

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konzessioniertes
Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

WIEN, I., WOLLZEILE 11
TELEPHON R 23-0-43

Ausschnitt aus: **Reichspost, Wien**

vom: **15. Juni 1938**

„Hamlet“.

Festausführung der Staatlichen Schauspiele Berlin im Burgtheater.

Da sich die Berliner Gäste ihre Schauspieler-schar bis auf den letzten Mann, ihre Bühnenbilder bis auf das letzte Versatzstück, ihre Bühnenmusik bis auf den letzten Bläser mitgebracht hatten, so baute sich da auf der Bühne des Burgtheaters eine von Grund auf neue „Hamlet“-Vorstellung auf, jene berühmt gewordene Berliner Aufführung, von der wir seit Monaten der „Wunder viel“ gelesen und gehört hatten. Eine so oft gegebene Vorstellung spielt sich naturgemäß auf das allergenaueste ein, soferne ernste Künstler am Werke sind, wohingegen sie, wenn das nicht der Fall ist, in die Gefahr gerät, zu verschlampen. Der „Hamlet“ der Berliner zeichnet sich vor allem durch ein erstaunlich und bewunderungswürdig geschlossenes Zusammenspiel aus, das im Zeitmaße noch die Bruchteile einer Sekunde auswägt, selbst die aller kleinste Rolle sorgsam mit einbezieht und wie das sinfonische Musizieren eines edlen Orchesters anmutet. Das ist wohl vor allem der Spielleitung Lothar Müthels zu danken, der sich hier — wir Wiener begegnen ihm ja zum ersten Male — als ein außerordentlicher Führer der ihm anvertrauten, freilich außerordentlichen Schauspieler-schar erweist. Es ist aber auch zu danken dem leidenschaftlichen Hingebensein jedes einzelnen Mitwirkenden an seine Aufgabe, mag sie nun groß sein oder nur ein paar Sätze umfassen.

Es fehlt uns Wienern durchaus nicht an schönen „Hamlet“-Erinnerungen und die Versuchung läge nahe, die Aufführungen, deren wir uns entsinnen, nun wertvergleichend neben den Berliner „Hamlet“ zu stellen. In dessen sei einfach zugegeben, daß uns dieser „Hamlet“ der Gäste neu und erstmalig anspricht. Die ganze Vorstellung hat die elementare Kraft eines Naturereignisses. Vor allem finden wir daran nichts von den gekünstelten Bemühungen, die so gerne aus dem „Hamlet“ ein Experiment machten. Seit Jahren kam man uns immer wieder mit neuen „Hamlet“-Deutungen und frisch erstifteten Auffassungen, Philologen und Literaten durchstößten den Text Shakespeares nach noch unentdeckten Geheimnissen. Ach, wir waren des Treibens schon müde und begaben uns nie ohne ein gewisses Bangen ins Theater, wenn so ein garantiert neuer „Hamlet“ gespielt wurde, einmal sogar einer im Frack. Demgegenüber zeigen uns die Berliner die Tragödie in einer Vorstellung, die gesundes, starkes, großes Theater bringt, tragisch in schier antikem Sinne, kraftvoll, geradlinig und beherzt. Sie verschrieben sich auch keinem der neuen Shakespeare-überseher, sondern bekennen sich zum Texte des biederen Schlegel, ohne sich unbedingt an ihn zu binden, denn wir finden hin und wieder einzelne Worte und Wendungen ein wenig abgeändert, jedesmal zum Vorteile des Sinnes und zur Freude unseres Ohrs.

Hermann Bahr hat einmal geschrieben, der Faust, der Don Juan und der Hamlet, das seien Gestalten, deren Wesen über das Werk, das sie enthält, in die weite Welt hinausdringe, zu den Menschen komme und unter ihnen mit ihnen lebe. Lebendig, auf der Straße könnten wir sie wandeln sehen. Bahr meint offenbar, man habe es hier mit Menschentypen zu tun, denen wir

in irgendeiner Spielart immer begegnen könnten. Daher mag es auch kommen, daß sich Hamlet durch seine Darsteller so vielerlei Deutungen gefallen lassen mußte. Gustaf Gründgens, der Hamlet der Berliner, bekennt sich zu keiner der bisherigen Auslegungen und schafft sich auch keine gewaltsam neue. Er geht die Gestalt weniger mit grüblerischem Verstande an als mit einem echten Schauspielerherzen. Der Dänenprinz ist für ihn kein psychologisches Problem, das da gelöst werden müsse, sondern ein Mensch, der gespielt, ein Schicksal, das gestaltet werden will. Sein Hamlet, weit entfernt von müdem Verfall, wirkt wie ein scharfgeschliffener Degen, wie steil aufzüngelnde Flamme. Ganz herrlich vollbringt Gründgens eine wunderbare Verschmelzung von Ausdruck des Antlitzes, Spiel der Hände, Gebärden und Schreiten mit seiner Stimme, die vom leisesten Flüstern anschwillt bis zum raumbeherrschenden Fanfarenton. Dabei hat seine Darstellung immer die edle Prägung des Augenblickes, niemals stößt man auf die Unnatur eingelernter Mädchen. Sein Waffengang mit Laertes ist letzte und höchste Lebensbejahung, sein Sterben edles Hinübergleiten.

