

Josefstädter Theater: „Hamlet“ mit Oskar Werner

„Hamlet“ und überhaupt Shakespeares Dramenwelt: das ist Blut, Finsternis und Furchtbarkeit, Hekatenzauber, ein Stück Mythos, phantastisch gezackt, hochgebirgig, unheimlich funkelnd und brodelnd, schauder- voll, abgründig. Grand-Guignol mit welt- raumtiefen Aspekten. Was haben die Bil- dungsphilister daraus gemacht? Ein deutsches Mittelgebirge mit Höfen, Pfalzen, Asensitzen und wohlfrisierten Königen. Nur wenn man Shakespeares infernalische Texte liest, spürt man die Maße seiner Dramaturgie, die Über- lebensgröße der Gestalten, den heroischen Erzklang, aber auch die weichen Töne dieser Sprache, die eine Ursprache zu sein scheint.

„Hamlet“ ist eine Schwarzweiß-Dichtung, besser: ein Drama in Rembrandtschem Hell- dunkel (und darum wohl ließ Olivier auf seinen technicolorbunten „Heinrich V.“ den unkolorierten „Hamlet“-Film folgen). Der unglückliche dänische Königssohn hat — als Drama wie als Gestalt — unaufhörlich die Geister beschäftigt. Seit der „gehaltvollen Wjelandischen Arbeit“, wie Goethe sie nannte, seit Goethes Versuchen selbst, eine „Hamlet“- Realisierung zu skizzieren, die in den Ge- sprächen Wilhelm Meisters mit Serlo be- redeten Ausdruck findet, haben große Denker (von Kierkegaard bis Spengler) und Theater- menschen immer wieder mit dem zyklischen Drama gerungen. Den Spuren Goethes fol- gend, ist von Regisseuren und Dramaturgen versucht worden, die „großen inneren Ver- hältnisse“ des Gedichts auf Kosten allerlei äußerlichen Beiwerks, das die epische Vor- lage Shakespeares verrät, deutlich werden zu lassen, was nur durch radikale Streichungen und Zusammenziehungen, oft aber auch durch weitgehende Vergewaltigungen des Textes möglich war. In neuerer Zeit wurde ins- besondere Gerhart Hauptmanns Bearbeitung bekannt, die den „Hamlet“ von angeblich apokryphen Entstellungen zu reinigen und eine mehr oder weniger fiktive Urgestalt des Trauerspiels herauszuarbeiten versuchte. Daß

apokryphe Entstellungen in der Shakespeare- Zeit durchaus möglich waren, da die Werke der Dichter sehr leicht die Beute von Raub- druckern und Schmierkomödianten wurden, ist bekannt. Und war nicht auch Serlo (aus den erwähnten „Wanderjahren“) ein Ver- treter dieser bedenkenlosen Freibeuter, die unter dem Vorwand, dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das Wort des Dichters verstümmeln? (Hier sei nur noch des groß- artigen Essays „Hamlet und Don Quixote“ gedacht, den Turgenjew über diese zwei un- sterblichen Akteure der Comédie humaine schrieb; in beiden ist jeder von ihnen ent- halten, und so etwa müßte der „Hamlet“ ge- spielt werden: mit einer Spur romantisch- intellektueller Don-Quixotterie.

Lothar Müthels Regie hält sich an die Tradition, ohne darum verstaubt zu wirken. Ein einheitlicher Stilwille ist spürbar, wenn auch Müthels Schauspieler vielerlei und unterschiedliches Theater spielen. Klarheit und Präzision (und ein wenig expressioni- stische Geballtheit) beherrschen die Szene. Was Müthel bietet, ist blutvolles und hand- festes Theater; der Hamlet-Dichtung (in der Schlegelschen Sprachfassung und mit der düster tändelnden Musik Henry Purcells) ge- schieht kein Leid und ihrer melancholisch- weltweherschmerzlichen Aura wird kein Abbruch getan. „Gags“, Überraschungen gab es nicht: alte kleine Striche wurden zwar aufgemacht und sonst breit und langsam ausgespielte Szenen stark gerafft und beschleunigt, aber alles blieb in den vernünftigsten Gren- zen. Ein Wiener Kellertheater hat unlängst ein Shakespeare-Stück in Cowboy-Manier ge- spielt, und — ohne solchen Experimenten das Wort reden zu wollen — ein Schuß Wild- westerei kann bei Shakespeare nie schaden. Hier hat der Schuß gefehlt und der dazu- gehörige Colt und das Lasso. Müthel ist kein Glenn Ford der Szene.

Das Ereignis des Abends war natürlich der langerwartete Hamlet Oskar Werners, um den ein zäher und erbitterter Untergrund-

krieg zwischen Burg und Josefstadt geführt worden war. Werner, nehmt alles nur in allem, ist ein Kerl, ein Kopf, ein Charakter. Jung, mit feurig glühenden Augen, verräte- rischen Mundwinkeln, süßem Körper, fliegenden Händen (Werners beschwörende Gesten haben Bühnenmagie), brandenden Mienen, mit einem berückenden metallischen Organ und „jener unwiderstehlichen Liebens- würdigkeit des Wesens, mit der man ein Genie und ein Hohlkopf sein kann“ (wie Siegfried Jacobsohn einst über Moissis Ham- let schrieb). Werner macht das neurotische Genie des Dänenprinzen fast in allen Phasen der Handlung glaubhaft. Besessen und doch gebändigt, vibriert er am ganzen Körper, packt sein Thema bald an dem, bald an jenem Zipfel. Er ist bestechend, schillernd, erleuchtend. Und erleuchtet. Um von be- kannten Hamlet-Vorgängern zu sprechen: an Moissi erinnert die Nervosität, das Fein- nervige, Melodische, Krankhafte; an Olivier die dynamische, von Degenklingen, Degen- stößen durchfunkelte und zerfetzte Rede, die Psychologie, sogar gelegentlich die Mimik und Gestik, das Außenbild. Eine mitreißende, mit Recht bejubelte Leistung.

Daneben gab es allerhand Erfreuliches aus der Deutschen Bundesrepublik zu sehen (als deren Bühnengesandtschaft die Josefstadt sich allmählich zu fühlen scheint). Kyra Mla- deck (Ophelia) ist ein recht eigenwilliges Fräulein, nicht das übliche, liebliche Ge- schöpfchen aus der Vitrine, das — ach! — so bald zerbricht. Sie ist herb und labil, auch im Aussehen. Und sie läßt, um noch einmal den Geist Jacobsohns zu zitieren, die demi- vierge ahnen, für die Shakespeare nur noch nicht den Namen gehabt hat. Lola Müthel: eine hohe, schöne und starke Königin, die Hamlets Haßliebe begreiflich macht; Erwin Linder: ein dämonisch verworfener König Claudius, aber nicht abstoßend, eher er- greifend. Werner Finck ist ein loser Vogel, der sich noch dazu verfliegen zu haben scheint: verse- und reimscheu brütet er ge- mächlich eine Figur aus, die zuerst befremdet, aber schließlich, wenn auch nicht plausibel, so doch amüsant wirkt. Großartig (in der Klangfarbe der Stimme an Karl Kraus er- innernd) Walter Janssen als Erster Schau- spieler. Helmut Janatsch' Laertes und Jürgen Wilkes Horatio sind persönlich ge- formte Gestaltungen: Anti-Schablone. Gün- ther Haenel gibt einen sanftkomischen, ulkig-makabren Totengräber — hier scheint (in Haenels Interpretation) der „schwarze Humor“ der Surrealisten vorweggenommen. Fritz Holzer und Franz Meßner geben in den wichtigen, ungemein shakespeareschen Gestalten des Rosenkranz und Guldenstern ein Zuwenig an Buffonerie, wodurch diese bizarr-widersprüchlichen Figuren (etwa den Gehilfen in Kafkas „Schloß“-Roman ver- gleichbar) zu bloßen Statisten werden. Wort- gewaltig Hintz Fabricius in der Rolle des Gespenstes. Ein edler, reckenhafter For- tinbras ist Aladar Kunrad. In den übrigen Rollen die aparte Ellen Umlauf, Georg Hartmann, Hermann Glaser, Eduard Sekler, Karl Hellmich, Peter Ni- jinskij, Robert Werner, Karl Mittner und Gottfried Pfeiffer. Ein dunkel- drohendes, lastendes Helsingör (mit Anklän- gen an den „Konstruktivismus“ der Bau- hauszeit) schuf Rolf Christiansen, von dem auch die Kostümentwürfe stammen.

Enthusiastischer Beifall für Werner, Lothar Müthel und das Ensemble. O. B.

In der Josefstadt:

Oskar Werners Hamlet

Daß das Theater in der Josefstadt weder als Konversations-theater gegründet, noch dazu bestimmt oder verurteilt ist, es zu bleiben, wissen wir seit der Zeit, da seine Schauspieler „unter der Führung Max Reinhardts“ schon im ersten Spieljahr 1924/25 „Kaufmann von Venedig“, „Sommernachtstraum“, „Lear“ und „Kabale und Liebe“ gaben. Mit der Zeit änderte sich die Zeit und der Spielplan. Und heute mag die Aufführung von „Hamlet“ fast schon wie ein Experiment anmuten.

Im gewissen Sinn ist sie das auch. Ein Konversations-theater und Konversations-schauspieler auf Shakespeare und dazu auf „Hamlet“ umzustellen, hat etwas Experimentelles an sich. Etwas erregend Experimentelles. Nun, um es kurz zu machen: der Regisseur Lothar Müthel hat mit dem genialen Experimentator Reinhardt wenig gemein. Und sein Ensemble (vor allem als Ensemble) eben so wenig mit den Schauspielern, die Reinhardt zur Verfügung standen: Forster, Hartmann, Kortner, Homolka, Waldau, Hugo Thimig, Helene Thimig, Lehmann — und das war nur „Kabale“.

Dazu haben die Josefstadt und Müthel für den „Hamlet“ Gäste herangezogen, deren Rollen in Wien hätten besser besetzt werden können. Aber „Hamlet“ ist wie selten ein Werk der Weltliteratur, das Drama einer Figur, das Drama Hamlets. Dieses Drama nicht mit dem

Titelhelden stehen- und fallenzulassen, ist andererseits die geistige und technische Aufgabe des Regisseurs.

„Hamlet“ zu analysieren, wollen wir uns (nach so viel großen und noch mehr kleinen Versuchen) versagen. Daß es in fast allen Aufführungen nur bruchstückweise gelang, dieses facetten reichste Werk Shakespeares wiederzugeben, ist bekannt. Ebenso bekannt sind die großen und größten Interpreten der Titelrolle, ihre „Auffassungen“, Schwächen und Stärken. So ist diese Paraderolle zu einer Parade aller schauspielerischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit geworden.

Der Hamlet der Josefstadt ist Oskar Werner. Im Programmheft ist zu lesen: „Der Hamlet der Josefstadt, als ein Werk Lothar Müthels und Oskar Werners, ist bemüht...“ Ja, diese Einschränkung (dort als Lob gedacht) muß wohl gemacht werden. Es ist vor allem eine Bemühung Oskar Werners. Der Rest ist nicht gerade Schweigen, aber keinesfalls der gültige künstlerische Ausdruck eines der größten Dichtergedanken seit drei Jahrhunderten. Das universe Geschehen Shakespeares spiegelt sich in fünf Aufzügen und fast zwei Dutzend Gestalten (nicht Personen); Monologe allein machen keinen Hamlet.

Und Hamlet selbst? Er ist nicht zu umreißen und schon gar nicht auszufüllen mit Schwermut, Trotz, Tatenlust und Angst vor der Tat, Zynismus und Witz. Das alles ist Hamlet. Und

doch nur ein Bruchteil von dem, was Hamlet ist.

Denn der Schwermütige hat „des Kriegers Arm“, der Trotzige „des Gelehrten Zunge“, der vor der Tat zurückschreckende, ewig Unentschlossene ist „des Staates Blum“ und Hoffnung“, der Zyniker „der Sitte Spiegel...“. Ist Oskar Werner das alles? Kann er es sein?

Das beginnt mit dem technischen Mittel, dies alles auszudrücken. Das beginnt bei der Sprache. Hier, im kleineren Rahmen der Josefstadt, fallen (zum Teil) Einwände weg, die beim „Karlos“ in der „Burg“ notwendig waren. Aber, es gibt ein fast gewichtigeres Aber...

Oskar Werner erlaube mir einen Vergleich, der nicht als negative Kritik, sondern als höchstes Lob gedacht ist: Siegfried Jacobsohn schrieb über den Hamlet Josef Kainz: „Dies hier war nun nicht einer, der den Hamlet als Genie spielte, sondern was mehr ist, einer der den Hamlet genial spielte“. Das gilt auch für Oskar Werner. Oskar Werner ist ein genial begabter Schauspieler, der das Genie Hamlet mit der Genialität seiner Begabung anpackt. Genial, was die schauspielerische Intuition, Improvisation, den darstellerischen Mut, die Originalität des Ausdrucks betrifft.

Doch dann folgt in der Beschreibung Jacobsohns ein Satz, den ich mit dem „Aber“ gegen Oskar Werner verbinden muß: „Kainz hatte die göttliche Gabe, das Shakespearesche Versgewand übersichtlich vor uns auszubreiten und es zugleich in so schönem Faltenwurf um

sich zu breiten, daß Hamlet stets in voller Zier vor uns stand: Die göttliche Gabe des Gehirns und die göttliche Gabe der Stimme...“

Also das, worum Shakespeare in so glänzend beredten Worten, die Schauspieler durch den Mund Hamlets bittet. Diese göttliche Gabe des Gehirns und der Stimme (in einem) muß uns vielleicht Oskar Werner zum Teil noch schuldig bleiben. Darum stehen hart neben der echten Erschütterung, die sein Hamlet auslöst, Komödianterei und äußerlich ungebändigte Mittel.

Die Gabe des Gehirns und der Stimme, man könnte auch sagen: die der geistigen Durchdringung des Hamlet und seiner technisch-künstlerischen Beherrschung, haben sich noch nicht zu dem vereint, was (bald vielleicht) Oskar Werner zu dem Hamlet unseres Theaters machen könnte.

Daß er heute schon zu den ersten Schauspielern unseres Theaters, zu den zum Genie berufenen zählt, steht außer Zweifel. Nur scheint es mir „zu früh hinaufgelangt“. Doch, wird er dort hinauf gelangen, wo die „Gaben des Gehirns und der Stimme“ sich in herrlicher Bescheidenheit (vor dem Gesamtwerk) vereinen, und den Regisseur finden, der die Fähigkeit zur geistigen Durchdringung (des Werkes) und die Gabe der vollendeten technisch-künstlerischen Leitung (des Schauspielers) besitzt — wird er sich sicher „höchst königlich bewähren“.

Loos

3. September 1956

3

DER ABEND

Kurzer

THEATER * MUSIK * FILM * LITERATUR * BILD

Jubel um den Josefstädter „Hamlet“

Oskar Werners Triumph in Lothar Mühels Inszenierung

Es war ein Experiment, und man sah ihm nicht ohne Bangen entgegen. Denn das Theater in der Josefstadt — seit Jahr und Tag zu Recht oder Unrecht auf ein Genre festgelegt, das sich zum Genre „Hamlet“ haarscharf so verhält wie Bus-Fekete zur Metaphysik — stieß hier in ein Gebiet vor, auf dem es nicht nur die Konkurrenz mit den gewichtigen Bühnen des deutschen Sprachraums auszuhalten hatte, sondern die Konkurrenz seiner eigenen gewichtigen Vergangenheit dazu. Und es unternahm diesen Vorstoß nur zum geringeren Teil mit eigenen Mitteln und Kräften. Und es war somit der Gefahr ausgesetzt, im besten Fall eine Aufführung zu produzieren, die man ebensogut auch anderswo hätte sehen können.

Da nun aber zum spezifischen Zauber des Theaters seine Unberechenbarkeit gehört, wurde es eine Aufführung, wie man sie anderswo eben nicht zu sehen bekäme; und sie wurde es zwar nicht mit den Kräften, wohl aber aus der Kraft gerade dieses Hauses. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, wies weder die wuchtig-weiträumigen, in ihrer Klassizität doch immer ein wenig starren Riesenmaße auf, mit denen die großen staatsrepräsentativen Theater ihn gemeinhin ausstatten, noch wurde er in eine jener „avantgardistischen“ oder „zeitbezogenen“ Stile eingebogen, die von wendigeren Instituten so gern gepflegt werden. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, war eine stillvoll ausgewogene, im schönsten Sinn und Verstand moderne Präsentation eines großen Schauspiels, welches wie kaum ein zweites der Weltliteratur den Begriff der Zeitlosigkeit mit dem der Modernität zur Deckung bringt, war ein auf feinste psychologische Nuancen gestimmtes und zugleich mit vibrierender Spannung geladenes Theaterstück, war ein Schicksalsdrama ohne Pomp und Paukenschlag, ein Kammerspiel der großen Leidenschaften. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, war, o Wunder, ein Josefstädter „Hamlet“.

Man kann, wer wüßte das nicht, den „Hamlet“ von jeder Szene aus deuten, ja fast von jeder Zeile aus. Jede Chiffre wird ihre Richtigkeit haben, jeder Schlüssel einen Zugang zu diesem unfaßlichen Geniewerk öffnen — „unfaßlich“ im Ursinn des Wortes: denn fassen läßt es sich nicht, es läßt sich nur auffassen. Lothar Mühels Auffassung gründet sich am ehesten auf jene Szene, da Hamlet nach der Begegnung mit seines Vaters Geist die Wahnsinnsmaske anlegt, in jähem, beinahe bübisch eruptivem Entschluß, so, als wollte er mit seinen Spielgefährten aus Trotz und Laune nicht mehr weiterspielen. Und das nämlich ist es: daß hier in der Tat ein ganz junger Hamlet agiert, ein süßer Prinz, der allzu früh vom bitteren Bilsenkraut des Daseins kosten mußte.

