Gundolf 1959: 42) zu verwerfen. Stattdessen beschreibt er einen Prozess der kollektiven Bewusstseinsbildung, der in Goethe seinen Protagonisten und Zielpunkt findet:

»Der deutsche Geist mußte genug erlebt haben, genug Schicksale haben, um in seiner Sprache die Seelenwerte auszubilden, welche denen Shakespeares nach Tiefe und Umfang entsprachen. [...] In Goethe endlich war eine so umfassende Seele erstanden, daß sie die ganze Breite und Tiefe der deutschen Sprache mit ihrem Leben durchdrang, ihre starre Vergangenheit wieder lebendig machte und ihr eine grenzenlose Zukunft verbürgte. Jetzt erst hatte der deutsche Geist einen Dichter, dessen Sprache mit der Shakespeares wetteifern konnte [...].«
(Gundolf 1959: 304)

Gundolf beschreibt hier – in der Reformulierung einer durchaus verbreiteten Vorstellung von Goethes prägender Rolle – einen fast mystischen Prozess der Annäherung, der erst in der Seele und Sprache Goethes überhaupt eine Schnittstelle Shakespeares für den deutschsprachigen Diskurs findet. Die Theaterrealität aber – wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird – sah anders aus: Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein finden sich noch die Spiele der Wandertruppen: Sowohl in den Spieltexten als auch in den Spielformen. Als 1779 der *Gothaer Theater=Kalender* unter dem Titel »Erster deutscher Hamlet; im Auszug« eine Zusammenfassung des *Bestraften Brudermords* präsentiert, da handelt es sich um eine kleine Sensation. Die Handschrift stammt, wie Heinrich August Ottokar Reichard (1751–1828) in seiner knappen Einleitung ausführt, aus der Handschriftensammlung Conrad Ekhs (1720–1778), 1781 erfolgt in der Zeitschrift *Olla Potrida* ebenfalls durch Reichard ein vollständiger Abdruck.⁵ Der Text, der deutlich die Spuren einer nichtbürgerlichen Spielweise trägt, verbindet die *Hamlet*-Sehnsucht des 18. Jahrhunderts, die mit Wielands Übersetzung richtig Fahrt

aufnimmt,⁶ mit der Theaterpraxis des 17. Jahrhunderts. Gesichert ist eine Aufführung des Textes 1626 in Dresden (wahrscheinlich durch John Green), die abgedruckte Handschrift ist auf 1710 datiert und auf die holsteinische Stadt Preetz lokalisiert (Gersdorff 1912) – Freudenstein (1958: 37) behauptet sogar, dass der Text noch 1770 durch die Ilgner'sche Truppe in Altona gespielt wurde, jedoch wird dies von der Forschung mittlerweile bestritten. Ungeachtet solcher Detailfragen wird deutlich, dass die ältere Spieltradition, die mit barock-allegorischem Prolog begann und mit der Figur des Phantasma auch einen regelrechten Hanswurst einschloss, durchaus noch ihre Wirkungen entfaltete. Noch eine erhaltene Spielfassung des Kölner Hännischen-Theaters hingegen, die vermutlich auf den Zeitraum um 1807 datiert (Niessen 1963a: 49), erinnert in ihrer extremen Verknappung – das Puppentheater benötigt nur etwa 1 1/2 Seiten für die Handlung – doch sehr an die Spielformen der Wandertruppen und lässt erkennen, dass diese allen Reformbestrebungen zum Trotz eben nicht verschwunden, sondern gewissermaßen nur in eine andere Form gewechselt sind.

Diese Umbesetzungen im Sinne Blumenbergs sind keine Zufälligkeit und auch kein ›Störgeräusch‹ der Überlieferung – Hamlet betritt die Bühne des Geisteslebens des 18. Jahrhunderts nicht als strahlender Held, vielmehr bietet sein Drama Raum und Gelegenheit, die Dimension und Grenzen der Identitätspolitik sowie die Reibungsverluste des neuen Wissens- und Identitätsregimes auszuhandeln.

Herr Professor Lichtenberg geht ins Theater und lässt sich erschüttern ...

Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), Professor für Experimentalphysik in Göttingen und noch heute einer breiteren Öffentlichkeit durch seine *Sudelbücher* als scharfzüngiger Satiriker bekannt, war ein flammender Vertreter der Aufklärung und Kämpfer gegen alle Art von Scharlatanerie. So finden sich in seinen Werken gleichermaßen Aufsätze zu naturwissenschaftlichen Fragestellungen (z. B. Von einer neuen Art die Natur und Bewegung der elektrischen Materie zu erforschen, 1994, Bd. III: 24 oder Vermischt wissenschaftliche Notizen, 1994, Bd. II: 7 ff.) wie zu »gemeinnützigen Inhalten« wie ein Aufsatz »Über Gewitterfurcht und Blitzableitung« (1795). Die von ihm entwickelten »Furchtableiter« (Lichtenberg 1994, Bd. IV: 889) verkörpern gewissermaßen diese enge Verbindung von naturwissenschaftlicher Erkenntnis und Lebenspraxis.

Lichtenberg steht damit auch in einer Tradition aufklärerischer Diskurse, die systematisch naturwissenschaftliche Erkenntnis gegen den Aberglauben einsetzen. Johann Samuel Halle (1727–1810) schreibt in *Magie, oder die Zauberkräfte der Natur* (1784) in eben diesem Sinne über die Zauberei, diese sei nur »[w]as ein Zuschauer bey einem Versuche, nicht aus den ihm bekannten Naturgesetzen zu erklären im Stande ist« (Halle 1784: xix), und er stellt dem eine naturwissenschaftliche Betrachtung als die einzig richtige und legitime Perspektive gegenüber:

»Die Natur, dieses offene und für alle Sprachen und Zeitalter lesbare Buch, so den uns angehenden Theil von der Geschichte Gottes enthält, darf nur über alle unsre Bedürfnisse nachgeschlagen werden, und ist das wahre Orakel für die Moralität.« (Halle 1784: xxiv)

Ganz in diesem Sinne verstand Lichtenberg seine naturwissenschaftliche Tätigkeit nicht einfach nur als eine wissenschaftliche Spezialisierung, sondern vielmehr als eine genuin aufklärerische Tätigkeit. Als 1777 der aus Amerika stammende ›Zauberer‹ Philadelphia (auch Jacobus Philadelphia, ca. 1735–1795) sein Auftreten in Göttingen ankündigte, ließ Lichtenberg einen Ankündigungszettel drucken, auf dem er die versprochenen Künste so übertrieb, dass Philadelphia aus Angst vor öffentlicher Bloßstellung einen weiten Bogen um Göttingen machte.⁷ Bemerkenswert ist dies nicht allein wegen der Nähe von (natur)wissenschaftlicher Reflexion und Taschenspielererei – Philadelphia wird in den Quellen gemeinhin immer auch als kundiger Mathematiker beschrieben –, sondern auch weil Lichtenberg sehr klar eine Differenz zwischen den beiden Sphären herzustellen sucht.

Dieser Kontext und diese Haltung sind wichtig, um genauer zu verstehen, was sich während seiner Reise nach England 1774/75 ereignete. Lichtenberg, der ausführliche Beschreibungen seiner Reise in den publizierten *Briefen aus England* gab, nahm intensiv am Kultur- und Geistesleben teil und besuchte unter anderem mehrfach das Theater. Besonders faszinierte ihn der Schauspieler David Garrick (1717–1779) in seiner Paraderolle als Hamlet – die von Lichtenberg im Anschluss abgefasste Beschreibung gilt bis heute als eine der wichtigsten Quellen für Garricks Hamlet-Darstellung.⁸

Lichtenbergs Faible für Hamlet muss erstaunen, denn schließlich steht im Zentrum des Stücks eine Figur, die zwar durch ihr Studium in Wittenberg als dem neuen Wissensregime aufgeschlossen charakterisiert wird, die aber doch gleichzeitig an Gespenster glaubt. Vor allem die Erscheinung des Geistes war für viele Intellektuelle des 18. Jahrhunderts eine Peinlichkeit. Freilich eine, die schon Shakespeare dem Stück einschreibt, denn bei der ersten Begegnung lässt er Horatio als studierten Skeptiker (»Thou art a scholar«; Q2, I. I: 41) auftreten, nur damit dieser durch den