Gründgens ist so sehr Mittelpunkt der Darstellung wie Hamlet Mittelpunkt der Dichtung, nicht minder und nicht mehr. Er weiß nichts von der Annahme des Stars, der rund um sich keine anderen großen Leistungen gelten läßt. Seine Einordnung in die Spielgemeinschaft ist unerkennbar. So kommt denn, von ihm nicht behindert, sondern gefördert, jeglicher der anderen Darsteller zu verdienter Geltung. Marianne Hoppe als Ophelia, beginnend mit sanfter Mädchenhaftigkeit, steigert sich mit ihrem tragischen Wahnsinn zu mächtiger Wirkung. Günter Sadant, uns Wienern wohl vertraut, kann als Geist von Hamlets Vater auf die hohle Grabesstimme beruhigt verzichten und bleibt doch der körperloseste Geist, der je über die Bühne schritt. Er spielt am Schlusse — welche kühne Doppelbesetzung! — auch den Fortinbras, den strahlenden Sieger, der die Herrschaft im verwaiseten Dänenlande antritt. Dem verbrecherischen König schenkt Herr Franck sehr bezeichnende Züge des schlechten Gewissens, der Königin Frau Körner den Ausdruck hilflosen sittlichen Verfalles. Sehr schön setzt sich die gesunde Kraft eines Laertes im Spiele Laubenthals durch. Rosenkranz und Gildenstern werden von Haubenreißer und Meißel lebendig gestaltet, der Totengräberszene geben Werner und Larrach inarimigen Humor, als Polonius entfaltet Leibelt die lebenswürdige Geschwätztheit des Alters, unter den „Schauspielern“ ragt Bildt durch seine Sprechgewalt hervor. Die Pantomime in ihrer hölzernen Efigkeit wird zu besonderer Bedeutung gesteigert. Die Bühnenbilder Gliebes bringen die düstere Nacht der nordischen Schauplätze zum Ausdruck, die Bühnenmusik von Leo Spies verweilt nicht bei historischer Form, sondern findet bisweilen auch den Mut zur aufrührerisch modernen.

Es war ein prachtvoller „Hamlet“, der da wie ein gewaltiges Ungewitter über die Bühne des Burgtheaters zog.

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konzessioniertes
Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

WIEN, I., WOLLZEILE 11

TELEPHON R 23-0-43

Ausschnitt aus **Kronzeitung, Wien**

vom :

15. Juni 1938

92 „Hamlet“ im Burgtheater.

Der erste Schauspielabend der großen Theaterfestwoche Wien war im Burgtheater dem Ensemble der staatlichen Schauspiele Berlin vorbehalten und zeigte das vornehmste Theater, die ersttrangige Bühne des Altreichs im magischen Licht einer eigenartigen Spielfunstvollendung, die den Zuschauern tiefe Eindrücke vermittelte.

Shakespeares „Hamlet“ mit Gustaf Gründgens in der Titelrolle war allen, die an dieser feierlich-festlichen Vorstellung teilnahmen, ein großes Erlebnis. Gründgens ist ein Meister des Wortes und ein Baukünstler der Gebärde. Seine Persönlichkeit beherrscht Stil und Ausdrucksweise aller Mitspielenden und formt somit die Geschehnisse der Dichtung auf der Bühne nach seiner Weise zur augenblicklichen Wirklichkeit. Bewegung, Haltung, Gesichtsausdruck und Sprache meistert er als ein Künstler, der mit schöpferischer Naturkraft begabt ist.

Diesem Hamlet nächststehend ist die Ophelia Marianne Hoppes, die alle Phasen ihrer Rolle mit bezwingender Kunst zu spielen versteht. Laubenthal (Laertes), Knuth (Horatio), Franck (König), Hermine Körner (Königin) waren die anderen Meisterspieler von Berlin, die diesem Abend unter der zwanglosen aber ziel-sicheren Spielleitung Lothar Müthels zu einem Fest der deutschen Kunst erhoben. Die Aufführung fand in dem aus Berlin mitgebrachten Bildrahmen Rochus Glieses statt, der Glaubhaftigkeit besitzt und Stimmung fördert. Reichsminister Dr. Goebbels und die ganze Zuschauergemeinde spendeten verdienten Beifall in Fülle.

Beifallumrauschter „Hamlet“ in Wien

Ein Höhepunkt der V. Reichstheater-Festwoche im Burgtheater

Von unserem nach Wien entsandten Schriftleiter Joachim Bremer

Wien, 14. Juni

Man brauchte zum Schluß beinahe eine volle halbe Stunde, ehe man durch eine unaufhörlich jubelnde Masse bis zu einem der vielen Ausgänge des Burgtheaters vordringen konnte. Die Menschen standen wie die Mauern, verteidigten jeden Zentimeter freien Raumes, der einen Blick auf die Bühne gestattete, wo Gustaf Gründgens sich gemeinsam mit dem genialen Regisseur Lothar Mithel an der Spitze unseres Staatstheaterensembles immer und immer wieder verneigen mußte. Der alte Brauch des Burgtheaters, wonach die Schauspieler, die in ihrer Rolle sterben, sich zum Schluß nicht mehr vor dem applaudierenden Publikum zeigen dürfen, wurde hier wohl zum ersten Male durchbrochen, weil die Begeisterung der theaterfreudigen Wiener sich über diese Sitte einfach hinwegsetzte.

So sah der stimmungsvolle Ausklang eines Abends aus, der durch die Anwesenheit von Dr. Goebbels und von Reichsstatthalter Seyß-Inquart an der Spitze vieler Ehrengäste von

Staat und Partei auch nach außen hin schon als einer der vielen Höhepunkte einer an solchen Höhepunkten sicherlich nicht armen Woche gekennzeichnet war. Darüber hinaus aber stellte dieser Abend eine eindrucksvolle Sichtbarmachung deutschen Kulturwillens dar, zum Ausdruck gebracht an einer Stätte, die sich noch vor einigen Monaten ganz anderen, in unserm Sinn keineswegs als kulturelle Aufgaben zu betrachtenden „Zielen“ verschrieben hatte.

Die Tradition des Burgtheaters, begründet von einem Heinrich Laub, drohte in den letzten Jahren dem ähnden Gift eines auf Zerstörung abgestellten Zeitgeistes zum Opfer zu fallen. Geblichen waren eigentlich nur mehr der Name und die Erinnerung an künstlerische Großtaten einer vergangenen Zeit. Das ist nun anders geworden! Wenn seit dem denkwürdigen 13. März auch auf dieser klassischen Stätte deutschen Geisteslebens große, unwälzende Veränderungen vorgenommen wurden, so blieb es doch eigentlich dieser „Hamlet“-Aufführung des Preussischen Staatstheaters und der 5. Reichs-Theater-Festwoche vorbehalten, jene im Laufe des letzten Vierteljahrs bereits vorgenommenen Veränderungen nun auch offiziell und für einen größeren Kreis deutlich werden zu lassen.