Müßige Frage, inwieweit diese Konzeption vom Regisseur aus entstanden ist und inwieweit sie ohne Oskar Werner Bestand hätte. Es war ein Regisseur da, der sie hatte, und ein Darsteller, der sie verwirklichen konnte. Dergestalt kommen auf dem Theater die großen Ereignisse zustande.

Der Satz, in dem das Ereignis dieser „Hamlet“-Aufführung sich ankündigt, fällt in der schon erwähnten Szene, nach dem Verschwinden des Geistes und nachdem Horatio und Marcellus von Hamlet zum Schweigen verpflichtet wurden. „Es lebt kein Schurk im ganzen Dänemark...“: die Bedeutsamkeit, mit der Oskar Werner zu dieser Eröffnung ausholt, zielt noch unverkennbar auf den königlichen Mörder. Dann, plötzlich kommt eine kurze kleine Pause, ein kleines Kippen des Tonfalls — und die Fortsetzung („... der nicht ein ausgemachter Bube wäre“) spricht schon ein anderer und spricht sie schon hinterm luftig herabgelassenen Schleier des Wahnsinns hervor. Hier liegt, wie in der Szene selbst, die ganze Inszenierung, der ganze Hamlet Oskar Werners beschlossen: im drohenden Anlauf, im atembeklemmenden Zaudern, in der bestürzenden Verwandlung. Hier liegen die Grundelemente einer schauspielerischen Exhibition, die noch auf lange hinaus zu den faszinierendsten der deutschen Bühne gehören wird.

Ein zusätzlicher Glücksfall, daß sich zu diesem Hamlet ein Königspaar gesellt, welches ihm und nur ihm gemäß ist. Lola Mühels Königin wäre als Mutter eines anderen Ham-

let kaum vorstellbar — aber das spräche dann wohl gegen den anderen Hamlet, denn Lola Mühel ist großartig: eine Buhle, der man dennoch die Mutter, und eine Königin,



Oskar Werners Hamlet

der man dennoch die Gattin glaubt; und zwar gerade die Gattin dieses Claudius, wie Erwin Linder ihn spielt: kalt, ruhig, niemals würdelos, und auf unheimliche Art in das Bewußtsein seiner Untat verkapselt. Man freut sich,

von zwei solchen Leistungen berichten zu können.

Es ist ferner zu berichten von Walter Janssens Erstem Schauspieler, der die belehrenden Worte Hamlets, diese unvergleichliche Mixtur aus infernalischem Witz und professioneller Weisheit, allem Anschein nach schon früher gehört und beherzigt hat; von Günther Haenel, in dessen Totengräber sich Witz und Weisheit so erdnah und himmlisch paaren, als hätte er Beete in Gottes eigenem Schrebergarten auszuheben; von Hintz Fabricius, dessen majestätischer Geist die Ruhelosigkeiten seiner Herkunft ahnen läßt; von Jürgen Wilkes aufrechtem Horatio und Helmut Janssachs impulsivem Laertes.

Andererseits ist zu berichten von Kyra Mladeck, die nach verheißungsvollem Beginn ihre Ophelia in einer Weise vulgarisiert, als hätte sie eine schwachsinnige Bauernmagd darzustellen; und von Werner Finck, der seine hochentwickelte Pointierungskunst doch allzu unbekümmert auf den Polonius überträgt.

Zu berichten ist schließlich von einigen sehr ansprechenden und einigen sehr mühten Leistungen in den kleineren (oder auf klein zusammengestrichenen) Rollen: genannt seien Ellen Umlauf und die Herren Holzer, Kunrad, Messner und Mittner; es ist zu berichten von der trefflichen Gestaltung des Bühnenraumes durch Rolf Christiansen und von minder trefflichen Kostümen; von den fast immer passenden Beleuchtungseffekten und von Henry Purcells fast niemals passender Spieldosenmusik; von fragwürdigen Änderungen im Schlegelschen Text, von Strichen und szenischen Umstellungen, über die man streiten könnte.

Ach, streiten könnte man da, gottlob, über mancherlei. Aber es wäre doch immer ein Streit auf hoher Ebene, auf der Ebene eines wunderbar aufregenden Theatererlebnisses, ein Streit immer nur darum, was diesen Josefstädter „Hamlet“ auf so hohe Ebene hebt. Daß er dort oben rangiert, ist unbestreitbar, und das Publikum hat es ihm mit enthusiastischem Dank und Jubel bestätigt.

Friedrich Torberg

KULTUR & KRITIK

„Hamlet“ in der Josefstadt

Man kann den Hamlet naiv, so wie er im Büchel steht, abspielen, als den genialsten Reißer der Weltliteratur: dann holen sich die Schauspieler aus dem Text mehr heraus, als ihnen sonst ein ganzes Theaterjahr zuspießt. Man kann ihn (so wie es in der Scala unternommen wurde) realistisch gestalten, nach Shakespeares ewig gültigem Auftrag, das Theater solle „der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters“ sein; man kann ihn, dazu liefert Shakespeares barocker Stil einige Verführung, grandios deklamieren — das war seit Kainz die Burgtheaterform des Hamlet; und man kann ihn psychologisieren, psychoanalysieren.

Dies letztere ist des großen Regisseurs Lothar Müthel Methode: und sie erweist sich auf der kleinen Bühne des Theaters in der Josefstadt als dieser besonders angemessen. Der Hintergrund der Massenszenen wird zum andeutenden Prospekt, alles spielt sich in Hamlet ab: Hamlets Traum webt mit seinem Wachsein so ineinander, daß des Vaters Geist kaum unrealer, gespenstischer wirkt als die übrigen Gestalten: sie sind ja nur fleischgewordene, ins halbwache Dasein hereinragende Traumgesichter Hamlets, personalisierte Komplexe des Jünglings, den Pubertätsängste und Schrecknisse durchs Leben und aus dem Leben hinaus peitschen. Es geht bloß um ihn und um die haßgeliebte Mutter, deren gattenmörderische Blutschuld nur willkommene Handgreiflichkeit einer tieferen Weibsschuld ist: zu lieben und nicht ihm, dem Sohne, zu gehören. Selbst Ophelia bleibt in solcher Hamlet-Deutung nur ein Restbestand, ein Nebenziel und Reflex des auf die Mutter gerichteten Besitzanspruchs; sie wird weggeworfen, als die mörderische Erfüllung des Sohnestraumes winkt.

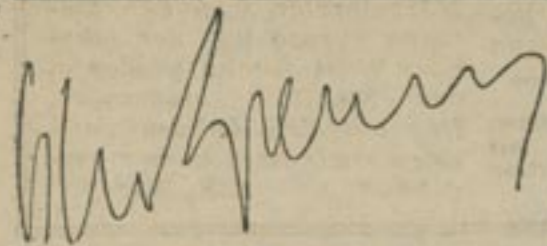
Lothar Müthels Interpretation erhebt den Darsteller Hamlets zum Solospieler. Oskar Werner bringt genug schauspielerisches Material mit, um die ungeheure Last der Solorolle zu tragen. Er bleibt fünf Akte lang zwischen Traum und Wirklichkeit in Schweben. Verwaltet seinen Bravourschatz mit Geist und Geschmack. Bagatellisiert ein wenig die allzu bekannten, schon zur Formel erstarrten Passagen, läßt dafür vieles, was sonst überhört wird, aufblühen und leuchten;

Das Theater in der Josefstadt hat den zu Nebenrollen zurückgestutzten übrigen Rollen durch die Besetzung wiedergeben wollen, was Regie und Textkürzung ihnen nahm: Lola Müthel ist eine grandiose Königin, shakespearisch und modern (das Ewige ist immer das Allerheutigste), Erwin Linder ein trefflicher König (in Tonfall und Diktion so an unseren Wolfgang Heinz erinnernd, daß man manchmal nur die Augen zu schließen brauchte, um Heinz zu hören), Helmut Janatsch ein überzeugender, vielleicht um eine Nuance zu naturalistischer Laertes, Günther Haenel ein geistvoller, allerdings nicht von shakespearischem Grauen umwehter Totengräber, Werner Finck in der Umwelt der Alpträume fehl am Platz.

Die Ophelia-Rolle hat Lothar Müthel arg eingeengt, ihr dann die Wahnsinnsszene, wohl zum Ersatz, allzu breit zugeteilt: und hier zeigt Kyra Mladeck vom Hamburger Deutschen Schauspielhaus erstaunliches Können. Hier ist der Rolle mehr und Naturalistischeres gegeben, als ihr zukommt.

Dieser „Hamlet“ von Lothar Müthel und S. Freud: er ist shakespearisch, weil in einem Dichter von shakespearischem Maß alle Aspekte des Lebens, auch der psychopathologische, enthalten sind. Daß er Shakespeare nicht ausschöpft — nun, wer hätte das je vollbracht?

Der Hamlet, den uns Oskar Werner gab, ist wohl nicht der, aber immerhin ein großer Hamlet unserer Zeit: und diese Aufführung ein Theaterereignis, dem nicht so bald ein gleiches gegenübergestellt wird. Kauer

7.


(Oskar Werner)

Bei der zweiten Premiere des neu-eröffneten Burgtheaters am Ring war im Vorjahr Oskar Werner als Don Karlos ebenso Sensation, wie heuer bei der gestrigen Josefstädter Eröffnungspremiere als Hamlet. Zwischendurch hat ein Weltpublikum diesen Wiener Schauspieler als Mozart-Darsteller akzeptiert — und darin liegt ein symbolischer Zusammenklang, der hinausreicht über die äußere Maskenbildung und Verwandlung eines heutigen Schauspielers ins Rokoko. Mit Oskar Werner kommt wieder das Musikalische, das auch im Sprechtheater verborgen liegt und dort poetische Funktion werden kann, zu seinem Recht — so melodisch aufquellend und schmelzend, wie seit Alexander Moissi nicht mehr. Doch Werner gehört nicht nur einer anderen Generation an, auch seine Musikalität ist anders, gotischer, innerlicher, dynamischer, sie setzt nicht breite schwelgerische Melodiebögen der Sprache, sondern preßt das Gefühl steil hoch, wie eine Schmelzkaskade — und dann ist dieser neue, interessante Schauspieler ganz zum Unterschied von Moissi ein eminent Schnellsprecher, der die Worte eher kanzinisch in einem punktierenden Stakkato vorwärts peitscht, um mit ihnen wie

mit einem Florett zuzustoßen. Es ist auch verkehrt, wenn man in ihm einen femininen, labilen oder gar hysterischen Künstlertyp erkennen will. In diesem federnden, knabenhaften Instrument der Schauspielkunst ist sehr viel männliche Energie lebendig, hier ist eine feste moralische Linie vorhanden. Selbst in den heftigsten Ausbrüchen Oskar Werners auf der Bühne ist nicht die verzweifelte Leistung eines Nervenbündels zu erkennen, sondern immer nur die Vehemenz eines durchschüttelten, aber seelisch gesunden Menschen mit Herz und Gewissen.

Das Geheimnis seiner weichen, zärtlichen, fordernden Sprechmelodie, die bis zu einem wunden und wehen Aufschluchzen emporsteigen kann, ist nicht in einer individuellen schauspielerischen Veranlagung, sondern in etwas viel Allgemeinerem, nämlich im Zeitgefühl und in der Lebensödnis einer Generation zu suchen. Das Zärtliche, Anklammernde, Umarmende im Spiel Oskar Werners kommt aus der Verwaistheit und der Liebedürftigkeit jener Generation, die aus den Ordnungen der Kulturwelt in die Barbarei, in Krieg und Nachkrieg, in Zynismus und Fragwürdigkeit der Existenz gestoßen wurde: der Sprecher dieser Irrenden, Suchenden, Entwicklungs-gestörten, aus Familie, Eros und Beruf Gerissenen ist Oskar Werner durch seine magisch-intuitive Schauspielkunst geworden. Als Don Karlos hat er neben vielen anderen Höhepunkten einen großen, erschütternden Moment. Der Freund kommt zu ihm, Marquis Posa; Karlos-Werner stürzt auf ihn zu, er umarmt

den Freund, er umklammert ihn, er verkrallt sich in ihn. Die ganze tödliche Vereinsamung, das Mensch-suchen einer verlassenen Jugend war in dieser jammervollen, elementaren Gebärde.

Blutung, mit 18 Jahren, kam Oskar Werner ans Burgtheater. Der damalige Direktor des Hauses, Lothar Müthel, Werners Frankfurter und nunmehriger Josefstädter Hamlet-Regisseur, war sein frühester Entdecker. Es mag schicksalhaft gewesen sein, daß ein Theatermann von so wortmusikalischer Ambition wie Müthel das „infantile Phänomen“ Werner in eine künstlerische Laufbahn lenkte, die zwar von den Erfahrungen des Provinzialismus verschont blieb, aber dafür auch von Anbeginn mit großen Maßstäben und Vergleichsnamen zu kämpfen hatte. Der blonde, schmale und schlanke Oskar Werner mit dem sensiblen Knabengesicht fiel auf, vielleicht noch nicht in seiner allerersten Rolle als Page in Kolbenheyers Giordano-Bruno-Drama „Heroische Leidenschaften“, aber ganz eindeutig als der junge Dichter Marchbanks in Shaws „Candida“. Das war nun eine Gestalt, die in Wien seit langem niemand so impulsiv echt, erlebt und glaubwürdig bis in die Züge der lebenswerten Präpotenz dargestellt hatte.

Die Burg wußte, was sie an dem jungen Genieschauspieler hatte, sie öffnete ihm ein reiches Repertoire von etwa 50 Rollen, allerdings mit hartnäckiger Umgehung des klassischen Spielfeldes. Man hielt Werner lange für einen prädestiniert modernen Schauspieler, und er war es

auch vom Wesen und von der Identität mit vielen Figuren des Gegenwartsschauspiels her. Er spielte packend in einem Zeitstück „Die andere Mutter“ zum come bake Else Wohlgenuths den Sohn, er war höchst wirklichkeitsnah und scharf-linig in Gesicht, Ton und Geste als jugendlicher militärischer oder politischer Abenteurertyp einzusetzen — etwa als deutscher Leutnant in Zuckmayers „Teufels General“ oder in des gleichen Dichters „Gesang im Feuerofen“ als französischer Spion. Nach seinem zynischen und kessen SS-Mann in dem Paula-Wessely-Film „Engel mit der Posaune“ holte ihn die Filmbranche der Nachkriegszeit gern für ähnliche Aufgaben. Oskar Werner war ein Begriff, ein Name und Typ geworden. Junge Schauspieler kopierten ihn. Aber sie hielten nicht Schritt mit seiner wachen, inneren Entwicklung.

Sie lag und liegt bei Oskar Werner nicht nur im Schauspielerischen, sie ist nicht nur an seiner äußeren Karriere abzulesen. Ihm ist eine Mission zugefallen — und vielleicht strebt er nach ihrer Erfüllung auch mit dem Projekt der Innsbrucker Schauspielwochen, vielleicht packt er diese Mission in Zukunft von verschiedenen Seiten an. In diesem Künstler sind heftige, ringende, entschlossene Wesenszüge lebendig. Er wird sich nicht mit dem Ruhm des bürgerlichen Mimen zufriedengeben — denn er sucht den Menschen, das Ebenbild der Wahrheit, und damit die Aufgabe in der Zeit. Sie wird ihm nicht vorenthalten bleiben.

Sicher ist, daß Oskar Werner als

Darsteller klassischer Rollengestalten mehr als eine Tagessensation geschaffen und ein Schema durchbrochen hat. Wieder war Lothar Müthel sein Erwecker. Und das sachliche, merkantile Frankfurt am Main hatte ein Organ für ihn. Von hier ging der Ruf des Klassikerspielers Werner in den deutschen Sprachraum hinaus. Man rühmte nicht nur seinen Hamlet, sondern auch seinen Prinzen von Homburg, den wir noch nicht kennen. Aber „Hamlet“ — immer wieder unsterbliches „Zugstück“, wenn es groß besetzt ist — hält nun das Publikum der Josefstadt in Atem. Und was hier im Verein mit einer glänzenden Besetzungsliste durch Oskar Werner sichtbar und hörbar gemacht wird, ist etwas Gültiges, immer Ergreifendes: die Entblößung eines aufrichtigen Herzens, das heraus will aus den Netzen der lügnerischen Welt.

Den gleichen jähren und leidenschaftlichen Impuls spürte man aber auch schon im Vorjahr, als Oskar Werner am Burgtheater den Don Karlos spielte. Da war als Folie zu der grandiosen Eiskälte des Kraußschen Phillip die pulsende Wärme eines jungen Herzens zu fühlen, man sah förmlich das helle verrinnende Blut eines jungen Lebens in der Hofwelt schimmern; nicht das politische Feuer, nicht die frevlerische Liebe zur Stiefmutter war an Karlos das Ergreifendste, sondern seine große, schluchzende Einsamkeit. Und so trägt Oskar Werner immer, wenn er durch die Tore der Problematik und der Sehnsucht schreitet, das klagende und fahle Banner seiner Generation. Ernst Wurm.

**Der neue „Hamlet“:
Werner im Solo**

Oskar Werner zuliebe wurde im Josefstädtertheater der „Hamlet“ angesetzt. Es war der Mühe wert. Oskar Werner zuliebe stürmt das Publikum die Kassen. Es ist der Mühe wert. Denn Oskar Werner ist der Glücksfall eines Schauspielers, der auf erstaunlich geraden Wegen und mit fast unzeitgemäß ehrlichen Mitteln einen Höhepunkt der Kunst und der Beliebtheit zugleich erreichte. Von dem, was er nun aus sich macht und mit sich geschehen läßt, wird unendlich viel abhängen: Theater oder Film, Kunst oder Prominenz, Sein oder Nichtsein...

Werner steht an der Schwelle zum Hamlet, er kommt der Erfüllung oft zum Greifen nahe — überall dort, wo er Knabe und Sohn ist. Dann wieder wird die Linie unterbrochen, die Nachdenklichkeit wirkt äußerlich, aber auch dort, wo er nicht ganz Prinz Hamlet ist, ist Oskar Werner als der, der er ist, interessant und fesselnd, wenn auch kaum je erschütternd.