Schrecken seines Körpers die Wahrhaftigkeit der Erscheinung beglaubigt: »How now, Horatio, you tremble and look pale. / Is not this something more than fantasy?« (Q2, 1. 1: 52 f.) Für Lichtenberg dürfte die Peinlichkeit kaum geringer gewesen sein als für Horatio: David Garrick war gerade für die Begegnung mit dem Geist so berühmt, dass der deutsche Schriftsteller Helfrich Peter Sturz (1736–1779), der 1768/69 in London weilte, mutmaßte, Garrick habe für seinen »Schrecken im Hamlet gewiß von einem Geisterseher gelernt«. (Sturz 1779: 94)

David Garrick befand sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt seines Ruhms und seiner Karriere. Seit 1742 hatte Garrick den Dänenprinzen gegeben, wobei er den Text teilweise ausführlich bearbeitete. Überhaupt ist Garricks Shakespeare-Darstellung nicht hinreichend gewürdigt, wenn man sich nicht vergegenwärtigt, dass er der erste Schauspieler war, der nach der Wiederöffnung der Theater 1658 sich für eine umfassende Beschäftigung mit Shakespeare einsetzte. So organisierte er auch 1769 das Geburtstagsjubiläum für Shakespeare in Stratford upon Avon. Dabei unterschied sich Garricks Spielweise so deutlich von der seiner Zeitgenossen, dass er innerhalb kürzester Zeit großes Aufsehen erregte. Das Kennzeichen seines Spiels war die Natürlichkeit der Darstellung, d. h. sein Spiel bediente nicht konventionelle Chiffren eines rhetorischen Stils, sondern versuchte das Empfinden der dargestellten Figuren in eine körperliche Ausdrucksweise zu übersetzen, die dem Publikum nicht über das *Decorum*, nicht über bekannte Stilfiguren, wie beim rhetorischen Schauspielstil des Barocktheaters, nahekommt, sondern über die unmittelbare Verständlichkeit des Körpers. Voraussetzung für diesen Darstellungsstil aber ist ein Begriff von Affekten und Empfindungen, der sich unmittelbar im Körper niederschlägt. Aaron Hill, dessen einflussreicher *Essay on the Art of Acting* (1779) in direkter Referenz auf Garrick entstand, schreibt bereits auf den ersten Seiten programmatisch:

1. Vom Schrecken der Selbst-Formatierung

»To act a passion well, the actor never must attempt its imitation, till his fancy has conceived so strong an image, or idea, of it, as to move the same impressive springs within his mind, which form that passion when it is undesigned and natural.« (Hill 1779: 9)

Hills Analyse ist auch deshalb so aussagekräftig für seine Zeit, weil er versucht, den Zusammenhang von innerem Erleben und körperlicher Reaktion analytisch zu beschreiben. Allerdings nicht ohne Widerspruch: Hans Oberländer mokiert sich in seiner Studie *Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert* (1898) über Hills »wissenschaftliche, aber nicht künstlerische Gastrolle eines Muskel-Anatomen« (Oberländer 1898: 77), erkennt dabei aber, dass Hill damit genau auf jene Besonderheit aufmerksam macht, die Garrick vor seinen Zeitgenossen so auszeichnete. Immer wieder finden sich in den Beschreibungen seiner Darstellungskunst Anekdoten, in denen die Eindrücklichkeit der Garrick'schen Darstellung als eine Verwechslung von Kunst und Leben beschrieben wird.