Abgesehen von einigen Umbesetzungen ist die Inszenierung im großen und ganzen dieselbe geblieben, die auch schon in Berlin sensationelle Er-

folge zu verzeichnen hatte. Wie wir bereits mitteilten, hat Marianne Hoppe für die erkrankte Käthe Gold die Rolle der Ophelia übernommen. Auf diese Weise durfte das Wiener Publikum eine bis ins letzte ausgefeilte schauspielerische Leistung zum erstenmal erleben, die ihre stärksten dramatischen Akzente im zweiten Teil hatte. Wenn man es ganz genau betrachtet, hat die Hoppe mit ihrer Ophelia sogar den Anschluß an ein differenziertes Rollensach gefunden. Günther Sadant spielte ebenfalls zum erstenmal den Geist von Hamlets Vater und zum Schluß den Fortinboas, Hansgeorg Laubenthal den Laertes und Gustav Knuth den Horatio. Alles übrige ist so geblieben wie in Berlin. Den wunderbaren Bühnenbildern Rochus Gliebes und der Musik von Leo Spieß haben die anderen räumlichen und technischen Verhältnisse des Burgtheaters ebenfalls nicht ihren großzügigen Reiz und ihre außerordentliche Wirksamkeit nehmen können.

Der Mittelpunkt und das geistige Rückgrat des Ganzen war aber, wie gesagt, Gustaf Gründgens. Sein scharf zergliedernder Kunstverstand, seine geschliffene Sprache und nicht zuletzt der Zauber seiner alles überstrahlenden künstlerischen Persönlichkeit riß das vollbesetzte Haus zu Beifallsstürmen hin, wie man sie in dieser Stärke und in dieser aus übervollem Herzen kommenden Bereitwilligkeit selten erlebt.

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konzessioniertes
Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

WIEN, I., WOLLZEILE 11

TELEPHON R 23-0-43

Ausschnitt aus:

Wiener Zeitung

vom:

15. Juni 1938

94

9

Wiener Zeitung Nr. 163

Die Festaufführung des „Hamlet“

Ein großes Reich, das auch auf dem Gebiete der Kunst sehr bewußt einem einheitlichen, nationalen Ziel zustrebt, hat Mittel und Möglichkeiten der Förderung, die dem Kleinstaat selbstverständlich fehlen müssen: zu ihnen gehört, neben einem großzügigen Mäzenatentum, das augenblickliche Schwierigkeiten überwinden hilft, nicht zuletzt die gegenseitige Befruchtung durch lebendigen Vergleich, das Nebeneinanderstellen verschiedenster Kunstmethoden und Traditionen, der Austausch der Talente und der Ideen. Mit den Gastspielreisen einzelner großer Darsteller ist in einer Zeit, die künstlerisch gesundend, den Unfug des Starwesens ablehnt und sich wieder auf die Wichtigkeit eines geschlossenen, abgerundeten Ensembles besinnt, wenig getan. Weit fruchtbarer, in der Durchführung freilich auch weit schwieriger, ist es, wenn sich ganze Bühnen auf die Wanderschaft begeben, um unter anderen Himmelsstrichen der weiten, deutschen Heimat ihren Stil und ihre Eigenart zu zeigen, lernend zu lehren und lehrend zu lernen. Daß die Reichstheaterfestwoche bleibende geistige Eindrücke dieser Art vermittelt, dafür müssen Künstler und Publikum gleichermaßen dankbar sein.

Der „Hamlet“-Inszenierung der Berliner Staatlichen Schauspiele ist der gewaltige Erfolg, den sie sich daheim zu erringen wußte, auch in Wien treu geblieben. Sie geht neue Wege, aber sie ist weit entfernt davon, sich der sogenannten Originalität zuliebe auf Umwege locken zu lassen, die vom Dichter weg, statt zu ihm hinführen. Das Dänemark, das uns Lothar Müthel zeigt, ist gewissermaßen um ein paar Breitengrade nach Norden gerückt: es weht, auch im Geistigen, ein eisiger Polarwind durch das ganze Drama, ein düsterer, sonnenloser Himmel hemmt die Freiheit der Taten und der Gedanken. So wird der Zwiespalt in Hamlets Seele gewissermaßen im Atmosphärischen begründet: seine innere Sehnsucht geht nach Licht und Wärme, sein Schicksal verdammt ihn, inmitten finsterner Barbarei ein barbarischer Rächer zu werden. Wie ein einsamer Wanderer, den ein wütender Sturm im Rücken gefaßt hat ins aufgewühlte Meer zu wehen droht, stemmt er sich immer wieder mit verzweifelter Kraft gegen das Unentrinnbare, bis er, ein Werkzeug der Vernichtung, selbst der Vernichtung anheimfällt. Es ist die große Kunst dieses Regisseurs, von allem Anfang an die Wucht, die lastende Schwere fühlbar zu machen, mit der der fluchbeladene Palast von Helsingör, ein nach Ultima Thule verlegtes, zweites Haus der Atriden, auf alle seine Bewohner drückt, bis endlich Hamlet, der freieste und trotz seinem scheinbaren Wahnsinn klarste Geist unter ihnen, durch seine blutige Tat Luft und Licht für das neue, in Fortinbras verkörperte Geschehen schafft. So unerbittlich, so folgerichtig in ihrer düsteren Logik haben sich, so scheint es dem Zuhörer, die Szenenfolgen Shakespeares noch nie zum Schicksalsdrama zusammengeschlossen. Ein Nachtbild von großartiger, wenn auch bedrückender Einheitlichkeit, dessen zunehmendes Grauen allmählich den Atem stocken läßt.

Inmitten all dieser nordischen Starrheit eine einzige Gestalt, die, von hellerem Licht umflossen, trotz aller Düsternis etwas von Grazie des Geistes und der Gebärde an sich trägt: Hamlet selbst, den Gustaf Gründgens mit jener nur ihm eigentümlichen Mischung von schärfstem Intellekt und schauspielerischem Naturinstinkt spielt, die alle Geheimnisse dieser problematischsten Figur der Weltliteratur bloßlegt. Die Grenzen zwischen Heldentum und Neurasthenie, zwischen Genie und Wahnsinn verwischen sich in seiner Darstellung, sein Ringen gegen die Hemmung, die sich dem Philosophen zwischen Willen und Tat drängt, wird zum erschütternden Erlebnis. Die schlanke, biegsame Gestalt, der manchmal im Affekt die Bühne zu klein zu werden droht, erinnert irgendwie an

Rainz, mit dem Gründgens auch, ohne freilich den sinnlichen Wohlklang jener unvergeßlichen Stimme zu erreichen, die virtuose Kunst des Wortes teilt. Den ganz großen Schauspieler erkennt man vor allem an der Klarheit und Plastik der gedankentiefen Monologe, an denen nach aller Erfahrung das Talent scheitert und nur das Genie sich bewährt. Man muß weit zurückdenken, um sich einer ähnlichen Leistung zu erinnern.