Man sieht in der Josefstadt den Hamlet Oskar Werner und erst in zweiter Linie den „Hamlet“, das ist nicht Werners und ebenso wenig Lothar Müthels Schuld, der das Trauerspiel mit viel Sinn für die räumlichen Gegebenheiten, mit

behutsamem Ausweichen vor aller falschen Konvention auf seine großen menschlichen Linien hin in angenehm diskreten Bühnenbildern von Rolf Christiansen inszenierte.

Man hat die Hauptdarsteller größtenteils von außen her zusammengeholt, und das ist im Prinzip durchaus löblich. Doch nur eines von den neuen Gesichtern rechtfertigt den Aufwand: Jürgen Wilke (Horatio), ein kultivierter und persönlicher junger Schauspieler, der alle Vorbedingungen für das Fach des „jugendlichen Helden“ aufs schönste erfüllt. Das Freundespaar Hamlet-Horatio bestand in Ehren wie das Totengräberpaar (Haenel-Hellmich), der noble Hamlet-Senior Hintz Fabricius, der intensive Laertes Helmut Janatsch. Lola Müthels Königin ist in jeder Hinsicht am besten als „gediegen“ zu klassifizieren.

Für alles andere aber hätte man nicht die Westbahn bemühen müssen, es wäre von der Stadtbahn müheios in gleicher Qualität und billiger ins Haus gebracht worden: die subalterne Dämonie des Königs (Erwin Linder), die Zeitlupensentimentalität der Ophelia (Kyra Mladek), die unqualifizierbare Kulissenreißerei eines mit Unrecht so benannten „ersten Schauspielers“ (Walter Janssen). Man kann nur hoffen, daß diese Gäste kurzfristige Verträge haben, damit die Vorstellung bald durch Rückgriff auf die Wiener Bestände veredelt werde.

Den Text des Polonius spricht Werner Finck. Das geht dort gut, wo

dieser Text verspielt-witzig ist; was Finck uns darüber hinaus schuldig bleibt, kreditieren wir ihm gern, wobei wir ihm ein „Ziel“ gewähren, das weitab vom ernsthaften Schauspiel liegt.

Der sensationelle Erfolg des Premierenabends galt in erster Linie Oskar Werner und dem Regisseur Lothar Müthel.

Hans Weigel

Eine Meisterleistung Oskar Werners

„Hamlet“, Eröffnungspremiere der Josefstadt

Das Josefstädter Theater liebt es, Klassiker an den Anfang zu stellen. Vor zwei Jahren begann es seine Spielzeit mit Grillparzer, heuer eröffnet es mit einer sehr interessanten „Hamlet“-Aufführung, die den Auftakt zur gesamten Wiener Theatersaison gibt, die Abkehr von sommerlicher Wohlfeilheit energisch betont und, was ihr Hauptverdienst bildet, nach längerem Intervall dem Wiener Publikum dieses Gipfeldrama der Weltliteratur wieder vermittelt, also eine Art Ehrenpflicht erfüllt, indem sie den Gesamtspielplan der Stadt nach oben hin ergänzt.

Daß Oskar Werner, dieser vorzügliche, in seiner fanatischen Durchdringung der Gestalten heute wahrscheinlich auf der deutschsprachigen Bühne unerreichte Darsteller, den Hamlet spielt, ist ein begeisterndes und beglückendes Geschenk. Die Feinheit, die Subtilität seiner bis in die letzte Nervenspitze durchführenden Gestaltung gibt dem hinreißend problematischen Charakter auch hinreißenden Ausdruck. Das Aufgestörte eines im Innersten friedfertigen Charakters, dem Schwermut und Verzicht, Trauer und Trübsal näherliegen als wilde Tat, die aus Verfeinerung und Kultiviertheit, ja Überfeinerung und Überkultiviertheit, aus einem fast

hellscherischen Wissen und höchst gesteigerten Nervenspannung entspringende Hemmung, die er der Hamletgestalt mitgibt, paart sich aufs glücklichste mit der absolut natürlichen Überlegenheit, mit der jedes Pathos negierenden Verinnerlichung, die freilich gelegentlich in das Aufflackern flüchtet oder in gewolltem Hinaufreißen über sich selbst eine Art seelischer Rettung versucht. Eine zuchtvolle, beherrschte Sprachkunst von äußerster Diskretion und der immer wache Scharfsinn, der auch in den höchsten Steigerungen der Leidenschaft lebt, gibt der Figur überzeugende, Verständnis auch des Kompliziertesten erzwingende Klarheit und Kraft. Die großen Worte — oft zitiert und mit Flügeln behaftet — ordnen sich unbetont, nobel und jedem Effekt ausweichend dem Fluß der Rede organisch ein. Auch die sehr sparsam benützten Gewalten des Ausbruches gehören ganz dieser Gestalt, die auch im Furioso — in der Szene mit der Mutter, am Grabe Ophelias und am Ende des Duells — das adelige Produkt einer vom Skeptizismus angekränkelten seelischen Verfeinerung bleibt. Dadurch entwickelt sich die Tragik dieser Gestalt, die immer zwischen zwei Pflichten eingeengt ist — von einer äußeren, die sie zur Rache und Bluttat treibt, und einer inneren, die ihr solches verwehrt —, zur ganzen furchtbaren Schärfe eines zerreißen inneren Kampfes, dadurch wird auch der Schlüssel zu dem seltsamen Gebaren Hamlets dargeboten, das nicht nach Rache, sondern nach Gericht strebt und den Gefangenen seiner eigenen Wesenheit so lange und so beharrlich festhält, daß er selbst daran

zerschellen muß. Das Verhängnis der vornehmen, gesteigerten, beseelten Geistigkeit in einer zerrütteten, verkommenen, brutalen Welt wird durch Werners Darstellung zu bedrückend großartiger Wirklichkeit.

Abkehr von jedem Pathos und das Hinstreben nach einer Monumentalität, die nicht aus dem tönenden Wort und der großen Geste schöpft, sondern aus dem tieferen Geist und Sinn, der dahinterstehen und drohen muß, auch wenn man auf beide verzichtet, kennzeichnet die ganze Inszenierung Lothar Müthels, die im wuchernden Gespinnst der Ereignisse die Bahn des klärenden Zusammenhalts folgerichtig zu bewahren strebt und auch allen übrigen Personen des recht uneinheitlich zusammengefügtens Ensembles äußerste Mäßigung auferlegt, ein sehr kluger Gedanke, der auch ebenso fruchtbar werden könnte, allerdings nicht an allen Stellen auch fruchtbar wird. Die Königin — eine ungemein heikle Rolle — wird durch Lola Müthel in ihrer von echter Damenhoheit verborgenen inneren Schwäche und Kompromißbereitschaft durchaus wirklich und wirksam. Die starken Gefühle der Angst, des Mitleids, auch einer gewissen Mütterlichkeit ringen sich sehr nachdrücklich aus ihr los und adeln sie. Hamlets Gegenspieler, der scharf durchdachte Leartes Helmut Janatschs, hat gleiche Präzision und starkes Feuer, Jürgen Wilkes Horatio besonnene Gemessenheit. Aber schon der Schurkenkönig Claudius Erwin Linders, der seine teuflischen Tücken mit geschäftsmäßiger, fast gleichgültiger Unberührtheit spinnt, tut an Zurückhaltung des Guten allzuviel, so daß der

Gestalt die Plastik verlorengeht, und die Ophelia Kyra Miadecks vermag nur in den ersten Szenen als argloses, etwas hausbackenes junges Mädchen zu genügen, während den entscheidenden, den Wahnsinnsszenen die todgeweihte Verzückung, Poesie und Schauer fehlen. Der Polonius Werner Fincks wäre in anderer Umgebung wahrscheinlich eine gute Leistung, fügt sich aber — meilenweit von Shakespeare entfernt, wie er ist — auch dieser Aufführung trotz ihrer mangelnden Einheitlichkeit nicht mitklingend ein. Den Ton, den man bei ihm vergebens sucht, vernimmt man aber vom Totengräber Günter Haenels vollkommen echt und lebendig. Die Gruppe der Schauspieler, dargestellt von Walter Janssen, Ellen Umlauf, Georg Hartmann und Eduard Sekler, hält sich durchaus eindrucksvoll, und das Duett Rosenkranz und Gündensstern, Fritz Holzer und Franz Messner, zeigt sich seiner Aufgabe gewachsen. Zwei Gestalten markieren Anfang und Ende des Dramas: der Geist im ersten Akt und der junge Fortinbras des Schlusses. Leider waren sowohl Hintz Fabricius wie auch Aladar Kunrad nicht die eindruckreichen Darsteller, die man sich dafür gewünscht hätte. Peter Nijinskij, Hermann Glaser, Robert Werner, Franz Mittner und Karl Hellmich waren weiters an der Aufführung beteiligt, der Rolf Christiansen stilvoll wirksame Bühnenbilder und Kostüme gegeben hat.

Der laute, jubelnde Beifall, mit dem das Publikum die Vorstellung bedachte, konzentrierte sich in erster Linie und mit starkem Nachdruck auf Oskar Werner.

Wiener Zeitung

Imposanter Auftakt zur Saison 1956/57

„Hamlet“ im Josefstädter Theater

Die Wiener Theater werden es in der Saison 1956/57 nicht leicht haben, jenen Maßen gerecht zu werden, die gleich der zweite Abend — die Premiere von Shakespeares „Hamlet“ im Theater in der Josefstadt — gültig verwirklichte. Man wird sich allerorten entschieden anstrengen müssen, auch in der Josefstadt, soll diesem Höhepunkt kein radikales Abgleiten folgen.

Wir erleben hier Shakespeares vielschichtigstes Drama, dieses komplexe Porträt einer Seele, die den ihr zugemessenen Aufgaben ihrer Konstitution nach nicht gewachsen ist, sie dennoch bewältigt und daran zugrunde geht, in einer derartigen Klarheit und Schlichtheit, dabei mit der ganzen Größe, die ihm innewohnt, daß der Rahmen eines Zeitungsreferates bei weitem gesprengt würde, wollte man auch nur andeutungsweise die Details aufzählen, die zu diesem Gesamteindruck zusammenwirken. Diese ganz auf das innere Drama konzentrierte Konzeption dokumentiert die hervorragende Regieleistung Lothar Müthels, dem allerdings gerade unter den zahlreichen Gästen, die das Ensemble beherrschen, einmalige Schauspieler zur Verfügung standen.

Wer Oskar Werner als Hamlet gesehen hat, wird kaum erwarten können, derzeit eine andere ebenso gültige Verkörperung des Dänenprinzen erleben zu können. Er ist der Mittelpunkt jener Bestrebungen, die die Tragödie über ihren historischen Vorwand und Kern hinausheben und daraus das zeitlose Trauerspiel der überforderten Seele, den Zusammenprall eines ideal gesinnten Jüngling: mit der wirren, befleckten Welt, machen. Das geschieht so sicher, so — fast — ohne Kunstfertigkeit, daß dem gepackten Miterleben kaum Zeit bleibt für das Staunen über diese wahrhafte Verlebendigung, diese eckelitternde Entfaltung eines Charakters und einer Persönlichkeit, die mit präziser Klarheit vollzogen wird. Da ist kein Rest mehr von Pathos und großer Geste, vielmehr gerade das Gegenteil: das Wort tritt sozusagen nackt, in der ihm ursprünglich innewohnenden Wucht als Gestaltwerdung des Gedankens in die Welt, Bewegung und Mimik sind von diesen Gedanken durchdrungen und stehen oftmals weit ab von den theatralischen Usancen. Wenn etwa Hamlet beim ersten Wort, das der Geist seines Vaters auf der Schloßterrasse an ihn richtet, wie ein gefälltter Baum zu Boden stürzt und dort verharrt während des ganzen schauervollen Berichts, den dieser Gesandte aus der anderen Welt ihm vermittelt, gequält sich windend bei dem Worte „Mord“, so ist das nicht eine neue Finesse, sondern konsequentester Ausdruck dieser Natur. Der Jüngling, dessen todestraurige Stimme wir im Thronsaal des Königs bei den bitteren Anklagen zuerst vernahmen, hat nicht die Kraft, der überwirklichen Wirklichkeit stehend die Stirn zu bieten, wie er nicht imstande ist, die Last des Auftrags gleich und tatkräftig auf seine Schultern zu laden, sondern vielmehr einen unwegreichen Anlauf nimmt, der ihn am Ende zu der Erfüllung seiner Rachepflicht hindrängt: er ist mehr Werkzeug der Rache als Rächer. All diese tausend Züge, diese fast wirre Vielfalt von Empfindungen wird bei Werner so sonnenklar, so leicht nachzufühlen: wir verstehen diesen Hamlet auf einmal ganz, auch wenn wir ihn nicht bis in den letzten Winkel seiner Seele deuten können, wenn „das Herz eines Geheimnisses“ gewahrt wird, wie der Dichter es wahrte.

Daß daneben ein Ensemble besteht, ja Wesentliches zu dieser Kristallisation bei-

tragen kann, ist allein schon höchst bemerkenswert. Die souveränste Leistung bot Erwin Lindner als König Claudius: ein königlicher Schuft, dessen Würde und Nichtswürdigkeit beide echt sind, dessen Entschlüssen bei aller Gemeinheit des Majestätischen nicht entbehren, und der in der Gebetsszene ohne Pathos Mensch ist, klar denkender, sich selbst richtig beurteilender und damit verurteilender Mensch. Werner Finks Polonius ist ein trefflicher Krämer mit Worten, allerdings ersetzt er die Aalglätte des Höflings durch eine Saloppheit, die diese Vorzüge manchmal wieder aufhebt. Jürgen Wilke fehlt als Horatio alles, was ihn zum Freund dieses Hamlets prädestinierte: er ist kühl, isoliert, spielt einen ganz anderen Stil als die anderen, und seine Sprache läßt an Deutlichkeit und Schönheit manches zu wünschen übrig. Prätig dagegen entwickelt der „alte Josefstädter“ Helmut Janatsch, der nun nach mancherlei Umwegen vorläufig als Gast dahin zurückgekehrt ist, den Laertes zu einem Temperament, einem Charakter. Lola Müthel gibt die Königin als jenes den Aeüßerlichkeiten zugewandte Geschöpf, als das sie allein ein bescheidenes Maß Verzeihen finden kann: schön, in Leidenschaften verstrickt, ohne Seelenkraft, ihrer Herr zu werden. Ein Fremdling in dieser Aufführung bleibt die Ophelia Kyra Mladeck. Sie

scheint vom Typ her für diese Rolle nicht prädestiniert, fehlt ihr doch jene Süße, die diese Mädchengestalt rührend, ihr Schicksal erschütternd macht. Kyra Mladeck steht ihrem Exterieur nach fest auf dieser Erde, ihr längliches, kräftiges Gesicht von fast friesischem Zuschnitt verrät eine kräftige Persönlichkeit — all das ist Ophelia absolut nicht. Sie ist in ihrer Sensibilität, ihrer Verinnerlichung ein weibliches Gegenstück zu Hamlet: zu fein, um mit dieser rauhen Welt fertig zu werden. Wo er noch Kraft hat, den Wahnsinn zu spielen, umfängt sie bereits dessen Nacht. Diese Rolle müßte, auch wenn man sie nicht sentimental auffaßt, anders besetzt werden.

Walter Janssen gibt einen trefflichen ersten Schauspieler, Hintz Fabricius einen weniger spukhaften und gruseligen als dämonischen Geist des alten Königs. Günter Haenels Totengräber hat den hintergründigen skurrilen Humor, den diese Gestalt fordert. Die übrigen Ensemblemitglieder, darunter besonders Franz Meßner (Güldenstern), Robert Werner (Marcellus) und Aladar Cunrad (Fortinbras) tragen das Ihre zum rauschenden Gesamterfolg bei. Rolf Christiansen hat die Bühne so geschickt wie möglich ausgestattet und fängt die Stimmung mit seinen düsteren Bildern trefflich ein; auch die Kostüme sind wirkungsvolle Attribute ihrer Träger. Das enthusiastische Publikum erzwang zahllose Schlußvorhänge für eine Aufführung, die als Markstein und Maß für lange gelten kann. Dr. J.

KUNST UND KULTUR

Hamlet: ein armer junger Mensch . . .

Die „Hamlet“-Inszenierung im Theater in der Josefstadt

Ein junger Königssohn aus dem etwas angefaulten Staat Dänemark, auf der Hohen Schule von Wittenberg von des Studiums Blässe angekränkelt, bekommt über eine Erscheinung aus dem Jenseits den Auftrag, die Ermordung seines Vaters zu rächen. Er zaudert — Unentschlossenheit, dein Name ist Hamlet! Er läßt kostbare Zeit verstreichen, möchte am liebsten in den Selbstmord flüchten, versucht inzwischen auf umständlichste Manier, herauszubekommen, ob der Jenseitsbote nicht vielleicht gelogen hat; er verpaßt eine günstige Gelegenheit, indem er sich durch ausgeklügelte Ausflüchte von der ihm auferlegten Tat drückt, stößt dafür bei der nächsten Gelegenheit allzu hitzig zu — und trifft den Falschen. Als er den Urteilspruch des Himmels dann, zu spät, vollstreckt, ist er nur noch ein blindes Werkzeug des wütend gewordenen Schicksals und seine Tat „verliert so der Handlung Namen“.

Soweit gewissermaßen der Tatbestand von Shakespeares „Hamlet“, innerhalb desselben ebenso viele Schattierungen und Auslegungen denkbar sind, wie es Inszenierungen gibt.