Hermann Wetzke etwa berichtet von einem Vorfall, der sich am Hof des Herzogs von Parma zugetragen haben soll: Auf Bitten der Gäste des Herzogs habe Garrick im Rahmen einer Gesellschaft die Dolch-Szene aus *Macbeth* gegeben, so überzeugend, dass anschließend eine Reihe von Anwesenden überzeugt waren, den Dolch tatsächlich gesehen zu haben (Wetzke 1948: 34). Literarisch präfiguriert ist diese Anekdote in Henry Fieldings Roman *The History of Tom Jones* (1749; dt. 1771). Fielding schildert ausführlich eine Vorstellung von Garricks Hamlet, in der die Figur Partridge so intensiv körperlich auf den Geist reagiert, dass ihm die Grenze von Wirklichkeit und Spiel völlig abhandengekommen zu sein scheint.⁹ Wetzke beschreibt Garrick daher als einen »suggestiven Schauspieler« (Wetzke 1948: 34), dessen Wirkung unmittelbar auf den psychischen Apparat seiner Zuschauer einwirkte.

Wie sehr dabei gerade die Begegnung Hamlets mit dem Geist – hierin durchaus vergleichbar der Dolch-Szene in *Macbeth* – die Vorstellungskraft des Publikums miteinband und gleichzeitig gegen die gängigen Vorstellungen ästhetischer Normen der Schauspielkunst verstieß, diskutiert Christian Gaehde ausführlich.

»Während der Erzählung des Geistes blieb der Künstler fast unbeweglich. So furchtbar stürmte die Erkenntnis all des Gräßlichen, das ihm hier offenbart wurde, auf ihn ein, daß außer dem Spiel seiner Augen alles starre, apathische Ruhe an ihm war. Das hielt der Kritiker P.W. [...] nicht für angebracht. Er verlangte die eine oder andere abgemessene Gebärde [...]. Ob Garrick dazu [für seine Darstellung] der Unterstützung des Wortes überhaupt bedurfte, ob nicht die wunderbare Ausdrucksfähigkeit, die er als körperlicher Mensch genommen besaß, ihm ohne weiteres jede Bewegung gestattete, wenn er sie für künstlerisch notwendig hielt, braucht nicht erörtert zu werden. Jedenfalls beleuchtet eine solche Forderung glänzend die Armseligkeit der darstellerischen Zustände, ehe Garrick kam. Es lief eben alles auf Äußerlichkeiten hinaus [...].« (Gaehde 1904: 49 f.)

Garrick ersetzte den Katalog »abgemessener Gebärden«, wie er von der Kritik noch eingefordert wurde, durch ein physisch-suggestives Spiel, das die Wirkung des Geistes gänzlich von dessen Gestalt wegnahm – schon bei Fielding wird deutlich, dass der Geist selbst als Erscheinung nur wenig beeindrucken kann – und auf die Darstellung des Schreckens selbst als affektiv-physischen Vorgang verlegte. Hierbei griff Garrick auf einen Trick zurück, wie Joseph Roach bemerkt:

»The name of one Perkins, hair-dresser and wig-maker, enters into the history of the eighteenth-century stage on the strength of a technical contribution to David Garrick's Hamlet. [...] When other spectators marveled that Hamlet's hair actually seemed to stand on end as the ghost appeared, they testified to a fact. The ingenious Perkins had engineered a mechanical wig to simulate the precise physiognomy of mortal dread.« (Roach 2002: 58)

1. Vom Schrecken der Selbst-Formatierung



David Garrick als Hamlet bei der Begegnung mit dem Geist in Akt I.

Dabei wäre es falsch, sich aus heutiger Perspektive Garricks Darstellungsweise als rein psychologische Darstellung im Sinne individueller Einfühlung vorzustellen: Vielmehr gab es gerade unter dem Vorzeichen von Aufklärung und Rationalismus im 18. Jahrhundert immer wieder Versuche, Innenleben und psychische Prozesse als mechanische Vorgänge zu beschreiben. Roach verweist daher auf die Parallelität zwischen der Bühnenmechanik, bei der der Geist durch eine Falltür aus dem Boden erscheint, und dem gleichzeitigen Hochstellen der Haare:

»The very structure of Garrick's stage business derived from the action and reaction of two mechanisms: first, the ghost rose up from the trap, sprung by counterweights; then, responding like the hydraulic automata of St. Germain at the approach of an intruder, Hamlet's