Von den übrigen Mitgliedern des hervorragenden Berliner Ensembles muß zunächst Walter Frank hervorgehoben werden, der den Mörderkönig Claudius wirklich zum Gegenspieler Hamlets zu machen wußte. Man wird das Judasprofil mit der fliehenden Stirn, ein Musterbeispiel von Maskenkunst, nicht leicht vergessen. Marianne Hoppe, eine gotisch schlanke Ophelia, deren strenges Profil seltsam mit einer ungewöhnlich sanften und hohen Stimme kontrastiert, vermochte in der beinahe unspielbaren Wahnsinnszene an die Herzen zu rühren. Hans Leibelt vermeidet geschickt und geschmackvoll die Gefahr, als selbstgefälliger Polonius zur Karikatur zu werden, Hansgeorg Laubenthal ist ein Laertes voll jugendlichen Angestüms, Gustav Knuth ein in seiner Ehrlichkeit überzeugender, besonders kultiviert sprechender Horatio. Ein ganz vortrefflicher Sprecher ist auch Paul Bildt, der den großartigen Monolog des Schauspielers nicht nur Hamlet zu Dank schwungvoll vortrug. Im übrigen war die Zahl der Berliner Gäste zu groß, als daß hier alle nach Gebühr charakterisiert werden könnten. Die Tatsache, das jeder von ihnen imstande war, sich in den ordnenden Willen der Regie Müthels zu fügen, ist Lobes genug. Von ganz besonderer Art waren die mitgebrachten Bühnenbilder von Rochus Gliese, die abwechselnd die niedrigen Hallen des Holzpalastes eines nordischen Bauernkönigs und die zyklopisch ineinander geschachtelte Säulenarchitektur eines barbarischen Mylaenae zeigen.

Das Publikum, das zum guten Teil aus Fachleuten der deutschen Bühnen aller Gauen bestand, spendete in der einzigen Pause, die ihm während der fast vierstündigen Vorstellung gegönnt war, stürmischen Beifall, der sich am Ende des Abends zur Begeisterung steigerte. Dieser überaus herzliche Dank war zum Teil auch für Minister Dr. Goebbels bestimmt, der Wien das große Erlebnis der Festwoche des Theaters zugebracht hat. W.

Der dritte Festwochenabend

Im Burgtheater wurde gestern, Dienstag, als dritte Vorstellung der Reichstheaterfestwoche Goethes „Götz von Berlichingen“ in einer neuen, von Hofrat Herterich besorgten Neuinszenierung unserer Staatsbühne aufgeführt. Unsere Darsteller zeigten, von Ewald Balser kraftvoll geführt, daß sie Vergleiche nicht zu scheuen haben und imstande sind, ihren bedeutenden Anteil zur Größe der gemeinsamen, deutschen Bühnenkunst beizutragen. Die Fähigkeit des Burgtheaters, auch in einem so überaus figurenreichen Stück selbst die kleinsten Episoden mit vollwertigen Künstlern zu besetzen, feierte einen verdienten Triumph.

Beginn der Beratungen der Reichstheaterkammer

Nach den programmatischen Erklärungen des Reichsministers Dr. Goebbels in der Oper haben gestern die Fachberatungen begonnen. Um 10 Uhr vormittags fand im Rathaus eine interne Sitzung der Landesleiter der Reichstheaterkammer und nachmittags eine interne Sitzung der Obleute der Reichstheaterkammer (Fachschaft Bühne) statt.

35
Feuilleton

„Hamlet“ im Burgtheater

Erste Schauspielaufführung in der Reichstheaterfestwoche

„Hamlet“ ist ein Bekenntnis, eine Weltanschauung. Das wurde vielleicht nicht in jeder Zeit so deutlich wie in unserer und mußte nicht bei jeder Vorstellung so klar in Erscheinung treten wie bei dem Gesamtgastspiel der Staatlichen Schauspiele, Berlin, das als erste Sprechbühnenaufführung in der Reichstheaterfestwoche in Szene ging. In dumpfen Quadern wird eine Urwelt, eine Vorwelt aufgebaut, aus der die Gestalt des Dänenprinzen wie eine schwarze Flamme empor schlägt, weit über sein Jahrhundert. Die Soldaten der ersten Szene kriechen wie Wolke unter den riesigen Mauern des Schlosses hervor, weithin hallen die Schreie durch den sturmzerwühlten Himmel, der wie eine Strafe über dem primitiven, barbarisch verderbten Hof des Königs Claudius dräht. In diesem Lande spricht ein Prinz: „Ich habe zu viel Sonne.“ Da kündigt sich schon der eifige Protest an, den dieser Dänenprinz an sein Jahrhundert richten wird. Hamlet lebt hier nicht mehr durch „Windstöße von Leidenschaft“, sondern durch seine eigene innere Kraft, die der Magie der Vorzeit schon so etwas wie einen geistigen Hintergrund schafft. Damit ist das Programm und das Bekenntnis gesetzt: Für den Geist und gegen den Intellekt, für die Welt und gegen den Individualismus, für die Ordnung und gegen das Chaos. Und somit wäre hier ein heldischer Hamlet geschaffen, der stärker ist als die Dunkelheit seiner Zeit.