*

Eine Inszenierung des „Hamlet“ von heute kann im Wesentlichen zwei Wege einschlagen: entweder als Interpretation der großartigsten Wort- und Gedankenoper aller Zeiten; sie wird in dem Maße schwieriger, als die jüngere Schauspielergeneration — das soll kein Vorwurf sein, sondern liegt in der zeitlichen Entwicklung begründet — die hierzu nötige Sprachkultur verloren hat, den ungeheuren Bilder- und Ideenreichtum im Wort heraufzubeschwören. Oder als modern psychologisches Experiment. Die festliche, würdevolle und einprägsame Inszenierung im Theater in der Josefstadt hat sich nun dadurch Schwierigstes aufgebürdet, daß der Regisseur Lothar Müthel beide Wege zu vereinigen suchte. Der vom Pathos befreiten Rede steht in der Gruppierung, Bewegung und Geste der Darsteller ein feierlich gehobener, bildhaft monumentaler Stilwille gegenüber. Das ergibt stellenweise feine Bruchstellen: etwa wenn Hamlet in betont moderner Einfachheit seinen bedeutsamsten Monolog spricht, dazu aber vor einem Thronessel auf den Boden hingegossen liegt.

Einwände, um den schließlichen Triumph des Regisseurs in ein noch glanzvolleres Licht zu rücken: in der zweiten Hälfte des Abends fließen beide Stilrichtungen fugenlos ineinander über, Dynamik und bildhaftes Pathos, klassizistischer Faltenwurf und modernes Inszenierungstemperament einigen sich zu einem gültigen Shakespeare-Festival.

*

Müthels Konzeption der Hamlet-Gestalt: bei ihm stößt der furchtbare Jenseitsauftrag auf eine Pubertätskrise. Während in der Textvorlage die verschiedenen Spielarten des Hamletschen Wahnsinns sehr genau markiert sind: durchaus plausible Verstortheit gleich nach der Begegnung mit dem Geist des Vaters, gespielter Wahnsinn, der à tempo eintritt, wenn sich aus dem Dunstkreis des Königs ein Verdächtiger naht, nötigte Müthel seinem Hamlet-Darsteller ein ständiges Fluktuieren zwischen vorgetäuschter und echter Geisteszerrüttung auf. Das verwirrt im Anfang, trägt aber seine Früchte, wenn wir neben der Schicksals- die Pubertätstragödie dieses Hamlet klar erkannt haben, und schafft Raum für neuartige, überraschende Deutungen, die das fast zu monumentale äußere Gefäß dieser Inszenierung stellenweise mit überzischender Dramatik anfüllen. Hamlets Vorwürfe in der Szene mit seiner Mutter werden fast zu einem Mordattentat. Die von ihm herbeigeführte Theatervorstellung, die den schuldbeladenen König Claudius überführen soll, wird nicht so sehr für diesen zur Falle wie für Hamlet selbst: mit lautem Gekreisch versucht er dem ruhigbleibenden König das Schuldgeständnis förmlich zu suggerieren — und suggeriert ihm damit nur das eigene Todesurteil.

Überraschend schön Lösungen wie der unerwartete Zusammenbruch Hamlets vor der Leiche des Polonius: „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich.“ Die Annahme der Forderung zum Wettfechten mit Laertes, im Text von Hamlet mehr aus einer Laune heraus akzeptiert, wird hier zur rührend fügigen Geste eines feinnervigen Melancholikers, der plötzlich fühlt, daß er seinem Schicksal nicht mehr entinnen kann.

*

Oskar Werner spielt den Hamlet. Sein oder nicht sein: Oskar Werner ist Hamlet. Wenn wir ihn zum erstenmal statuenhaft an der Rampe stehen sehen, gewinnen wir die Vorstellung: so ist er eben dem Haupt des Dichters Shakespeare entsprungen. Mit einer künstlerischen Demut, die dem eigenwilligen jungen Schauspieler ein neues, unerwartetes Lorbeerblatt pflückt, folgt er sichtlich allen Intentionen des Regisseurs, nur darauf konzentriert, jedem Detail zur stärksten Wirkung zu verhelfen.

Werner geht in seinem Äußeren und seiner ganzen Wesensart so sehr in die von ihm dar-

gestellte Figur über, daß ihm die Szenen am vorzüglichsten gelingen, in denen er sich ganz ruhig und verhalten geben darf, und wir die Abgründe und Ausbrüche dieses edlen, der Zerstörung preisgegebenen Geistes mehr erahnen, wie etwa in der schlechtweg vollkommenen Szene, in der er den Schauspielern auch heute noch gültige Anweisungen in ihrer Kunst erteilt. So möge der junge Künstler die einzige Kritik an seiner Leistung aus seinem eigenen Mund vernehmen: „Denn mitten in dem Strom, Sturm, und wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt...“

*

Die erstaunlichste, schauspielerisch klügste Leistung: Kyra Miadeck als Ophelia, die sie nicht ist. Ihr Wahnsinn aber hat, mehr als der Hamlets, Methode, mit der beklemmenden Logik der Verrücktheit schreitet sie in ihrer großen Szene, ohne auszugleiten, wohl den halbschmerzhaftesten aller Bühnenpfade. Erwin Linder hat das sprachliche Format, den König vom Wort her gültig zu gestalten; sein Gebet zählte zu den nachhaltigsten Eindrücken des Theaterabends.

Werner Fincks Polonius läuft auf zwei voneinander unabhängigen Geleisen. Den klugen Staatsbeamten gibt er mit der rührenden Hingabe eines brauchbaren Schauspielers, der mit schmerzlicher Gewißheit weiß, wie die Rolle vollendet gespielt gehörte. Als der senile Schwätzer Polonius aber spielt er vielmehr den Kabarettisten Werner Finck am Hofe des Königs Claudius, wobei er aus

seinem Text Pointen schlägt, von denen sich auch Shakespeares Bühnenweisheit nichts träumen ließ. Undenkbar, auch nur diese eine Rolle, geschweige denn die ganze „Hamlet“-Inszenierung in diesem Stil durchzuhalten: das gäbe einen Überkellertheater-Hamlet.

Glitzerndstes, aber auch schwächstes Glied in der Darstellerkette, erleidet Lola Müthel als Königin eine Art Opheliaschicksal: ihr blendendes Aussehen trägt sie, ehe sie in den dunklen Fluten dieses anspruchsvollsten aller Schauspiele rettungslos versinkt. Stark vorhanden, wie immer, Helmut Janatsch als Laertes, sympathisch als Horatio Jürgen Wilke, ohne aber den ruhenden Angelpunkt glaubhaft machen zu können, an den sich auch noch ein Hamlet anklammert. Dem Geist von Hamlets Vater — von Müthel recht wirkungsvoll als eine Art metaphysischer Schießbudenfigur inszeniert, die im Hintergrund hin und her pendelt — verleiht Hintz Fabricius' Rhetorik Größe und Jenseitsfluidium. Grandios von der Regie geführt Fritz Holzer und Franz Meßner als Rosenkranz und Gildenstein; wenn sie wie zwei subalterne Höllenteufelchen über die ganze Bühne schießen, um, nach der Ermordung des Polonius, Hamlet zu suchen, legte sich moderne Kafka-Stimmung auf die Szene. In der Totengräberszene exhumieren Günther Haenel und Karl Hellmich alles, was Shakespeare in das Grab Ophelias und des Spaßmachers Yorick versenkt hat.

Rolf Christiansens klug durchdachtes Bühnenbild mit stillisiert klobigen Steinquadern ermöglichte durch geringfügigste Veränderungen überzeugenden Szenenwechsel.

Nehmt alles nur in allem: Es war eine festliche Shakespeare-Premiere, und wir werden nicht allzuoft ihresgleichen sehen.

Fritz Walden

„Eine große Tat, auf eine Seele gelegt...“

In der Tat, es liegt unwiderstehlicher Zwang vor. Da die Josefstadt Oskar Werner in Vertrag hatte, mußte es versucht werden. Vielleicht war es auch umgekehrt, daß man ihn holte, um ihm die Rolle der Rollen wie einen Purpur zu überreichen. Nun, er nahm sie als Dornenkrone auf sich. Wenn der Vorhang hochgeht und wir in sein schmerzzerwühltes Gesicht blicken, wissen wir es schon, daß er sich für die Tragödie des tatgehemmten tiefmelancholischen Psychopathen entschieden hat, getreu nach Goethe: „Eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist...“

Nach dem Carlos zeigt auch der Hamlet Werners die kranken Züge eines großen Herzens. Am besten gelingen ihm die Szenen, da er die Narrheit spielt, wo er bereit ist, die „Pfeil' und Schleudern“ des Geschicks zu erdulden, bis er — getroffen von der vergifteten Rapierspitze — erkennt, daß der Rest Schweigen ist. Es ist ein Hamlet unserer Zeit, ein Hamlet ohne Pathos. Die Frage nach Sein oder Nichtsein wird zur feststehenden Diagnose, von der der Patient mehr weiß als die Ärzte ahnen. Eine große Leistung!

Lothar Müthel, der Regisseur, hat alle Mühe, diesem Hamlet die entsprechende

Fassung zu geben. Zuviel, mitunter kostbares Material muß er kneten, um die strenge Form zu finden. Zuweilen knistert es im Stilgefüge bedenklich, da reißt das Band des Ensembles, und die Individualitäten beherrschen die Szene.

Da ist Erwin Linder, ein herrlicher Schauspieler, der in der Gebetszene die ganzen Qualen des „ersten und ältesten der Flüche, Mord eines Bruders“, von seinen Lippen stößt. Da ist Kyra Mladeck, die zarte Ophelia, die uns mit durchaus modernen und doch erschütternden Herzenstönen ergreift. Die berühmten Chargenrollen des Klassikers, der ersten Totengräber und der erste Schauspieler, können nicht besser gespielt werden als von Günther Haenel und Walter Janssen. Da ist nichts zuviel und nichts zuwenig, nur noch beglückendes Theater.

Lola Müthel kommt am ehesten noch früher an ihre Rolle heran: sie ist schön, nicht unedel und voll der Qualen. Mehr verlangt auch Shakespeare nicht von ihr.

Unter den „Modernen“ wären noch Jürgen Wilke als getreuer Horatio, Helmut Janatsch (Laertes) und die betonten skurrilen Rosenkranz und Gündenster alias Fritz Holzer und Franz Messner, mit Sonderlob auszuzeichnen. Sie beeindruckten uns sehr. Den Osrick spielt Peter Nijinskij, der in seinen Bewegungen stark an seinen Verwandten, den berühmten Tänzer, erinnert.

Ellen Umlauf fiel uns unter der Schauspielgruppe neben Georg Hartmann und Eduard Sekler im besten Sinne auf.

Aladar Kunrad (Fortinbras), Hermann Glaser, Robert Werner, Karl Mittner, Gottfried Pfeiffer, Hintz Fabricius (ein bemerkenswert diskreter Geist von Hamlets Vater) und Karl Hellmich gaben den kleinen Rollen Leben.

Für den Polonius holte man sich den von uns geliebten Werner Finck, der denn auch prompt eine klassische Conférence mit leichtem Zungenschlag abhielt. Ein Stück mit so vielen Partnern bekommt ihm nicht. Wir freuen uns auf den Kabarettabend in den Kammerspielen!

Rolf Christiansen ist ein eindrucksvoller Bühnenraum zu danken.

Das Publikum war begeistert.

Hgn

die Melodramen



PREMIEREN

Josefstadt

Oskar Werner als Hamlet

Shakespeares „Hamlet“ ist das meistgedeutete Theaterstück. Dabei ist der Text vollkommen klar, aber wie kaum an einem anderen Text erweist sich bei seiner Darstellung die Spannweite einer schauspielerischen Persönlichkeit.

Was dem Publikum und den Literaturkritikern immer wieder der Enträtselung bedürftig erschien, ist das Zögern Hamlets. Seines Vaters Geist ist ihm erschienen, hat furchtbare Enthüllungen gemacht: Dänemarks König Claudio ist durch Mord auf den Thron gelangt. Er hat seinen Bruder, Hamlets Vater, vergiftet und Hamlets Mutter geheiratet. Der Geist fordert Rache über das Grab hinaus. Aber er sagt nicht, in welcher Weise Hamlet ihn rächen soll, er sagt nur: „Befleck dein Herz nicht.“

Erfährt man auf diese Weise, was „faul“ ist im Inneren des Staates Dänemark, so erfuhr man kurz vorher, daß der Staat auch von außen, durch den Norwegerprinzen Fortinbras, in seinem Bestand bedroht ist. Geheimnisvolle Zeichen zeigen sich am Himmel: „Die Zeit ist aus den Fugen: Weh mir, zu denken, daß ich geboren ward, sie einzurenken!“ Die Aufgabe übersteigt also die einer privaten Rache.

Noch etwas ist beachtenswert. Der Geist wird zuerst von den Schloßwachen gesehen, dann von Hamlets Freund Horatio, zuletzt von Hamlet selbst. Aber als er Hamlet im Gemach der Königin noch einmal erscheint, sieht nur der ihn, nicht die Königin, Hamlets Mutter. Primitive Gemüter wie die der Schloßwachen mögen leicht geneigt sein, Geister zu sehen, zumal wenn die Phantasie durch die drohende Kriegsgefahr erregt ist. Wenn doch der alte König noch lebte, der ein tapferer Krieger war! Hamlet, der die Erschütterung über den Verlust des Vaters und die rasche Wiederverhebelichung seiner Mutter noch nicht überwunden hat, und dem von der Erscheinung berichtet wird, ist für eine solche Suggestion gewiß empfänglich. Erfährt er aber die Wahrheit wirklich erst durch den Geist? Ist es nicht vielmehr sein „prophetisches Gemüt“, das ihn die Zusammenhänge ahnen läßt?

Oskar Werner wirft sich, sowie der Geist zu reden beginnt, zur Erde, legt sich der Länge nach hin, während der Geist ihm zu Häupten steht. Die Szene wird zum visionären Selbstgespräch.

Was folgt, ist Hamlets Suche nach der Bestätigung seiner Ahnung. Als er sie endlich zu haben glaubt, setzt er zur Tat an, wird aber nach England verschickt. Bei seiner Rückkehr hat er bereits drei Morde hinter sich: Polonius, den er versehentlich anstatt des Königs erstach, und Rosenkranz und Gildenstein, die er bewußt dem Tod überlieferte. Sowie er zum letzten Schlag ausholen will, erliegt er der Intrige des Königs, den er mit ins Verderben reißt.

Die Linie ist klar, geschlossen, nichts ist daran rätselhaft. Doch wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß Shakespeares Genie sich in der Kunst offenbart, wie er den Ablauf der Handlung „retardiert“, um sich Raum für Menschengestaltung und Weltbetrachtung zu schaffen. Es heißt, daß der berühmte Hamlet-Monolog die Frage des Selbstmords zum Inhalt habe. Aber die Gegenüberstellung: „Sein oder Nichtsein“ faßt in die knappste Formel das tiefste und geheimnisvollste Problem des Lebens überhaupt, denn nichts ist dem Menschengestalt unerkklärlicher, als daß etwas existiert. Oskar Werner spricht den Monolog durchaus als Lebens- und Daseinserkenntnis, als einen philosophischen Gedanken.

Wie Lothar Müthel, der Regisseur, erklärte, versteht er Hamlet als „Genie der Pubertät“, deutet er ihn aus seinem nicht bewältigten Verhältnis zu Vater und Mutter und zu seiner Umwelt. Er greift damit auf die psychoanalytische Deutung zurück, wonach Hamlet an einem nicht gelösten Oedipuskomplex scheitert. Auch das steckt in dem Stück, aber es ist nur eine Komponente. Ihr zuliebe läßt Müthel fast alles fort, was auf die politische Situation Dänemarks Bezug hat; dadurch verlieren nicht nur Stück und Rolle im Schlußteil ihren Halt, sondern auch der Beginn der Tragödie ist um die Atmosphäre gebracht,

die das Erscheinen des Geistes und die Vorgänge innerhalb der Schloßmauern umgibt. Im übrigen aber treibt Müthel, unterstützt durch die stimmungsgeladene Bühnenraumgestaltung Rolf Christiansens, die Szenen mit heißer, unerbittlicher Dramatik voran. Es gelingt ihm, die ungleichmäßigsten Schauspielerpersönlichkeiten zu einem Ganzen zu vereinen.

Oskar Werners Hamlet ist in Gebärde und Ton großartig aus dem Gehalt des Wortes belebt. Und wo das Wort unerhört und überraschend ist, ist auch seine Gebärde, ist sein Ton unerhört und überraschend, niemals leer-artistisch. Er wächst über das Konzept der Regie hinaus in das Konzept Shakespeares.

Schönen oder interessanten Leistungen — Lola Müthel als Königin, Erwin Linder als König, Günther Hanel als Totengräber, Hintz Fabricius als Geist, Walter Janssen als Schauspieler — stehen problematische gegenüber. Der ausdrucksstarken Kyra Mladeck fehlt die holde Unschuld der Ophelia, Werner Finck gelingt es nicht, aus witzigen Details die Gestalt des Polonius zu formen. Helmut Janatsch bringt als Laertes die revolutionäre Kraft nicht auf. Dafür erhält der Horatio durch Jürgen Wilke mehr Farbe als sonst meist, und auch die Höflinge Rosenkranz und Gildenstein erscheinen durch Fritz Holzer und Franz Meßner in neuartigen Konturen.

16
UND DAS MEINEN WIR:

Handwerk auch für Künstler

Ganz Wien — soweit es künstlerisch interessiert ist — steht unter dem Eindruck der großartigen Leistung Oskar Werners, der im Josefstädter Theater den Hamlet zur Krönung seines bisherigen künstlerischen Lebens verkörpert. Sämtliche Zeitungen schwelgen in Superlativen, das Publikum ist hingerissen, und — das Erfreulichste daran — die Menschen stehen an der Kasse Schlange. Vierzehn Tage voraus sind die Vorstellungen ausverkauft, womit wieder einmal der Beweis geliefert wird, daß das lebendige Theater selbst mit einem Klassiker noch den Zuschauerraum füllen kann, wenn Schauspieler da sind, die das Interesse des Publikums hervorrufen können.

Oskar Werner ist ein hinreißender Schauspieler, ein Künstler unserer Zeit, der ohne Pathos die Empfindungen so ausdrücken kann, daß sie die Menschen, die im Zeitalter der Automation und des Atomwahnsinns leben, verstehen können. Man verträgt heute nicht mehr die hohle Äußerlichkeit deklarierender Mimen, aber man läßt sich heute wie eh und je vom Zauber einer Persönlichkeit sofort in den Bann schlagen, wenn diese Persönlichkeit vorhanden ist.