Zwei Seelen wohnen in Hamlets Brust. Als Shakespeare ihn schuf, hatte er zur Vorlage einen durch die Zwischenstufe einer französischen Uebersetzung aus der Dänengeschichte des Saxo Grammaticus geflossenen „Urhamlet“ vor sich: ein extrem wildes Rachestück, das er nun mit der feinsten Bildung der Hochrenaissance füllte. Ein

solches Unternehmen konnte bei Shakespeare nicht ohne Zwiespältigkeiten durchgeführt werden. Es erhielten sich also durch Jahrhunderte jene merkwürdigen Diskrepanzen im Charakter des Dänenprinzen, die das Werk immer wieder zum „Zeitstück“ werden lassen und deren geschichte, ja fast geniale Auswertung mit den sensationellen Erfolg der Mithel'schen Inszenierung begründete: Hamlet geht an seinem Oheim vorüber, ohne seine Rache zu vollziehen, weil er den Betenden nicht bloß töten, sondern auch im Jenseits vernichten will. Diese Haltung steht in hartem Gegensatz zu Hamlets Vorstellungen vom Jenseits als dem unberechenbaren Land der Träume. Auch die Späße, die Hamlet über den von ihm getöteten Vater Ophelias macht, wirken eigenartig bei einem Menschen, dessen Trauer um den eigenen Vater so grauenhaft sein Leben überschattet. Der Lieblingsfigur, dem „idealen Mann“ Shakespeare, schaut eben manchmal noch der Haudegen des Saxo Grammaticus über die Schulter, etwa auch dann, wenn Hamlet ohne die geringsten Skrupel Rosenkranz und Gildenstern mit Hilfe einer gefälschten Urkunde in den Tod scheidet. Gustaf Gründgens hat die auseinanderstrebenden Linien dieser Figur in einer imposanten Leistung gebändigt und zusammengefaßt.

Jede Epoche hat aus den beiden Seelen Hamlets, der reckenhaft harten des nordischen Helden, dessen Tollheit nur List ist, und der melancholisch verspielten des allzu feinen Träumers die ihr gemäße gewählt. Vor Lessing war Hamlet ein wilder, ja „hannibalischer“ Mann. Goethe sah zunächst lauter Weichheit, einen gefälligen, liebenswürdigen, hochanständigen Jüngling ohne hervorstechende Leidenschaft, sogar ohne Plan, daher seinem fürchterlichen Racheamt gar nicht gewachsen. Vielleicht haben Lothar Mithel und Gustaf Gründgens jenen Hamlet entdeckt, den das zwanzigste Jahrhundert lieben wird. Gründgens hat das Rätsel dieses Charakters weder auf ästhetischem noch etwa gar auf medizinischem Wege zu lösen gesucht, sondern auf historischem. Er machte den Neurastheniker zum Helden, den weichen Träumer fast zum Tatmenschen, den Sinnenden zum politisch denkenden ersten Mann von Dänemark. Er gestaltete ihn

aktiv, schöpferisch, mit einer Kraft, die gerade aus der unermesslichen und schauerlichen Stille der Einsamkeit strömt, die um ihn ist. Er entwickelte die Figur mit einer beklemmenden Virtuosität. Aus dem Wartenden wurde plötzlich der Aktivist, der auf die Stunde sinnt, die seine Tat gebiert, als er die Worte sprach: „Und dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirns.“ Gründgens übertrug die Spannung des innerlich Erstickenen nach außen, schuf aus dem Drama des individuellen Rachegebänkens eine Ideologie. Das nahm der Gestalt Hamlets etwas von ihrer Hintergründigkeit, machte sie aber geradliniger, verständlicher und aktueller für unsere aktivistische Zeit.

Vielleicht kündigt sich in dem bunten, stark auf Stimmung gestellten, vereinfachenden, zusammenziehenden und antinaturalistischen Stil dieser Inszenierung Lothar Mithels etwas wie ein neues Gesetz an. Die abrupte Sprechtechnik der Berliner Gäste, ihre bewußte und betonte Monotonie, die starke Effekte erzielt und unsere Nerven vibrieren läßt, ihre Tendenz, Schlusssätze einer Szene sentenzenartig mit deutlicher Pointierung aus Dialog und Stück herauszuheben, verrät den Willen zu einem eigenartigen Inszenierungsprinzip, das in Wien ganz neu ist und das viel verspricht. Ein blendender, ja manchmal faszinierender Beginn. Gleichfalls vollkommen auf Stimmung und Buntheit gestellt, eine Symphonie von Licht und Farben war das Bühnenbild von Rochus Gliese, dessen Wirkung ungleichmäßig, aber manchmal überwältigend groß war, während die Musik von Leo Spies durchwegs sehr merkbare Eindrücke hinterließ. Unter den Darstellern, die samt und sonders erlesenste Schauspielkunst boten und mit viel Ehren alle namentlich angeführt werden müßten, seien nur die rührende, ja erschütternde Ophelia Marianne Hoppes, der Schauspieler Paul Bildts und der greise Königsknecht Polonius des Hans Leibel hervorgehoben. Das festlich gestimmte Haus spendete der sehenswerten und für uns von vielen neuartigen Spannungselementen bis zum Versten gefüllten Aufführung stürmischen Beifall. *Louis Barca*

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konzessioniertes
Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

WIEN, I., WOLLZEILE 11
TELEPHON R 23-0-43

Ausschnitt aus :

vom : **Neues Wiener Tagblatt, Wie.**
16. Juni 1938

96 „Hamlet“ im Burgtheater.

Das Gastspiel der Staatlichen Schauspiele Berlin.

In dem gleichbetitelten Feuilleton vom 14. d. ist infolge der gedrängten Berichterstattung spätnachts ein bedauerlicher Irrtum über die Spielleitung unterlaufen. Die berühmte „Hamlet“-Neuinszenierung der Staatlichen Schauspiele Berlin ist ausschließlich Verdienst des auch auf dem Theaterzettel genannten Spielers, des Staatschauspielers Lothar Mützel. Sowohl die Inszenierung als auch die neue geistige Ausdeutung des Stückes ist Mützels Werk, und daß Gustaf Gründgens diese Richtlinie der Spielleitung schauspielerisch so großartig erfüllt, ist ein freudiges Bekenntnis zu der großen Idee, die den Regiekünstler Mützel geleitet hat. Wir haben es hier mit einer vollkommenen Zusammenarbeit von Darstellung und Spielleitung zu tun.
(Die Schriftleitung.)

Der zweite Abend der Reichs-Theaterfestwoche

„Hamlet“ mit Gustaf Gründgens

Der Zufall wollte es, daß ich im Jänner 1936 in Berlin weilte, als dort Gründgens den Hamlet im Berliner Schauspielhaus zum ersten Male spielte. Das gesamte künstlerische Berlin war damals auf den Beinen, man war aufs höchste gespannt. Gründgens, der bekannte Darsteller verruchter Deladenz, wagte sich an den Hamlet, an die problematischste aller dramatischen Gestalten! Das war Sensation. War es nur Sensation? Die Zeit, die in vielem, aber vor allem in künstlerischen Dingen das letzte Wort hat, entschied auch hier. Was damals ein gewagtes Experiment äußerster Kühnheit schien, heute lebt es allen Einwendungen zum Trotz, kräftiger denn je. Zweieinhalb Jahre vermochten die frischen Farben einer Aufführung nicht zu verblassen, die nur für den Tag geboren schien und noch heute drängt man sich in Berlin zu dieser Vorstellung, der am Montag die hohe Ehre zuteil, Berliner Schauspielkunst in Wien zu repräsentieren.

Zweieinhalb Jahre! Das gibt zu denken. Eine Aufführung, die so lange Zeit sich nicht nur im Spielplan halten konnte, son-

nung zu bringen ist, ob sich nicht hier und dort, zwischen der Gesamtkonzeption der Darstellung und dem Wort des Dichters ein Zwiespalt auftun würde, zum Schaden der endgültigen Wirkung. In der großen Linie konnte man hier leicht zu einer Übereinstimmung kommen. Schon vor vielen Jahren haben gründliche Kenner der shakespeareischen Dramatik den Gedanken geäußert, daß die Meinung Goethes, der „die Untauglichkeit zu der von ihm geforderten Tat für einen grundlegenden Zug in Hamlets Charakter“ hielt, eigentlich nicht ganz gerechtfertigt ist und nachgewiesen, daß man „die Reflexionen Hamlets, warum er denn die Tat noch immer nicht vollzogen habe sowie die heftigen Selbstvorwürfe, die er sich deshalb macht, ohne allen Zwang als Symptome leidenschaftlicher Ungeduld widerspruchlos deuten könne“. Gewiß, Hamlet ist ein denkender Held, und auch er, der vielbedachte, mag sich schwer zu handeln entschließen, aber das gab noch lange nicht die Berechtigung, das Heldische in ihm in morbide Schwachheit umzuwandeln, wie das die längste Zeit Mode war. Was vor allem gegen diese Auffassung

seinen Gestalten eben jenen Reiz des Geheimnisvollen, jene reichen — oft mißbrauchten — Möglichkeiten für den Darsteller, jenen hinreißenden Zwang für den Zuschauer, Shakespeares Gestalten irgendwie fühlend oder denkend mitzugestalten.

Die Gestalt Hamlets läßt sich also, wie das Gründgens so glücklich versuchte, zwanglos auf ganz wenige Züge zurückführen, nämlich auf das Bestreben, eine Untat, von der ihm eigener Verdacht und seines Vaters Geißt dunkle Kunde gibt, restlos aufzuklären, sie zu rächen und dabei gleichzeitig neue Schuld zu vermeiden. Tragisch ist dann nicht mehr die — im Grunde ohnedies untragische — Zerrissenheit in Hamlets Charakter, sondern die Unmöglichkeit, zu einer schuldlosen Sühne zu gelangen, wie sie in der Ermordung des unschuldigen Polonius ihren sinnfälligen Ausdruck findet. Was eine folgerichtige Durchführung dieser an sich durchaus berechtigten Hamlet-Auffassung verlangt, ist in erster Linie ein denkender Schauspieler. Schauspieler muß er sein, da das Schauspielersische gerade in Hamlet ein wesentlicher Faktor ist, überführt die Komödie doch den König, ist doch die Tollheit Hamlets nur Komödie, um ungestört die Wahrheit suchen zu können, und klug muß er sein, daß er sich von der Pracht beziehungsreicher Worte in dem innigen Zusammenfluten von Spiel und Wirklichkeit nicht verführen läßt, die Galerie mit schillernden Künsten zu blenden und sich dabei selbst unversehens in einem undeutbaren Meer hoffnungsloser Zerrissenheit zu verlieren. Beides ist Gründgens in höchstem Maße. Er ist Komödiant in des Wortes bester Bedeutung, meistert Wort und Gebärde unfehlbar und er ist dabei klug genug, um sich nie hinreißen zu lassen. Jede Bewegung seiner außerordentlich stark in das Spiel einbezogenen Hände, jedes Biegen und Drehen seines tänzerisch geschulten Körpers ist bis ins letzte berechnet. Aber auch im Sprachlichen hat jedes Wort in seiner Bedeutung eine völlig eindeutige Stellung. Den Zwiespalt von Gedanke und Tat versteht er kristallklar herauszuarbeiten, jenes langsame Zurücksinken in die Welt der Meditation und jenes pantherartige Aufschwellen eines zum Außersten entschlossenen Willens konnte nicht reiner zum Ausdruck gebracht werden, als in dem klassischen Monolog „Sein oder Nichtsein“. Völlig neu wirkt vieles und die Leistung verdient um so mehr Bewunderung, als sie sich eigentlich nirgends an bekannte Vorbilder anlehnt. Ein einheitlicheres, geschlosseneres Gesamtbild Hamlets gab es meines Wissens in der letzten Zeit nicht auf einer deutschen Bühne zu sehen. Ein schier unfaßbares Maß bewußter Arbeit steckt in diesem Hamlet Gründgens', der es verschmäht, sozusagen instinktiv von Herz zu Herz zu wirken und seit der Berliner Erstaufführung womöglich noch gewachsen ist. Ein gleiches Maß Arbeit gibt überhaupt dieser Aufführung ihr künstlerisches Gepräge. Schon Rogus Gießes Bühnenbild, über dessen eigenartige Gestaltung sich streiten läßt, scheint einzig im Hin-

blick auf diese „Hamlet“-Aufführung geschaffen zu sein, so planmäßig ist es in die Aktion der Darsteller einbezogen. Alles, was auf der Bühne ist, muß so und nicht anders sein, kein Verfassstück, keine Säule ist überflüssig.