Dies ist die positive Erkenntnis, die wir aus dieser Josefstadt-Vorstellung herauslesen können. Leider gibt es auch bedenklichere Symptome. Es liegt an der Konstellation eines modernen Theaters, daß man den „Hamlet“ nicht mit dem eigenen Ensemble besetzen kann (außerdem befindet sich der größere Teil der Josefstädter auf Gastspielreise in Übersee). Man holte sich also von nah und fern Darsteller für den Hamlet heran. Wir finden auf dem Theaterzettel bekannte Namen, deren Träger uns nicht enttäuschen, wie etwa Erich Linder oder Lola Müthel. Man machte Experimente; so besetzte man den Polonius mit dem Kabarettisten Werner Finck, der denn auch prompt den Text von Shakespeare als Soloeinlage in recht ulkiger Weise erzählt, was nicht ganz im Sinn des Dichters und der Zuhörer ist, die in solchen Fällen doch eher für einen Schauspieler sind. Zum Glück wird Werner Finck auch als Kabarettist zu hören sein, so daß man seinen Tod durch Hamlets Hand als Erlösung empfand.

Erstaunlich und befremdend war nur die Feststellung, wie wenig die jungen Schauspieler ihren Beruf als Handwerk beherrschen. Das moderne Theater mit seinen Gesellschaftskomödien und Lustspielen beherrscht so sehr den Spielplan, daß die Künstler kaum mehr in die Lage kommen, Klassiker zu spielen. Man merkt es also nicht, wenn sie diese Klassiker gar nicht spielen können. Viel schlimmer ist es aber, daß man anscheinend in den Schauspielschulen keinen Wert mehr darauf legt, den Leuten Sprechunterricht zu erteilen. Sonst könnte es nicht sein, daß da so erbärmlich gesprochen wird. Die Josefstadt ist ein mehr intimes Theater, dennoch verstand man die jungen Leute kaum. Sie versuchten es erst gar nicht, ihre Stimme zu erheben. Ehe ein Bäcker kunstvolle Torten macht, muß er imstande sein, Semmeln zu formen. Ein Schauspieler aber muß seine Stimme so schulen, daß er imstande ist, Verse zu sprechen. Hier erwartet die Erzieher und Lehrer eine Aufgabe.

Asta

Lola Müthel

In der heutigen „Hamlet“-Premiere der Josefstadt spielt Lola Müthel, die Tochter des Regisseurs Lothar Müthel, die Rolle der Königin. Wien hat die blendend-attraktive, aber auch schauspielerisch brillante Künstlerin bisher erst in einer Lesenaufführung des Shawschen Zwischenspiels „Don Juan in der Hölle“ (mit Werner Krauß und Axel von Ambesser) erlebt, im weiteren österreichischen Theaterraum war sie einige Sommer hindurch als Salzburger Buhlschaft im „Jedermann“ zu sehen: interessante Individualität in der Reihe zwischen Judith Holzmeister und Heidemarie Hatheyer. Nun wird sie die buhlerische Königin Shakespeares in der verjüngten Projektion sein, wie ihr Vater den Hamlet-Stoff sieht: Weib in den Jahren der Verführung, blutdunkle Intrigantin, Erosfackel einer unseligen Familie. Daß Lola Müthel auch ohne geistige Lenkung durch den Regisseur den Matronenschatten ihrer Rolle vertreiben würde, ist anzunehmen; denn sie ist aus rassigem Element und von großer künstlerischer Wachheit. In Darmstadt geboren, in Berlin aufgewachsen, dachte sie in der Lyzeumzeit an das Aertzestudium. Sie hatte wegen des berühmten Vaternamens Hemmungen vor dem Schauspielerberuf und bestand die Eignungsprüfung auch unter falschem Namen. Ihre Karriere aber war sehr geradlinig: Engagement am Staatstheater Berlin und nach einer kleinen Rolle in Beaumarchais' „Tollem Tag“ die erste bedeutende Aufgabe in „Hans Sonnenstößers Sonnenfahrt“, mit Gründgens als Partner und mit einer intuitiven Begabung für Chansonvortrag, die ihr nach dem Krieg in „Feuerwerk“ und „Kiss me, Kate“ die Kreation einer neuen Note erlaubte. Vorher aber liegt ihr Berliner Ruhm mit der Goethischen Helena in „Faust II“, ihre Anna Buhl in „Heinrich und Anna“ und vor allem ihre unvergeßliche Rosaura in Calderons „Leben ein Traum“, eine Gestaltung, in der ihre kupferrote Schönheit ebenso zur Geltung kam wie ihr mitreißender weiblicher Elan, die schillernde Pracht ihres Sprechtimbres. Lola Müthel ist die Apotheose des Weibtums auf der Bühne — nicht zufällig hat sie in Hofmannsthals „Großem Welttheater“ mit Vollendung die Frau Welt gespielt!

E. W.

WIENER BÜHNEN:

Oskar Werner als „Hamlet“

Die Generalprobe für die Innsbrucker Schauspielwochen fand statt

Die etwa vor einem halben Jahr erfolgte Ankündigung des Theaters in der Josefstadt, daß es die Saison 1956/57 mit Shakespeares „Hamlet“ in einer Inszenierung von Lothar Mützel eröffnen und daß in dieser Aufführung Oskar Werner die Titelrolle übernehmen würde, gab zu hochgespannten Erwartungen Anlaß. Das vor mehr als Monatsfrist veröffentlichte Programm der geplanten Innsbrucker Schauspielwochen, das einen „Hamlet“ mit Oskar Werner und die Übernahme der Regie durch Lothar Mützel verspricht, schraubte die Erwartungen noch höher, da offenbar nicht nur eine unter Umständen sensationelle Schauspielpremiere bevorstand, sondern gewissermaßen die Generalprobe zu einem viel größeren und weiterreichenden Vorhaben, das auszuführen sich ein noch verhältnismäßig junger, aber trotz seiner Jugend genial zu nennender Schauspieler in den Kopf gesetzt hatte. „Meine Ambitionen“, sagte Oskar Werner, über sein Projekt befragt, „gehen dahin, daß das Theater nicht länger allabendliche Tradition ist, sondern wieder zum allabendlichen Ereignis wird. Keine der vielen Bühnen, an denen ich gespielt habe, hat mich in dieser Hinsicht befriedigt. Jetzt will ich es selbst versuchen und Theater so spielen, wie ich glaube, daß es gespielt werden müsse, mit Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern, die meine Ansichten über das Theater teilen.“ Das Theater in der Josefstadt bot nun Oskar Werner die einmalige Chance, dieses Projekt vorerst einmal in Wien zu verwirklichen, da das Ensemble des Hauses von seiner Amerika-Tournee noch nicht zurückgekehrt ist und dem Hauptdarsteller wie dem Regisseur praktisch alle Möglichkeiten gegeben waren, Künstler zu engagieren, die Werners „Ansichten über das Theater“ teilen. Das Ergebnis dieser unter so günstigen Voraussetzungen realisierten Absichten war enttäuschend.

Es mag sein, daß die Eröffnungspremiere des Theaters in der Josefstadt vor allem deshalb enttäuscht hat, weil man ihr so hochgespannte Erwartungen entgegenbrachte. Die Inszenierung von Shakespeares „Hamlet“ mit Oskar Werner in der Titelrolle überragt aber auch objektiv gesehen nicht den guten Durchschnitt. Der Hauptschuldige an diesem Nichtgelingen einer großangelegten Unternehmung ist zweifellos der Regisseur des Abends, Lothar Mützel, der die gewaltigen Dimensionen der Shakespeare-Tragödie nicht bewältigen konnte: Seine Absicht, dem „Hamlet“ das äußerliche Pathos zu nehmen, trat wohl klar zutage, aber er hatte nicht die Kraft, das innere Pathos dieses Stückes zu bewahren, die poetische Intensität der Sprache Shakespeares, die ungeheure Dramatik, die geniale Charakterisierung der Personen. Die Schauspieler sprachen in lässigem Konversationston — und in nachlässigem Deutsch —, agierten und bewegten sich, als wären sie von bürgerlichem und nicht von prinziplichem Geblüt und hatten mit dem Pathos, das man ihnen wegnahm, auch jeden Halt verloren, da ihnen der Regisseur an seiner Stelle nichts zu geben hatte. Als Partner Oskar Werners hatte man Schauspieler aus ganz Deutschland hergeholt, dennoch waren einige der wichtigsten Nebenrollen höchst unbefriedigend besetzt. Erwin Lindner war kein König, sondern bestenfalls ein intriganter Ministerpräsident, Kyra Mladek (Ophelia) und Jürgen Wilke (Horatio) waren an Farblosigkeit kaum zu übertreffen, Hintz Fabricius war ein höchst unzulänglicher Geist von Hamlets Vater, Werner Finck spielte in der Rolle des Polonius schlechtes und Günther Hänel in jener des Totengräbers gutes Kabarett. Wohltuend fiel lediglich das Burgtheaterdeutsch von Helmut Janatsch (Laertes) auf, die Komik der beiden Josefstädter Schauspieler Fritz Holzer (Rosenkranz) und Franz Messner (Güldenstern), sowie das blendende Aussehen und das Temperament der Königin, die Lola Mützel gab.

Bleibt Oskar Werner. Ein herrlicher, ein unübertrefflicher, ein idealer Hamlet. Aber nicht in dieser Inszenierung. In jeder Szene spürte man, daß es im ganzen deutschen Sprachraum keinen anderen Schauspieler gibt, der diese Rolle besser spielen könnte, aber in keiner Szene zeigte Oskar Werner, wie gut er sie spielen kann. Er war ganz auf sich allein angewiesen, es schien, als hätte ihm der Regisseur nichts gesagt, nichts zu sagen gehabt, nichts zu sagen gewagt. Werner spielte

seinen eigenen Hamlet, der Shakespeares „Hamlet“ war — die anderen spielten Lothar Mützels „Hamlet“, der mit diesem nichts gemein hat — aber er hätte viel, viel besser sein können, ja: viel, viel besser sein



OSKAR WERNER ALS „HAMLET“

Photo: Dollwa

müssen, hätte man ihm nur ein wenig geholfen, hätte man ihm nur hier und da gesagt, wo er zu viel und wo zu wenig des Guten tut. So war Oskar Werner zwar stets interessant, aber niemals faszinierend; er war stets auf dem richtigen Weg, aber er ging ihn nie zu Ende; er demonstrierte, wie mühelos er die gewaltigen Dimensionen des „Hamlet“ zu bewältigen vermöchte, aber er bewältigte sie nicht. Diesen herrlichen Schauspieler in dieser Rolle und in dieser Situation zu sehen, war tragisch: tragisch zum einen, weil man daran denken mußte, wie großartig Oskar Werner als „Hamlet“ in einer ihm ebenbürtigen Umgebung und unter einem ihn führenden Regisseur sein müßte (und wie sträflich es vom Wiener Burgtheater war, ihn trotz seines grandiosen „Don Carlos“ vom letzten Jahr ziehen zu lassen) und tragisch zum anderen, weil es durchaus nicht den Anschein hat, als wäre Oskar Werner die Unhaltbarkeit seiner momentanen Situation zu Bewußtsein gekommen.

Es mag nicht die Aufgabe eines kritischen Referates sein, menschliche Probleme zu erörtern, aber im Falle Oskar Werners sei die Aus-

nahme von der Regel erlaubt. Dieser Künstler ist ein noch verhältnismäßig junger, aber — wir sagten es schon — trotz seiner Jugend genial zu nennender Schauspieler. Er will Theater spielen, so wie er glaubt, daß Theater gespielt werden müsse, mit Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern, die seine Ansichten über das Theater teilen. Ist das vonnöten? Wird ihn das zu neuen

Höhepunkten seiner Kunst führen? Nach dem zu schließen, was wir in der Josefstadt sahen, sind beide Fragen zu verneinen. Theaterspielen ist eine Ensemblekunst, nicht Dienst des Ensembles an einem einzelnen Künstler. Große Theaterabende kommen nur durch das Zusammenwirken von tausenderlei Kräften zustande, künstlerische Höhepunkte des Theaters können von einem allein nicht erreicht werden. Der Schauspieler muß sich unterordnen, unter die Leitung eines Regisseurs und er muß sich einordnen können in die Homogenität eines Ensembles. Dann werden ihm, wenn er genial ist, die Lorbeeren von selber zufallen. Oskar Werner scheint den anderen, den Irrweg gehen zu wollen, der dahin führt, daß er der Star unter durchschnittlichen Kollegen ist, der Lichtpunkt einer durchschnittlichen Vorstellung. Vielleicht ist es noch nicht zu spät, ihn zur Umkehr zu bewegen, vielleicht ist ihm diese „Hamlet“-Aufführung trotz des Jubels des Premierenpublikums (der ihm galt) eine Lehre dafür, daß er nicht an die Spitze einer eigenen Truppe gehört, sondern ans Burgtheater, nicht Innsbrucker Schauspielwochen ins Leben rufen soll, sondern die Salzburger Festspiele beleben. Von der anderen Seite sollte man nichts unversucht lassen, diesem großen Künstler den Rückweg zu ebnen.

Peter Weiser



Begeisterung um Oskar Werner

Als unmotiviert, ja deplaciert hätte man die Aufnahme von Shakespeares „Hamlet“ in den Spielplan des Theaters in der Josefstadt bezeichnen müssen, wäre dieser Aufführung mit Oskar Werner in der Titelrolle nicht ein Darsteller zur Verfügung gestanden, dessen Hamlet-Interpretation wohl in die Theatergeschichte eingehen wird. Oskar Werner, stellenweise haarscharf am Rande einer klinischen Studie lavierend, nahm seinem Hamlet so gut wie alles von dem herkömmlichen Pathos und erfüllte ihn dafür mit dem Spiegelbild der elementarsten menschlichen Not schlechthin. Seine Darstellung strahlte eine solche Faszination aus, daß uns die sonstigen Mängel der Durchführung kaum zu Bewußtsein kamen. Aber was tut's: diesen Hamlet Werners zu sehen und alles andere willig in Kauf zu nehmen ist eines!

Unter der Regie von Lothar Müthel blieben uns neben Werner Erwin Lindner als König, Lola Müthel als Königin, Kyra Miadeck als Ophelia und in der Friedhofszene Günther Hänel als Totengräber in Erinnerung — und das will etwas heißen. Der Polonius Werner Fincks weckte den Wunsch, daß dieser großartige Kabarettist dem Kabarett erhalten bleiben möge. Die Begeisterungstürme für Oskar Werner sprengten alle Josefstädter Grenzen.

Das Ronacher hat ausgesorgt...

...zumindest für die nächsten vier Wochen: das Eröffnungsprogramm der neuen Saison bietet so viele großartige Leistungen, daß einfach jedermann etwas für seinen Geschmack finden muß. Dabei zeigt sich neuerlich, daß die Nummern am besten gefallen, die von der Linie der üblichen artistischen Darbietungen — und seien sie noch so gekonnt — abweichen, die mit Geist und Witz gemacht sind, jede eine kleine, pointierte Show für sich. Den meisten Beifall fanden daher auch der charmante Franzose Adello, Harmonikaspieler, Tänzer und herzknickender Causeur; Mister Charley, ein entzückender Affe, der auf zwerchfellerschütternde Weise alles „nachmensch“, und schließlich Chuck Brown, der aus einer einzigen brillanten Recknummer ein ganzes Kabarettprogramm macht.

Die Welt am Montag.

Jubel um den Josefstädter „Hamlet“

Oskar Werners Triumph in Lothar Müthels Inszenierung

Es war ein Experiment, und man sah ihm nicht ohne Bangen entgegen. Denn das Theater in der Josefstadt — seit Jahr und Tag zu Recht oder Unrecht auf ein Genre festgelegt, das sich zum Genre „Hamlet“ haarscharf so verhält wie Bus-Fekete zur Metaphysik — stieß hier in ein Gebiet vor, auf dem es nicht nur die Konkurrenz mit den gewichtigen Bühnen des deutschen Sprachraums auszuhalten hatte, sondern die Konkurrenz seiner eigenen gewichtigen Vergangenheit dazu. Und es unternahm diesen Vorstoß nur zum geringeren Teil mit eigenen Mitteln und Kräften. Und es war somit der Gefahr ausgesetzt, im besten Fall eine Aufführung zu produzieren, die man ebensogut auch anderswo hätte sehen können.

Da nun aber zum spezifischen Zauber des Theaters seine Unberechenbarkeit gehört, wurde es eine Aufführung, wie man sie anderswo eben nicht zu sehen bekäme; und sie wurde es zwar nicht mit den Kräften, wohl aber aus der Kraft gerade dieses Hauses. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, wies weder die wuchtig-weiträumigen, in ihrer Klassizität doch immer ein wenig starren Riesenmaße auf, mit denen die großen staatsrepräsentativen Theater ihn gemeinhin ausstatten, noch wurde er in eine jener „avantgardistischen“ oder „zeitbezogenen“ Stile eingebogen, die von wendigeren Instituten so gern gepflegt werden. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, war eine stillvoll ausgewogene, im schönsten Sinn und Verstand moderne Präsentation eines großen Schauspiels, welches wie kaum ein zweites der Weltliteratur den Begriff der Zeitlosigkeit mit dem der Modernität zur Deckung bringt, war ein auf feinste psychologische Nuancen gestimmtes und zugleich mit vibrierender Spannung geladenes Theaterstück, war ein Schicksalsdrama ohne Pomp und Paukenschlag, ein Kammerspiel der großen Leidenschaften. Der „Hamlet“, den die Josefstadt uns zeigte, war, o Wunder, ein Josefstädter „Hamlet“.