Und dann das Ensemble selbst. Man hat, besonders im Burgtheater, größere Individualitäten in den einzelnen Rollen gesehen, aber kaum je eine Reihe von Künstlern, die sich so restlos gegenseitig ergänzten, so reibungslos in einandergriffen. Fast scheint es



Hermine Körner und Walter Frank

ungerecht, einzelne Namen zu nennen, und wenn, der Größe der Rollen wegen, Walter Frank (König), Hans Leibelt (Polonius), Marianne Hoppe (Ophelia), Hermine Körner (Königin), Günther Sandank (Geist), Hansgeorg Laubenthal (Laertes), Gustav Knuth (Horatio) und Paul Bildt (Schauspieler) erwähnt sein mögen, so soll damit nicht gesagt sein, daß alle anderen Ungenannten nicht ebensoviele Wertvolles zur Gesamtwirkung beitrugen. Ein Kabinettstück für sich ist die Spielleitung Lothar Mithel, dem nicht nur der wunderbare Zusammenklang aller Kräfte zu danken ist, sondern auch das hinreißende Tempo der Aufführung, das sie dynamisch verdichtet und verzögert, je nachdem es das Werk erfordert, keine Verschleppung zuläßt, aber auch keine Aberschätzung, besonders dann, wenn es die Wirkung erheischt, Zeit zu planmäßiger Veranschaulichung innerer Vorgänge zu lassen.

Wenn man über den tiefen künstlerischen Eindruck hinaus die „Hamlet“-Inszenierung mit einem Wort als solche charakterisieren wollte, so könnte man sie als einen „Triumph der Arbeit“ bezeichnen. Als solcher eröffnet sie neue Perspektiven. Genies sind selten, wir wollen sie dankbar als eine Gabe des Himmels hinnehmen, aber Arbeit ist unser Los, unsere Pflicht und daß Arbeit Kunstwerke wenigstens nachschöpferisch zu solchen Wirkungen führen kann, das mag uns Trost und Anregung sein. Indem sie uns zeigt, was ernste Arbeit, auf künstlerischen Gebieten geleistet, imstande ist, bedeutet die „Hamlet“-Aufführung mehr als ein künstlerisches Ereignis einmaliger Prägung, sie bedeutet ein Programm, vielleicht das Programm der Reichs-Theaterfestwoche.

W. Antropp.



Gustaf Gründgens

Zeichnung Knoth

dern darüber hinaus eine geradezu einzigartige Zugkraft ausübt, erledigt von selbst alle Einwendungen, welcher Art sie immer sein mögen. So, die geheimnisvolle Lebenskraft in der Hamlet-Inszenierung gibt zu denken, zumal in der Zeit des Rundfunks und des Tonfilms, da mit Vorliebe das gute, alte Theater todgesagt wird, wenn man nicht von vornherein von der Haltlosigkeit derart trüber Ansichten überzeugt wäre, die Ursache und Wirkung verwechseln und in dem angeblichen Verfall eigenes Unvermögen zu rechtfertigen suchen. Sonst möchte man am liebsten über diese Aufführung gar nicht denken, sie nur auf sich wirken lassen und mit jenem Schweigen quittieren, das höhere Anerkennung bedeutet, als Worte sie auszudrücken vermögen. Allzuviel wurde außerdem schon über den Hamlet und seine Darstellung geschrieben und gesagt, allzuviel von der Zerrissenheit der nordischen Seele, in diese Hühnenfigur hineininterpretiert und was an Problematik je ein deutsches Herz gequält, immer wieder glaubte es in Hamlet künstlerisch erlösenden Ausdruck finden zu können. Ist es ein Zufall, daß gerade die heutige Zeit, die fernab von aller grüblerischen Problematik einen neuen Lebensstil, eine neue Lebensauffassung, teils bereits gefunden hat, teils erstrebt, nunmehr auch einen Hamlet schuf, der jenseits aller neurasthenischen Verkrampftheit, jenseits aller unfruchtbaren Zweifelsucht, auf die Urelemente dramatischer Aktion zurückgeführt scheint, auf den unbeugsamen Willen zur Tat und den ebenso unbeugsamen Willen zur Gerechtigkeit und moralischer Läuterung. Ist es ein Zufall, daß gerade diese Aufführung, so revolutionär sie auch den Verfechtern der psychologischen Seelendramatik um die Jahrhundertwende dünken müßte, mit einem Schlag zündend ins große Publikum drang? Aus der geistigen Struktur unserer Zeit begriffen, scheint die Auffassung des Hamlet, wie sie sich Gründgens da zurecht gelegt hat, gegenwärtiger und berechtigter als jede andere.

Fragt sich nur, inwieweit diese Auffassung mit dem Werk des Dichters in Übereinstim-

pricht, ist Shakespeare selbst. Es liegt gar nicht im Wesen dieses vom Theater herkommenden Dichters, irgend welche verworrene Grübeleien dostojevskijscher Prägung als Leitmotive seinen Gestalten zu unterlegen, ebenso wenig, wie er je seine Charaktere anders erklärte und deutete, als mit den ursprünglichsten Mitteln des Theaters, mit der Handlung selbst. Wenn dabei immer ein dunkler Rest offen bleibt, so verleiht das

Theater * Kino * Kunst * Konzert

Dort, wo sie wurde Missa solemnis

Die Babenbergerstadt Mödling, die Stadt, in der auch Walter von der Vogelweide seine Lieder anstimmte, ist auch die Stadt Beethovens. Hier verweilte er in den Sommermonaten 1818 bis 1820, hier schuf er „Das größte Chorwerk deutscher Klassik“, sein bedeutendstes Werk, die „Missa solemnis“. In der wundervollen gotischen St. Othmar-Kirche fand letzten Sonntag zum Gedenken an die Entstehung des Werkes in Mödling eine Festaufführung statt.

Beethoven schrieb das Werk in einem „Zustand absoluter Erdenentrücktheit“. Und ganz eigens mutet es uns Heutige an, daß Beethoven dem letzten Teil des unsterblichen Werkes die Worte voransetzte: „Bitte um inneren und äußeren Frieden.“ Ganz merkwürdig erscheint es, daß Beethoven gerade in diesem Teil der Messe eine ergreifende und in seiner Art kühn erscheinende Kriegsmusik schildert.