Man kann, wer wüßte das nicht, den „Hamlet“ von jeder Szene aus deuten, ja fast von jeder Zeile aus. Jede Chiffre wird ihre Richtigkeit haben, jeder Schlüssel einen Zugang zu diesem unfaßlichen Geniewerk öffnen — „unfaßlich“ im Ursinn des Worts: denn fassen läßt es sich nicht, es läßt sich nur auffassen. Lothar Müthels Auffassung gründet sich am ehesten auf jene Szene, da Hamlet nach der Begegnung mit seines Vaters Geist die Wahnsinnsmaske anlegt, in jähem, beinahe bübisch eruptivem Entschluß, so, als wollte er mit seinen Spielgefährten aus Trotz und Laune nicht mehr weiterspielen. Und das nämlich ist es: daß hier in der Tat ein ganz junger Hamlet agiert, ein süßer Prinz, der allzu früh vom bitteren Bilsenkraut des Daseins kosten mußte.

Müßige Frage, inwieweit diese Konzeption vom Regisseur aus entstanden ist und inwieweit sie ohne Oskar Werner Bestand hätte. Es war ein Regisseur da, der sie hatte, und ein Darsteller, der sie verwirklichen konnte. Dergestalt kommen auf dem Theater die großen Ereignisse zustande.

Der Satz, in dem das Ereignis dieser „Hamlet“-Aufführung sich ankündigt, fällt in der schon erwähnten Szene, nach dem Verschwinden des Geistes und nachdem Horatio und Marcellus von Hamlet zum Schweigen verpflichtet wurden. „Es lebt kein Schurk im ganzen Dänemark...“: die Bedeutsamkeit, mit der Oskar Werner zu dieser Eröffnung ausholt, zielt noch unverkennbar auf den königlichen Mörder. Dann, plötzlich kommt eine kurze kleine Pause, ein kleines Kippen des Tonfalls — und die Fortsetzung („... der nicht ein ausgemachter Bube wäre“) spricht schon ein anderer und spricht sie schon hinterm luftig herabgelassenen Schleier des Wahnsinns hervor. Hier liegt, wie in der Szene selbst, die ganze Inszenierung, der ganze Hamlet Oskar Werners beschlossen: im drohenden Anlauf, im atembeklemmenden Zaudern, in der bestürzenden Verwandlung. Hier liegen die Grundelemente einer schauspielerischen Exhibition, die noch auf lange hinaus zu den faszinierendsten der deutschen Bühne gehören wird.

Ein zusätzlicher Glücksfall, daß sich zu diesem Hamlet ein Königspaar gesellt, welches ihm und nur ihm gemäß ist. Lola Müthels Königin wäre als Mutter eines anderen Ham-

let kaum vorstellbar — aber das spräche dann wohl gegen den anderen Hamlet, denn Lola Müthel ist großartig: eine Buhle, der man dennoch die Mutter, und eine Königin,



Oskar Werners Hamlet

der man dennoch die Gattin glaubt; und zwar gerade die Gattin dieses Claudius, wie Erwin Linder ihn spielt: kalt, ruhig, niemals würdelos, und auf unheimliche Art in das Bewußtsein seiner Untat verkapselt. Man freut sich,

von zwei solchen Leistungen berichten zu können.

Es ist ferner zu berichten von Walter Janssens Erstem Schauspieler, der die belehrenden Worte Hamlets, diese unvergleichliche Mixtur aus infernalischem Witz und professioneller Weisheit, allem Anschein nach schon früher gehört und beherzigt hat; von Günther Haenel, in dessen Totengräber sich Witz und Weisheit so erdnah und himmlisch paaren, als hätte er Beete in Gottes eigenem Schrebergarten auszuheben; von Hintz Fabricius, dessen majestätischer Geist die Ruhelosigkeiten seiner Herkunft ahnen läßt; von Jürgen Wilkes aufrechtem Horatio und Helmut Janatschs impulsivem Laertes.

Andererseits ist zu berichten von Kyra Mladeck, die nach verheißungsvollem Beginn ihre Ophelia in einer Weise vulgarisiert, als hätte sie eine schwachsinnige Bauernmagd darzustellen; und von Werner Finck, der seine hochentwickelte Pointierungskunst doch allzu unbekümmert auf den Polonius überträgt.

Zu berichten ist schließlich von einigen sehr ansprechenden und einigen sehr bemühten Leistungen in den kleineren (oder auf klein zusammengestrichenen) Rollen: genannt seien Ellen Umlauf und die Herren Holzer, Kunrad, Messner und Mittner; es ist zu berichten von der trefflichen Gestaltung des Bühnenraumes durch Rolf Christiansen und von minder trefflichen Kostümen; von den fast immer passenden Beleuchtungseffekten und von Henry Purcells fast niemals passender Spieldosenmusik; von fragwürdigen Änderungen im Schlegelschen Text, von Strichen und szenischen Umstellungen, über die man streiten könnte.

Ach, streiten könnte man da, gottlob, über mancherlei. Aber es wäre doch immer ein Streit auf hoher Ebene, auf der Ebene eines wunderbar aufregenden Theatererlebnisses, ein Streit immer nur darum, was diesen Josefstädter „Hamlet“ auf so hohe Ebene hebt. Daß er dort oben rangiert, ist unbestreitbar, und das Publikum hat es ihm mit enthusiastischem Dank und Jubel bestätigt.

Friedrich Torberg

Die Eröffnungspremiere der Herbstsaison in der Josefstadt ist ein Ereignis in Wiens Theatergeschichte. Oskar Werner als „Hamlet, Prinz von Dänemark“. Wir erinnern uns an viele Hamlet-Aufführungen, in denen die Eitelkeit der Schauspieler und die Düsternis einer falschen Pathetik wahre Orgien auf der in Staub und Flimmerglanz getauchten Bühne feierten. „Hamlet“ war in früheren Zeiten zunächst oft ein Schauerdrama, ein Ritterstück mit Gespenst und vielen Toten; Hamlet war dann ein romantisches Schaustück, in dem die empfindsamen Damen und gebildeten Jünglinge auf das Fallen ihrer Phrasen warteten. Die Moderne, mit ihren „Zerrissenen“ und ihren Schizophrenien hat dann die Reihe der Hamlet-Aufführungen bereichert; diese wurden ein Tummelplatz für die begabtesten und unbegabtesten Regisseure und Schauspieler, die alle „ihren“ Hamlet zelebrieren wollten.

Die neue Aufführung in der Josefstadt, entstanden aus der Zusammenarbeit des Regisseurs Lothar Müthel mit Oskar Werner, hat aus den Hamlet-Fassungen der Vergangenheit viel gelernt — sie wird, das hoffen wir zuversichtlich, noch wachsen, nicht zuletzt durch das Gewinnen neuer Kräfte für einzelne Rollen, die da mitspielen. Diese Aufführung ist, und das ist das Schönste, was wir von ihr sagen können, auf ein inneres Wachsen angelegt. Der sparsam-klug gestaltete Bühnenraum und die ihm entsprechenden Kostüme Rolf Christiansens deuten das an (ganz von ferne denkt man da an Wieland Wagners Bemühungen um eine Rückführung der Wagnerschen Opern aus romantischer Pathetik und Theatralik auf einige innermenschliche Situationen). Oskar Werners „Hamlet“ ist kein Schauspieler schöner Worte, auch kein Faust, kein Metaphysikum, beladen mit dem literarischen Wissen und den Philosophemen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Hamlet so gerne angehängt wurden wie die jammervollen Gräser, mit denen sich die irre Ophelia gewandelt. Werners Hamlet ist ein Mensch. Ein junger Mensch, der ergreifend wirkt, weil er um seine Menschwerdung, um sein Reifen als Mann ringt. Die Integration des Menschen ist, wie die Bibel lehrt, gebunden an die Erfüllung des Gebots: „Du sollst Vater und Mutter ehren, auf daß du lange lebest und es dir wohl ergehe auf Erden.“ Im „Vater“ ist alles Mann-Sein, echt Männliche, das Tun und Handeln, alle Verantwortung in Welt, Gesellschaft, Politik mit eingeschlossen. In der „Mutter“ ist aller Kontakt der Tiefe, alle Erschlossenheit der Liebeskräfte, der zartesten Fühlungen und Kontakte zwischen Mensch und Mensch beheimatet. Hamlet kann diese Reifung und Erfüllung nicht gewinnen, da er seinen Vater nur mehr als forderndes Gespenst, als eine drohende Stimme in seinem Gewissen, und die Mutter als Buhle und Komplizin des Mörders seines Vaters erfährt. Oskar Werner gestaltet in diesem Sinne Hamlet als die Tragödie des jungen Menschen, der sich und seine Umwelt zerfleischt, der grausam wird, weil er nicht lieben kann, nicht lieben darf: die Partner verweigern sich ihm.

Man muß lange zurücksinnen, um einen Hamlet zu finden, der uns so nahe, so ergreifend nahe gebracht wird wie dieser Hamlet Werners. Nur selten erliegt er der ewigen Versuchung des Theaters, die jeden Schauspieler begleitet, vom ersten bis zum letzten Schritt, wie Tod und Teufel Dürers Ritter begleiten: der Versuchung, durch die „schöne“ Gebärde und das „schöne“ Wort die innere Aufarbeitung und Aufbereitung der Rolle zu ersetzen; so in der großen Aussprache mit dem Geist des Vaters. Wenn diese jene Verinnerlichung erreicht, wie andere Szenen, dann schließt sich lückenlos der Kreis einer außerordentlichen Leistung. Neben diesem Hamlet müssen vor allem der Claudius Erwin Linders und die Gertrud Lola Müthels erwähnt werden. Dieser König von Dänemark ist kein niedriger Bühnenschurke,

sondern ein König, im Schatten seiner großen Schuld; ein Vetter Macbeths, der großen Könige Shakespeare; Mörder, Täter, aber immer: every inch a king; ein schuldiger König. Lola Müthel ist seine würdige Gattin, auch sie läßt an Lady Macbeth denken: eine herrscherliche Frau voll Leidenschaft und Klugheit, wissend um ihre ausweglose Selbstgefährdung. Ophelia, diese ungewöhnlich schwierige Rolle, läßt sich mit den üblichen Affektmitteln der älteren Bühne nicht meistern, Kyra Mladeck kämpft da auf verlorenem Posten, sie wirkt wie ein Relikt aus dem Kasten der alten Schau- und Schauerbühne. Achtbar behaupten sich Jürgen Wilke (Horatio) und Helmut Janatsch (Laertes); Werner Finck, der bekannte und von uns verehrte Berliner Kabarettist, überspielt den armen greisen Schlaumeier und Narren Polonius durch seinen sensiblen Intellekt. — Das Premierenpublikum feierte Werner und das Ensemble der Mitwirkenden stürmisch und dankbar.

 theater theater t

„HAMLET.“ Man steht unter dem Eindruck eines starken, eines ganz großen Theaterereignisses. Die Eröffnungsvorstellung des Josefstädter Theaters, für die man Shakespeares Drama „Hamlet“ gewählt hatte, wurde zu einem der bedeutendsten Erlebnisse im Wiener Theater seit Jahren. Mit diesem Auftakt der Saison kann unser Theater mit jeder Stadt der Welt getrost konkurrieren.

Freilich, der Großteil des außerordentlichen Eindrucks, den man an diesem Shakespeare-Abend gewann, ist auf das Spiel Oskar Werners, des Hamlet der Aufführung, zurückzuführen. Vom ersten Augenblick an, da er, leichenblaß und von einer ungeheuren Last seelisch bedrückt, auf der Bühne steht, bis zu seinem dramatischen Hinscheiden vermag dieser einmalige Schauspieler, den man mit den Größten der Schaubühne, mit Kainz und Moissi, vergleichen darf, seine Leistung immer aufs neue zu steigern. Da gibt es kein Nachlassen, kein Bagatellisieren irgendwelcher Szenen, es ist der Rekordlauf eines Meisters, der sein Tempo immer aufs neue zu forcieren weiß. So erlebt man einen höchst geschlossenen Ablauf der Hamlet-Tragödie, deren schicksalhaften Fortgang man vielleicht noch niemals so deutlich empfunden hat.

Man könnte über Werners Spiel noch sehr viel sagen. Wir beschränken uns mit der Feststellung, daß hier ein Jüngling bereits zur letzten Vollendung gelangt ist. Neben einem Künstler solchen Ranges können Nebenspieler nicht leicht bestehen. Daß es der Josefstadt möglich war, alle Rollen so zu besetzen, daß es gleichwohl keinen einzigen schwachen Punkt gab, kann nicht hoch ge-

nug gerühmt werden. Ein paar Namen seien hier genannt: Erwin Linder, ein durch und durch vom Bösen erfüllter König, Lola Müthel, eine in Leidenschaft und Schuld-bewußtsein hin- und hergerissene Königin, Kyra Mladek, eine liebreizende Ophelia (in der großen Wahnsinnszene besonders eindringlich), Jürgen Wilke, als treuer Freund Horatio, Günther Haenel, als skurriler Totengräber, Hellmut Janatsch als Laertes und Werner Finck als Polonius. Lothar Müthel war der Meisterregisseur dieser Aufführung, Rolf Christiansen schuf die Bühnenbilder und die Kostüme

In der Josefstadt:

Oskar Werners Hamlet

26. Daß das Theater in der Josefstadt weder als Konversations-theater gegründet, noch dazu bestimmt oder verurteilt ist, es zu bleiben, wissen wir seit der Zeit, da seine Schauspieler „unter der Führung Max Reinhardts“ schon im ersten Spieljahr 1924/25 „Kaufmann von Venedig“, „Sommernachtstraum“, „Lear“ und „Kabale und Liebe“ gaben. Mit der Zeit änderte sich die Zeit und der Spielplan. Und heute mag die Aufführung von „Hamlet“ fast schon wie ein Experiment anmuten.

Im gewissen Sinn ist sie das auch. Ein Konversations-theater und Konversations-schauspieler auf Shakespeare und dazu auf „Hamlet“ umzustellen, hat etwas Experimentelles an sich. Etwas erregend Experimentelles. Nun, um es kurz zu machen: der Regisseur Lothar Müthel hat mit dem genialen Experimentator Reinhardt wenig gemein. Und sein Ensemble (vor allem als Ensemble) eben so wenig mit den Schauspielern, die Reinhardt zur Verfügung standen: Forster, Hartmann, Kortner, Homolka, Waldau, Hugo Thimig, Helene Thimig, Lehmann — und das war nur „Kabale“.

Dazu haben die Josefstadt und Müthel für den „Hamlet“ Gäste herangezogen, deren Rollen in Wien hätten besser besetzt werden können. Aber „Hamlet“ ist wie selten ein Werk der Weltliteratur, das Drama einer Figur, das Drama Hamlets. Dieses Drama nicht mit dem

Titelhelden stehen- und fallenzulassen, ist andererseits die geistige und technische Aufgabe des Regisseurs.

„Hamlet“ zu analysieren, wollen wir uns (nach so viel großen und noch mehr kleinen Versuchen) versagen. Daß es in fast allen Aufführungen nur bruchstückweise gelang, dieses facetten reichste Werk Shakespeares wiederzugeben, ist bekannt. Ebenso bekannt sind die großen und größten Interpreten der Titelrolle, ihre „Auffassungen“, Schwächen und Stärken. So ist diese Paraderolle zu einer Parade aller schauspielerischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit geworden.

Der Hamlet der Josefstadt ist Oskar Werner. Im Programmheft ist zu lesen: „Der Hamlet der Josefstadt, als ein Werk Lothar Müthels und Oskar Werners, ist bemüht...“ Ja, diese Einschränkung (dort als Lob gedacht) muß wohl gemacht werden. Es ist vor allem eine Bemühung Oskar Werners. Der Rest ist nicht gerade Schweigen, aber keinesfalls der gültige künstlerische Ausdruck eines der größten Dichtergedanken seit drei Jahrhunderten. Das universe Geschehen Shakespeares spiegelt sich in fünf Aufzügen und fast zwei Dutzend Gestalten (nicht Personen); Monologe allein machen keinen Hamlet.

Und Hamlet selbst? Er ist nicht zu umreißen und schon gar nicht auszufüllen mit Schwermut, Trotz, Tatenlust und Angst vor der Tat, Zynismus und Witz. Das alles ist Hamlet. Und

doch nur ein Bruchteil von dem, was Hamlet ist.

Denn der Schwermütige hat „des Kriegers Arm“, der Trotzige „des Gelehrten Zunge“, der vor der Tat zurückschreckende, ewig Unentschlossene ist „des Staates Blum“ und Hoffnung“, der Zyniker „der Sitte Spiegel...“. Ist Oskar Werner das alles? Kann er es sein?

Das beginnt mit dem technischen Mittel, dies alles auszudrücken. Das beginnt bei der Sprache. Hier, im kleineren Rahmen der Josefstadt, fallen (zum Teil) Einwände weg, die beim „Karlos“ in der „Burg“ notwendig waren. Aber, es gibt ein fast gewichtigeres Aber...

Oskar Werner erlaube mir einen Vergleich, der nicht als negative Kritik, sondern als höchstes Lob gedacht ist: Siegfried Jacobsohn schrieb über den Hamlet Josef Kainz: „Dies hier war nun nicht einer, der den Hamlet als Genie spielte, sondern was mehr ist, einer der den Hamlet genial spielte“. Das gilt auch für Oskar Werner. Oskar Werner ist ein genial begabter Schauspieler, der das Genie Hamlet mit der Genialität seiner Begabung anpackt. Genial, was die schauspielerische Intuition, Improvisation, den darstellerischen Mut, die Originalität des Ausdrucks betrifft.

Doch dann folgt in der Beschreibung Jacobsohns ein Satz, den ich mit dem „Aber“ gegen Oskar Werner verbinden muß: „Kainz hatte die göttliche Gabe, das Shakespearsche Versgewand übersichtlich vor uns auszubreiten und es zugleich in so schönem Faltenwurf um

sich zu breiten, daß Hamlet stets in voller Zier vor uns stand: Die göttliche Gabe des Gehirns und die göttliche Gabe der Stimme...“

Also das, worum Shakespeare in so glänzend beredten Worten, die Schauspieler durch den Mund Hamlets bittet. Diese göttliche Gabe des Gehirns und der Stimme (in einem) muß uns vielleicht Oskar Werner zum Teil noch schuldig bleiben. Darum stehen hart neben der echten Erschütterung, die sein Hamlet auslöst, Komödianterei und äußerlich ungebändigte Mittel.

Die Gabe des Gehirns und der Stimme, man könnte auch sagen: die der geistigen Durchdringung des Hamlet und seiner technisch-künstlerischen Beherrschung, haben sich noch nicht zu dem vereint, was (bald vielleicht) Oskar Werner zu dem Hamlet unseres Theaters machen könnte.

Daß er heute schon zu den ersten Schauspielern unseres Theaters, zu den zum Genie berufenen zählt, steht außer Zweifel. Nur scheint es mir „zu früh hinaufgelangt“. Doch, wird er dort hinauf gelangen, wo die „Gaben des Gehirns und der Stimme“ sich in herrlicher Bescheidenheit (vor dem Gesamtwerk) vereinen, und den Regisseur finden, der die Fähigkeit zur geistigen Durchdringung (des Werkes) und die Gabe der vollendeten technisch-künstlerischen Leitung (des Schauspielers) besitzt — wird er sich sicher „höchst königlich bewähren“.

Loos

3. September 1956

3

Der Abend

Oskar Werner als Hamlet

Begeistert aufgenommene Neuinszenierung unter Lothar Müthel in der Josefstadt

Hamlet ist der erste „moderne“ Mensch auf dem europäischen Theater. Von diesem Zweifler, dem „der Erdball verzerrt“ und „die Zeit aus den Fugen“ geraten erscheint, reicht über mehr als dreihundertfünfzig Jahre der Bogen herüber zu den „einsamen Menschen“ des zwanzigsten Jahrhunderts, zu all den Gefangenen ihres eigenen Ichs, die, wie er, die „Welt“ als „Gefängnis“ ansehen und sie deshalb verantwortlich machen für ihre eigene Sensibilität, ihre verängstigte Getriebenheit, ihre tatenhindernde Weltskepsis, so daß erst im Untergang ihre Erkenntnis Rettungstore öffnet. War zu Beginn des 17. Jahrhunderts Montaigne der philosophische Eideshelfer Shakespeares — heute sind es die Philosophen der „Weltangst“ und „Geworfenheit“, die, auf Kierkegaard sich zurückbeziehend, ihre Denkgebäude und ihr Menschenbild all der Hamlet-Gestalten von heute aus dem Geist der Psychoanalyse und des Atomzeitalters ermöglichen. „Verlust der Mitte“ ist die dauernde Ursache dieser immer neuen Gestaltungen des Nichtgewachsenseins bei aller Ueberfülle der großen Anlagen und einer seelischen Welte, mit der sich der Tatmensch Fortinbras, den Shakespeare am Ende des „Hamlet“ erscheinen läßt, als intelligibler Typus dieser und jener Epochen in keiner Weise messen kann.

Weil Hamlet eine der genialsten und bezeichnendsten Symbolgestalten des „modernen“ Europa ist, versucht jede Epoche seit dem 18. Jahrhundert, dieses Werk für sein Theater neu zu erobern. Wien spielte dabei eine besondere Rolle, weil hier — noch vor Schröders Bühnenbearbeitung, die dann bis zu Schlegels meisterlicher Uebersetzung das Feld beherrschte — Franz Heufeld, 1768 bis 1776 Dramaturg und Direktor des deutschen Schauspiels in Wien, seine „Hamlet“-Bearbeitung (nach Wielands Uebersetzung) 1773, mit Joseph Lange in der Titelrolle im Theater an der Burg aufführen ließ. Erst von Heufelds Erfolg her bekam Schröder den Mut zu seiner Eröberung der deutschen Bühnen für Shakespeare. Seit damals aber auch datiert die Liebe der Wiener — der Darsteller wie des Publikums — für „Hamlet“. Und als Kainz gerade in dieser Rolle seine Welterfolge errang, hieß es in vielen Abhandlungen, die über diese Rollengestaltung an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts erschienen, das typisch österreichische Wesen, das Grillparzerische also, des großen Menschengestalters mit all seiner sensiblen Weichheit bei gleichzeitiger Wachheit des Intellekts, komme eben dieser Rolle des Hamlet außerordentlich entgegen. Freilich habe Kainz als erster der „geschliffenen, logisch bis ins Letzte durchdrungenen Rede, die Höhepunkte messerscharf herausarbeitete“, das jagende Tempo seiner Zeit, der Epoche der eben erst entdeckten „Nervosität“ verliehen: „Die in allen Nerven vibrierende, in jedem Muskel eines gertenschlanken Körpers buchstäblich bis in das Spiel der Finger erregte, im Ausdruck der Mienen die Gestalt Zug um Zug miterlebende Darstellungskunst von Kainz war markantester Ausdruck ihres Zeitalters, der Periode eines ich-bezonten nervösen Individualismus“ (E. L. Stahl).

Wie nun sieht demgegenüber der „Hamlet“ von 1956 aus, den uns in der Josefstadt Lothar Müthels feinfühlig-intelligible

Regie mit Oskar Werner in der Titelrolle vor Augen stellt? Müthels klug schürzende dramaturgische Bearbeitung stützt sich auf die erste Quarto-Ausgabe, die in Hamlet einen neunzehnjährigen Stürmer und Dränger sieht — im Gegensatz zur zweiten Quarto-Ausgabe, die Hamlet schon über dreißigjährig erscheinen läßt, so daß dort sein Zögern und Zweifeln ganz andere Wertakzente erhält. Zum zweiten ist Müthels Regie dadurch charakterisiert, daß sie auf alles Sinnhaft-Prunkvolle einer Königswelt bewußt verzichtet, um das wie am ersten Tag Ausstrahlende und scharf Pointierte des Dichterwortes zum Leuchten zu bringen. Die völlig grau in schwarz gehaltenen Schleierkulissen von Rolf Christiansen geben einen neutralen Rahmen, in dem ganz wenige Versatzstücke die jeweilige Szene charakterisieren.

Um so stärker mußten nun die einzelnen Gestalten profiliert werden — und dies gelang natürlich nur nach Maßgabe der mehr oder minder markanten Schauspielerpersönlichkeiten. Die Josefstadt verfügt ja über kein Klassikerensemble wie das Burgtheater. Es mußte also ad hoc erst ein Hamlet-Ensemble vom Regisseur aus allen von verschiedensten Seiten Zusammenberufenen geschaffen werden. Da aber schon von Shakespeare her die dramaturgische Struktur so angelegt ist, daß Hamlet selbst mit all seinen grandiosen Monologen so sehr zur Zentralsonne des Stückes wird, daß Otto Ludwig sagen durfte, Hamlets zahlreiche Monologe seien „der Kern, die übrigen Szenen nur so darum gebaut“, spielt es keine so große Rolle, wenn sich nicht alle Darsteller auf den gleichen Nenner bringen ließen.

In Kainz' Fußstapfen

Oskar Werners Leistung überstrahlt so schon aus dramaturgischen Gründen alle anderen bei weitem — freilich ohne die anderen Darsteller an die Wand zu spielen. Gegenüber Kainzens Nervosität und Geheitztheit erscheint sein jugendlich-blonder Hamlet von gesunder Dynamik, nicht ich-versponnen wie Kainz, sondern ein Fanatiker der Gerechtigkeit, pathosfern und dennoch federnd vor innerer Anspannung — im Realbild seiner Persönlichkeit wie an allen Uebergängen zum gespielten Wahnsinn. Die Schauspielerszene und die Mausefallenszene gelingen dabei, gerade auch im Zusammenspiel mit den anderen, vollendet. Gelegentlich der Frankfurter Inszenierung wurde an Werner mit Recht die typisch österreichische Mischung von Grazie und Männlichkeit gerühmt. Wie bei Kainz, mit dem sich Werner in dieser Rolle bald wird messen dürfen, ist es das Grillparzerische Element unserer Eigenart, das dem Charakter Hamlets auch in Werners Gestaltung so sehr entgegenkommt. Das aber ist vielleicht das größte an Werners Hamlet, daß nicht der Weltverächter, nicht der nihilistische Zyniker, sondern der Ueberwinder seiner selbst, der im Tode Triumphierende den Grundton angibt, so daß dadurch Fortinbras' Schlußwort von der „höchst königlichen Bewährung“, „wäre er hinaufgelangt“, seine tiefe Berechtigung erhält.

Erwin Linders König war ungleichmäßig, in der Gebetszene jedoch von packender Tragik, während Lola Müthels Königin in ihrer Mischung von sinnlichster Leidenschaftlichkeit, schlechtem Gewissen und mütterlicher Liebe starke Akzente in das Zusammenspiel trug. Werner Finck versuchte, Conférenciermethoden auf die Wortspiele des Polonius anzu-

wenden. Alles übrige blieb er unschuldig. Helmut Janatsch gab dem aufbrausenden Laertes klare Geradlinigkeit. Kyra Mladek hatte als Ophelia manche ergreifende Momente. Die Wahnsinnszene freilich war noch nicht so originell durchgeformt, wie es die Partnerschaft von Oskar Werner erfordert hätte. Hintz Fabricius fehlte das Schwebend-Immaterielle des Geistes. Sprachlich wurde er der Partie besser gerecht als der Erscheinung nach. Ausgezeichnet bewährte sich Walter Janssen als erster Schauspieler. Auch Ellen Umlauf, Georg Hartmann und Eduard Sekler erfüllten ihre Schauspieleraufgaben sinnvoll. Hingegen fand Günther Haenel diesmal in der berühmten Rolle des ersten Totengräbers nicht die Tonlage, die Grotteskes und Abgründiges vereinigt. Aladar Kunrads Fortinbras hätte strahlender sein können, verdarb aber nichts an der erschütternden Schlußwirkung. Viele andere Darsteller, so Jürgen Wilke (Horatio), Fritz Holzer und Franz Meßner (Rosenkranz und Gildenstein) sowie Peter Nijinskij (Osrick), versuchten, vor der Größe des Hauptdarstellers, vor allem aber vor der Größe Shakespeares zu bestehen. Die freilich war der beste Bundesgenosse, von Müthel und Werner.

Das Publikum war vor allem von Oskar Werners überwältigender Leistung hell begeistert und feierte mit ihm zusammen Lothar Müthels betont herzlich.

Heinz Kindermann.

„Goldener Lorbeer“ für Skoda

Der „Goldene Lorbeer“ für das Jahr 1956 wurde gestern in London dem britischen Film „The divided heart“ (Das geteilte Herz) zuerkannt. Der von David O. Selznick

zu. Obwohl die Wetterprognose äußerst optimistisch gewesen war und der Sonntag, wie angekündigt, mit allen Attributen eines Badetages aufwartete, wurden in den städtischen Anlagen lediglich 35.000 Badegäste gezählt.

Der verstärkte Straßenverkehr aber forderte seine Opfer. In Österreich kamen während des Wochenendes bei Verkehrsunfällen 16 Personen ums Leben. Zweimal

geschien ein Schmuckstück im Wert von annähernd 30.000 Schilling veruntreut; die Polizei war darauf durch eine Reihe von Anzeigen aufmerksam geworden. Die Kunden hatten sich darüber beschwert, daß sie dem Juwelier Schmuckstücke zur Reparatur übergaben, die Juwelen aber nicht mehr zurückerhalten hätten. Setril habe sie immer wieder zu vertrösten gewußt.

Kunst und Kultur

Josefstädter Theater: „Hamlet“ mit Oskar Werner

„Hamlet“ und überhaupt Shakespeares Dramenwelt: das ist Blut, Finsternis und Furchtbarkeit, Hekatenzauber, ein Stück Mythos, phantastisch gezackt, hochgebirgig, unheimlich funkelnd und brodelnd, schauderhaft, abgründig. Grand-Guignol mit welt-raumtiefen Aspekten. Was haben die Bildungsphilister daraus gemacht? Ein deutsches Mittelgebirge mit Höfen, Pfälzen, Asensitzen und wohlfrisierten Königen. Nur wenn man Shakespeares infernalische Texte liest, spürt man die Maße seiner Dramaturgie, die Überlebensgröße der Gestalten, den heroischen Erzklang, aber auch die weichen Töne dieser Sprache, die eine Ursprache zu sein scheint.

„Hamlet“ ist eine Schwarzweiß-Dichtung, besser: ein Drama in Rembrandtschem Hell-dunkel (und darum wohl ließ Olivier auf seinen technicolorbunten „Heinrich V.“ den unkolorierten „Hamlet“-Film folgen). Der unglückliche dänische Königssohn hat — als Drama wie als Gestalt — unaufhörlich die Geister beschäftigt. Seit der „gehaltvollen Wielandschen Arbeit“, wie Goethe sie nannte, seit Goethes Versuchen selbst, eine „Hamlet“-Realisierung zu skizzieren, die in den Gesprächen Wilhelm Meisters mit Serlo beredten Ausdruck findet, haben große Denker (von Kierkegaard bis Spengler) und Theatermenschen immer wieder mit dem zyklischen Drama gerungen. Den Spuren Goethes folgend, ist von Regisseuren und Dramaturgen versucht worden, die „großen inneren Verhältnisse“ des Gedichts auf Kosten allerlei äußerlichen Beiwerks, das die epische Vorlage Shakespeares verrät, deutlich werden zu lassen, was nur durch radikale Streichungen und Zusammenziehungen, oft aber auch durch weitgehende Vergewaltigungen des Textes möglich war. In neuerer Zeit wurde insbesondere Gerhart Hauptmanns Bearbeitung bekannt, die den „Hamlet“ von angeblich apokryphen Entstellungen zu reinigen und eine mehr oder weniger fiktive Urgestalt des Trauerspiels herauszuarbeiten versuchte. Daß

apokryphe Entstellungen in der Shakespeare-Zeit durchaus möglich waren, da die Werke der Dichter sehr leicht die Beute von Raubdruckern und Schmierkomödianten wurden, ist bekannt. Und war nicht auch Serlo (aus den erwähnten „Wanderjahren“) ein Vertreter dieser bedenkenlosen Freibeuter, die unter dem Vorwand, dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das Wort des Dichters verstümmeln? (Hier sei nur noch des großartigen Essays „Hamlet und Don Quixote“ gedacht, den Turgenjew über diese zwei unsterblichen Akteure der Comédie humaine schrieb; in beiden ist jeder von ihnen enthalten, und so etwa müßte der „Hamlet“ gespielt werden: mit einer Spur romantisch-intellektueller Don-Quixotterie.)

Lothar Müthels Regie hält sich an die Tradition, ohne darum verstaubt zu wirken. Ein einheitlicher Stilwille ist spürbar, wenn auch Müthels Schauspieler vielerlei und unterschiedliches Theater spielen. Klarheit und Präzision (und ein wenig expressionistische Geballtheit) beherrschen die Szene. Was Müthel bietet, ist blutvolles und handfestes Theater; der Hamlet-Dichtung (in der Schlegelschen Sprachfassung und mit der düster tändelnden Musik Henry Purcells) geschieht kein Leid und ihrer melancholisch-weltschmerzlichen Aura wird kein Abbruch getan. „Gags“, Überraschungen gab es nicht; alte kleine Striche wurden zwar aufgemacht und sonst breit und langsam ausgespielte Szenen stark grafft und beschleunigt, aber alles blieb in den vernünftigsten Grenzen. Ein Wiener Kellertheater hat unlängst ein Shakespeare-Stück in Cowboy-Manier gespielt, und — ohne solchen Experimenten das Wort reden zu wollen — ein Schuß Wildwesterei kann bei Shakespeare nie schaden. Hier hat der Schuß gefehlt und der dazugehörige Colt und das Lasso. Müthel ist kein Glenn Ford der Szene.

Das Ereignis des Abends war natürlich der langerwartete Hamlet Oskar Werners, um den ein zäher und erbitterter Untergrund-

Hartmann, Hermann Glaser, Eduard Sekler, Karl Hellmich, Peter Nijinskij, Robert Werner, Karl Mittner und Gottfried Pfeiffer. Ein dunkel-drohendes, lastendes Helsingör (mit Anklängen an den „Konstruktivismus“ der Bauhauszeit) schuf Rolf Christiansen, von dem auch die Kostümentwürfe stammen.

Enthusiastischer Beifall für Werner, Lothar Müthel und das Ensemble. O. B.

Mr. Charly, ein Kavalier vom Scheitel bis zur Pfote

Mit einem richtigen Starprogramm eröffnet das populäre Großvarieté Ronacher seine zweite Spielzeit. Diesmal imponieren vor allem die unheimlich gelenkige Carola Corrington und die eleganten Akrobatinnen Lore und Margit Groschetti durch virtuose Körperbeherrschung. Zwei Balladnis beweisen, daß man kleine Zelluloidbälle auch mit dem Mund balancieren kann, der originelle Amerikaner Chuck Brown seinerzeit sorgt mit Bravour für Komik.

Für geradezu einmalige equilibristische Darbietungen ernteten die beiden Cornells rauschenden Applaus, Dusha Jaro und seine Partnerin brillierten durch einfallsreiche Tanzpantomimen, zu Melodien von Georges Gershwin angenehm auf. Die Hauptattraktion des Abends ist aber zweifellos Collins, der verwegene, auf dem Drahtseil balancierende Messerwerfer, der seine Partnerin Elizabeth auf der rotierenden Scheibe mit haarscharf gezielten Dolchen „einrahmt“.

Der tanzende und gleichzeitig Akkordeon spielende Franzose Adelio, exekutierte, als Tänzerin aus dem „Moulin Rouge“ verkleidet, einen waschechten „French Cancan“, Hermann Leopoldi stellte sich mit einer Auswahl seiner Chansons ein, die Helly Mösllein charmant interpretierte. Als Leopoldi schließlich die urkomische „Ballade eines Kassenpatienten“ anstimmte, blieb kein Auge trocken.

Ein anderer „Star von Weltformat“, der die Herzen der Zuschauer im Handumdrehen erobert, ist Mr. Charly, Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle, obgleich er erst dreieinhalb Jahre zählt. Mr. Charly wurde als „freier Schimpanse“ in den Urwäldern Afrikas geboren, brachte es jedoch dank seiner Bekanntheit mit Willy Küfler in kürzester Zeit zum europäischen Fernseh- und Filmstar. Heute reist Mr. Charly im eigenen Wohnwagen durch die Welt und besichtigt fremde Städte durch das Fenster seines komfortablen fahrenden Appartements. Auf der Bühne kann Mr. Charly radfahren, Mambo tanzen und Salto schlagen wie ein Großer. Wenn er den Damen aus dem Publikum schließlich galant die Hände küßt, vergißt man fast, das Mr. Charly im Grunde ja doch nur ein „gut dressierter Affe“ ist. e. h.

Theater und Kunst

Prinz der Trauer und der Rache

„Hamlet“ mit Oskar Werner im Theater in der Josefstadt

Was alles soll, ja kann der Hamlet sein, und zwar ebenso als Gestalt wie als dramatisches Gedicht? Seit 355 Jahren — denn um 1601 ist der „Hamlet“ im Globetheater uraufgeführt worden — kommt eine Deutung nach der anderen wie Welle nach Welle eines ungeheuren Ozeans. Sehr merkwürdig, daß die andere der drei großen europäischen sinnbildhaften Gestalten und Werke zu gleicher Zeit mit dem „Hamlet“ entstand: der „Don Quichotte“. Der dritte in diesem Bunde, der „Faust“, ließ sich danach mehr als zwei Jahrhunderte Zeit. Auch das ist merkwürdig.

Ist Hamlet — immer als Gestalt wie als Werk betrachtet — ein Zeitdrama, wo der Sohn der Maria Stuart, die den Mörder ihres Gatten heiratete, mit Zügen des Lord Essex vermengt, zur Bühnenfigur wird? Ist er ein Schicksals-

Überwindung des Gefühls der „Geworfenheit“. Auch im Leid kann der Mensch ein Prinz sein — das ist etwas wie ein neuer Anker. Werners Hamlet: einer, dem man von allem Anfang das Edle und Auserwählte glaubt — einer der früh vollendeten Jünglinge, denen sich bildhafte Schönheit mit einer offen daliegenden vibrierenden Seelenhaftigkeit verbindet — einer, der mit Recht von sich sagen kann: „Was über allen Schein trag ich in mir.“ Wohllaut und Leidenschaft sind ihm eigen, die adlige Anmut des Gehens und der Gestik und der steil ansteigende, mitreißende Duktus des Sprachlichen. Es sind Verse, die er spricht, und es ist ein Herz, das er dabei entblößt. Deshalb weil er vor allem das Herz ist, das seinen Prinz von Dänemark ausmacht, sind die Grundpfeiler seines Hamlet die Trauer und die Rache. Von diesen beiden Gemütsbewegungen lebt er, in ihnen vollendet er sich. Den ätzenden Verstand, das bohrend Grüblerhafte, das umstürzend kämpferische gegen eine faule Zeit, den infernalischen Witz eines über Abgründen balancierenden Denkens — was alles im „Hamlet“ Shakespeares auch enthalten ist — bringt Werner wohl — denn es ist eine klug durchdachte Gestalt, jedoch am Rande, weshalb der große Sein-Monolog, so virtuos er gesprochen ist im Liegen vor dem Thronessel, nicht zum Höhepunkt der Gestalt wird, sondern musikalisch verklingt wie eine zarte Elegie. Das Lyrische ist überhaupt die Domäne des Hamlet von Werner — das Lyrische nicht von ehemals, sondern des gegenwärtigen Erlebens von Trakl bis Lorca. Vielleicht darum kein im letzten Grund tragischer Hamlet, aber ein balladischer Hamlet voll wilder Klage um das Vergängliche des Menschenseins und voll angeekelter Empörung gegen alles Gemeine des Menschenlebens.

Dieses Maß können die anderen Figuren, so bemüht die Aufführung auch im einzelnen ist, nicht halten. Es muß genügen, daß die von den verschiedensten Bühnen — von Hamburg bis zu den Wiener Kellerbühnen — hergeholtten Kräfte von der Regie Lothar Müthels fest zusammengefaßt und zu ihrer möglichen Entfaltung gebracht werden. Daß dabei die unterschiedlichsten Darstellungsstile nebeneinander stehen, wiegt weniger, als daß der geistige Bogen der Dichtung trotz alledem gezogen ist und klar zutage tritt. Müthels Inszenierung geht sichtlich weg vom Repräsentativen und Dekorativen, vom Zeremoniell und Prunk. Müthel vereinfacht die Situation, aber im Sinne Hodlers etwa, so daß die Dichtung ihre große Linie und ihre schwungvolle Musikalität erhält. Rolf Christiansens Bühnenbilder führen die Schauplätze mit schwarzen, netzartig ineinanderverschlungenen Bogen hoch hinauf und geben so dem Geschehen die metaphysische Sphäre.

Lola Müthel entfernt die Königin von der Tragödienkonvention, sie stellt sie als lockende Buhlschaft dar, die den Weg alles Fleisches geht. Erwin Linder gibt dem König eindrucksvolle Konturen, aber nicht allzuviel Farbe. Werner Fincks Parlando bringt glaubhaft die zwei Seiten des Polonius: den weisen Vater und den geschwätzigten Hofmann. Helmuth Janatsch ist ein temperamentvoll aufbrausender Laertes. Dem Horatio Jürgen Wilkes glaubt man besonders die Versicherung, daß er aus Wittenberg komme. Hintz Fabricius spricht Hamlets Vater geisterhaft, Walter Jansen den Schauspieler mit kluger Steigerung und Aladar Kunrad den Fortinbras mit Bedeutung. Günther Haenel vergegenwärtigt den Totengräber mit kaustischem Humor, Fritz Holzer und Franz Messner halten Rosenkranz und Gildenstern blaß und gedämpft. Kyra Miadeck deutet das Empfindungsvolle der Ophelia mit einem koketten Ponny-Schwänzchen und ihren Wahnsinn mit bloßen Füßen im Nachthemd an, aber das genügt nicht, ganz und gar nicht. Vom „Süßesten der Süßen“ nicht eine Spur. Schade! Viel Beifall für Müthel und die Darsteller, brausender Jubel für Oskar Werner.

Oskar Maurus Fontana



Oskar Werner als Hamlet

Photo: Votava

drama oder ein Seelendrama oder ein Kriminal-Gespensster-Gruselstück oder das Drama der Wahrheitssuche oder das Trauerspiel eines Fin de siècle mit mörderischer Usurpatorenlust auf der einen und mit zarter Müdigkeit auf der anderen Seite? Oder gehörten Hamlet und Orest als zwei mythische Brüder der Blutrache und des gesühnten Vaternordes zusammen? Oder ist er die Tragödie des Genies oder das Drama der heillosen Welt und nicht bloß eines faulen Staates und einer chaotischen Zeit? Oder ist er die Tragödie der Reflexion oder das Trauerspiel der Unvereinbarkeit von Leben und Geist oder ein Gleichnis der romantischen Krankheit oder ein religiöses Spiel? Oder gar nichts als das Leben und Sterben eines armen Mannes, wie Hamlet einer ist? Oder das alles und noch mehr zusammen? Jeder kann sich seinen Hamlet wählen, wie auch jede Zeit ihren Grübler oder Träumer oder Prinzen von Dänemark hat. Das eben macht die Größe und Unsterblichkeit von Hamlet aus.

Darum auch können die Schauspieler ihn immer wieder neu und andersartig sehen und formen. Dicke Wälzer über die Geschichte der Hamlet-Darstellung von über drei Jahrhunderten wurden geschrieben. Es hat sich in den letzten Jahren, sichtlich unter dem Eindruck der europäischen Erlebnisse, eine neue Art herausgebildet, den Hamlet zu sehen und zu vergegenwärtigen. Das Gegenwärtige daran ist sehr wichtig. Neben Jean-Louis Barrault, Laurence Olivier, Michael Redgrave, deren Hamlets am stärksten dem Heutigen entsprachen, tritt gleichberechtigt Oskar Werner mit seinem Hamlet. Wenn dieser endlich wieder und vor allem ein Prinz ist, so gibt ihm das nicht nur seine faszinierende Eigenart, sondern es bedeutet für unsere Zeit auch die



Unter der Regie von Lothar Müthel blieben uns neben Werner Erwin Lindner als König, Lola Müthel als Königin, Kyra Mladeck als Ophelia und in der Friedhofszene Günther Hänel als Totengräber in Erinnerung — und das will etwas heißen. Der Polonius Werner Fincks weckte den Wunsch, daß dieser großartige Kabarettist dem Kabarett erhalten bleiben möge. Die Begeisterungstürme für Oskar Werner sprengten alle Josefstädter Grenzen.

Begeisterung um Oskar Werner

Als unmotiviert, ja deplaciert hätte man die Aufnahme von Shakespeares „Hamlet“ in den Spielplan des Theaters in der Josefstadt bezeichnen müssen, wäre dieser Aufführung mit Oskar Werner in der Titelrolle nicht ein Darsteller zur Verfügung gestanden, dessen Hamlet-Interpretation wohl in die Theatergeschichte eingehen wird. Oskar Werner, stellenweise haarscharf am Rande einer klinischen Studie lavierend, nahm seinem Hamlet so gut wie alles von dem herkömmlichen Pathos und erfüllte ihn dafür mit dem Spiegelbild der elementarsten menschlichen Not schlechthin. Seine Darstellung strahlte eine solche Faszination aus, daß uns die sonstigen Mängel der Durchführung kaum zu Bewußtsein kamen. Aber was tut's: diesen Hamlet Werners zu sehen und alles andere willig in Kauf zu nehmen ist eines!

WELT K-K MONTHLY

3.9.56

Hamlet – ein Genie der Pubertät

Zur bevorstehenden Shakespeare-Premiere in der Josefstadt — Gespräch mit Prof. Lothar Mützel

Um die bevorstehende „Hamlet“-Premiere in der Josefstadt ist das Fluidum des Außerordentlichen, Erregenden, das ein Theaterereignis verheißt. Die Wünsche nach Karten können nur zu einem Bruchteil erfüllt werden, ein Publikumsfasungsraum wie das Haus der Staatsoper wäre gerade zureichend, um die erste Phalanx der Interessenten aufzunehmen. Wien, die alte Theaterstadt, wittert wieder einmal das Unkonventionelle, die Stichflamme des Genialen. Wird sie der zentrale Hauptdarsteller Oskar Werner ins Publikum werfen? Glost sie unter der Decke des literatur- und theatergeschichtlichen Standardwerkes, das jeder Generation neue Aspekte öffnet, eine neue Deutung erlaubt?

Es ist, dicht vor der Generalprobe, an der Zeit, den Regisseur der kommenden Aufführung um einen Fingerzeig, um geistige Auskunft zu bitten. Prof. Lothar Mützel, für Wien längst Theaterautorität seit seiner Tätigkeit an der Burg im und nach dem Krieg und von seiner vorjährigen großartigen „Gespenster“-Inszenierung in der Josefstadt in naher Erinnerung, ist wesentlichen Fragen spontan erschlossen. Dieser gefelerte und vielseitige Theatermann, einst als Schüler der ersten Frau Moïssis (Maria Urfuß) an den Quell der Sprechmelodie geführt und von Reinhardt bei den allerersten Salzburger Festspielen 1926 als Prinz Kalaf („Turandot“) und Guter Gesell („Jedermann“) groß herausgestellt, verkörpert den seltenen Typ des vollkünstlerischen und doch wissenschaftlichen Theaterfanatikers — er hat als Schauspieler und noch mehr als Regisseur die Bühnenwerke und ihre Gestalten von der Wurzel her studiert und hat sie mit der Erfassung des Musikalisch-Orphischen im Dichterwort („Braut von Messina“, „Antigone“ von Sophokles-Hölderlin) bis ins Sakrale erhoben. So eroberte er sich auch den „Hamlet“ zweimal: einst für den großen Bühnenraum des Berliner Staatstheaters und nach dem Krieg für das Frankfurter Kammerspielhaus.

„Mit dieser Frankfurter Kammerauffassung und notabene mit dem gleichen Hauptdarsteller komme ich jetzt nach Wien. Ich habe seit Jahren alle „Hamlet“-Quellen studiert, vor allem die Quarto-I- und Quarto-II-Ausgabe. Auf die erstere stützt sich meine Frankfurter und nunmehrige Josefstädter Konzep-

tion. Aus dieser Quarto-I-Ausgabe geht hervor, daß Hamlet ein ganz junger, etwa 19jähriger Mensch ist, ein Genie der Pubertät, heißblütig, sensibel, frühreif, hellichtig — ein Gärerender, der exzessive Züge trägt und sich in den geheuchelten Ordnungen und Lügenkulissen der Welt nicht zurechtfinden kann... Er ist obendrein mit erotischer Problematik behaftet, als Sohn einer gefährlich schönen, noch verhältnismäßig jungen, hintergründigen Mutter. Mit Haßliebe, fast mit einem Freudschen Komplex steht er ihr gegenüber. So hat Shakespeare ihn gesehen, nicht als vergrämten, alternden Philosophen, wie ihn reife Heldenspieler (vielleicht schon zu des Dichters Lebzeiten) anpackten.“

„Sie bringen zahlreiche Gastdarsteller mit Ihrer Inszenierung nach Wien, Herr Professor... War diese Besetzungsliste, die für uns neue Namen birgt, von Anbeginn vorgesehen?“

„Ja, das Hauptensemble der Josefstadt befindet sich doch seit Monaten auf Auslandstournee und die Direktion mußte mit mir ein ganz eigenes „Hamlet“-Ensemble aufbauen. Das war nun gar nicht so leicht, da wir uns nur mit einer sinnvollen Besetzung zufriedengeben wollten. Ich hoffe, daß diese Gäste aus verschiedenen deutschen Theaterstädten — die Ophelia-Darstellerin Kyra Mladeck kommt aus Hamburg, ebenso Erwin Linder, der den König Claudius spielt, meine Tochter Lola Mützel arbeitet in Düsseldorf und von dort stammt auch Jürgen Wilke — mit so bekannten Wiener Schauspielern wie Günther Haenel, Helmuth Janatsch, Hintz Fabritzius usw. eine solche künstlerische Homogenität ergeben werden, daß wir unsere Absicht — den revidierten, ‚verjüngten‘ Hamlet — richtig verwirklichen können.“

E. W.

„Eine große Tat, auf eine Seele gelegt...“

In der Tat, es liegt unwiderstehlicher Zwang vor. Da die Josefstadt Oskar Werner in Vertrag hatte, mußte es versucht werden. Vielleicht war es auch umgekehrt, daß man ihn holte, um ihm die Rolle der Rollen wie einen Purpur zu überreichen. Nun, er nahm sie als Dornenkrone auf sich. Wenn der Vorhang hochgeht und wir in sein schmerzzerwühltes Gesicht blicken, wissen wir es schon, daß er sich für die Tragödie des tatbedingten tiefmelancholischen Psychopathen entschieden hat, getreu nach Goethe: „Eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist...“

Nach dem Carlos zeigt auch der Hamlet Werners die kranken Züge eines großen Herzens. Am besten gelingen ihm die Szenen, da er die Narrheit spielt, wo er bereit ist, die „Pfeil' und Schleudern“ des Geschicks zu erdulden, bis er — getroffen von der vergifteten Rapierspitze — erkennt, daß der Rest Schweigen ist. Es ist ein Hamlet unserer Zeit, ein Hamlet ohne Pathos. Die Frage nach Sein oder Nichtsein wird zur feststehenden Diagnose, von der der Patient mehr weiß als die Ärzte ahnen. Eine große Leistung!

Lothar Müthel, der Regisseur, hat alle Mühe, diesem Hamlet die entsprechende

Fassung zu geben. Zuviel, mitunter kostbares Material muß er kneten, um die strenge Form zu finden. Zuweilen knistert es im Stillgefüge bedenklich, da reißt das Band des Ensembles, und die Individualitäten beherrschen die Szene.

Da ist Erwin Linder, ein herrlicher Schauspieler, der in der Gebetszene die ganzen Qualen des „ersten und ältesten der Flüche, Mord eines Bruders“, von seinen Lippen stößt. Da ist Kyra Mladeck, die zarte Ophelia, die uns mit durchaus modernen und doch erschütternden Herzenstönen ergreift. Die berühmten Chargenrollen des Klassikers, der ersten Totengräber und der erste Schauspieler, können nicht besser gespielt werden als von Günther Haenel und Walter Janssen. Da ist nichts zuviel und nichts zuwenig, nur noch beglückendes Theater.

Lola Müthel kommt am ehesten noch früher an ihre Rolle heran: sie ist schön, nicht unedel und voll der Qualen. Mehr verlangt auch Shakespeare nicht von ihr.

Unter den „Modernen“ wären noch Jürgen Wilke als getreuer Horatio, Helmut Janatsch (Laertes) und die betonten skurrilen Rosenkranz und Gildenstern alias Fritz Holzer und Franz Messner, mit Sonderlob auszuzeichnen. Sie beeindruckten uns sehr. Den Osrick spielt Peter Nijinskij, der in seinen Bewegungen stark an seinen Verwandten, den berühmten Tänzer, erinnert.

Ellen Umlauf fiel uns unter der Schauspielgruppe neben Georg Hartmann und Eduard Sekler im besten Sinne auf.

Aladar Kunrad (Fortinbras), Hermann Glaser, Robert Werner, Karl Mittner, Gottfried Pfeiffer, Hintz Fabricius (ein bemerkenswert diskreter Geist von Hamlets Vater) und Karl Hellmich gaben den kleinen Rollen Leben.

Für den Polonius holte man sich den von uns geliebten Werner Finck, der denn auch prompt eine klassische Conférence mit leichtem Zungenschlag abhielt. Ein Stück mit so vielen Partnern bekommt ihm nicht. Wir freuen uns auf den Kabarettabend in den Kammerspielen!

Rolf Christiansen ist ein eindrucksvoller Bühnenraum zu danken.

Das Publikum war begeistert.

Hgn

WELT PRESSE 3.9.56