Die Darbietung der Missa solemnis, die unter der Schirmherrschaft Dr. Goebbels stand, verdient nahezu uneingeschränktes Lob. In erster Linie ist dies ein Verdienst Prof. Rudolf Knarrs, der sich als Dirigent besten Formats zeigte, als verständiger Ausleger der Partitur. Die Mödlinger Singakademie bot eine Chorleistung ersten Ranges; das gefürchtete „et vitam venturi saeculi“ und manch anderes gelang ganz vorzüglich. Eine Freude war es, die Herren des Wiener Staatsoper-Orchesters in ihrer klaren, präzisen künstlerischen Hingabe musizieren zu hören. Mit innigem Ausdruck spielte Konzertmeister Wolfgang Schneiderhan das Violinsolo. Mela Scholz, Luise Briz, Hermann Gallos, Dr. Lorenzi bildeten das Soloquartett, das sich stimmfarbig zu wenig amalgamierte.

Nibelungen-Proben in Worms

In diesen Tagen beginnen in Worms die Proben zu den Nibelungen-Festspielen, die auch in diesem Jahre vom Hessischen Landestheater in Darmstadt durchgeführt werden. Die Gesamtleitung hat Generalintendant Franz Everth (Darmstadt), die Spielleitung Richard Weichert (Berlin). Die weiblichen Hauptrollen verkörpern wie im Vorjahr Maria Koppenhöfer (Brünhild) und Agnes Straut (Kriemhild).

Im Zwickauer Stadttheater Schauspiel um Robert Schumann

Das Zwickauer Stadttheater setzte sich mit großem Erfolg für die Aufführung des Schauspiels „Robert Schumann“ von Rudolf Kirsten ein. Der behutsam gestaltete Konflikt im Leben des jungen Schumann zog die Besucher stark in den Bann. Die das Geschehen umrahmende Streichquartettmusik stammte vom Helden des Schauspiels selbst.

Uraufführungen

V. Reichstheater-Festwoche, Wien Berliner »Hamlet« im Burgtheater



(Photo: Weltbild)
Hamlet.

Festliches Burgtheater. Der Rahmen: die Reichstheaterfestwoche. In der großen Loge Reichsminister Dr. Goebbels, Gauleiter Bürdel, Reichsstatthalter Dr. Senf-Inquart, die Gauleiter Globocnik und Dr. Jury. Ein aufgeschlossenes und beifallsfreudiges Publikum füllte das Burgtheater bis auf den letzten Platz.

Der Dichter Shakespeare: Der in den Umdeutungen zahlreicher Entelgenerationen bewährte Mittelpunkt des mimischen Theaters unserer Jahrhunderte. Der Brite, der seine tiefsten und größten Interpretationen auf deutschem Gebiet fand, der seit seiner Entdeckung durch Herder über allen Epochen unserer Bühnendichtung leuchtete. Das letzte Geheimnis seiner weittragenden Wirkung ist auch das Geheimnis der religiösen Macht der griechischen Tragödie. Der große Mime wie der Tragiker kamen mit ihren Werken einem bereits vorhandenen Wunsche aller Schichten ihres Volkes nach.

Der Tragiker formte die Bereitschaft für das Göttliche. Shakespeare gestaltete die Räume blutvoller Menschlichkeit. Seine Themen sind Mord, Krieg, Liebe, Entführung und Gift. Aber er stellt die Themen seiner Schauspiele kraft seiner Persönlichkeit auf die Ebene ewiger Gültigkeit.

Der Schauspieler Gründgens: Er holte das Schau-Spiel aus dem Reich des aufgezeichneten Wortes in die geprägte Dimension der Gebärde. Er erfüllte die erste und letzte Forderung, die das Schau-

Spiel an ihn stellte. Er ging über die gewöhnliche Funktion der Bühnengebärde, das Gesprochene zu unterstreichen, weit hinaus. Er ließ die Gebärde vor dem Wort entstehen, er hob die Hand, schloß langsam die Finger zur Faust, sein Gesicht hing starr an den Fingern, er hob die schwarze Schleppe seines Kleides an die Stirn, er hegte über die Stiege und lehnte müde an mächtigen Säulen und immer deutete das Wort die Geste, spielte mit ihr.

Am deutlichsten trat diese „mimische“ Haltung in der Schauspielerszene zutage. Die Pantomime wirkte wuchtiger, härter als das gesprochene Spiel. Der König, der in der Anklage des Wortes zusammenbrach, war durch den Spiegel des stummen Spiels längst erschüttert.

Gründgens ließ seine Stimme fast maskenhaft kalt und fremd klingen. Er fand an einer Stelle bloß, in der ersten Zwiegespräche mit Guldenstein und Rosenkranz, Töne, die aus dem Herzen kamen. Und die Töne klangen nach, weil sie so sparsam eingesetzt waren.

Gründgens war der Mittelpunkt der Berliner Schauspielergemeinschaft. Der „Hauptmann“, den jede Bühne haben muß. Aber er war nicht Star und die anderen Stichwortbringer; er war Kristallisationskern einer eindeutig großen Gemeinschaftsleistung.

Am stärksten auf sein Spiel abgestimmt war Ophelia — Marianne Hoppe, verhalten im Ton, reif in der Gebärde bis zu ihrer erschreckenden und aufwühlenden Wahnsinnszene. Mehr junges, tönendes Wort der Laertes des Herrn Laubenthal; ein schlichter und wertvoller Rahmen der Horatio des Herrn Knuth; ein biederer, fröhlicher, schlauer Polonius Herrn Leibelt, ein im Unrecht großer König Herr Frank; die Königin Hermine Körner; stark die Schauspieler, vor allem Paul Bildt in seiner Deklamation.

Die Inszenierung Lothar Mithels gestaltet das Spiel frei von jeder defizienten Psychoanalyse auf den „bedenkenden“ aber doch eines mutigen Todes sicheren Hamlet hin. Die Bühnenbilder Rochus Glieses, die in einem Sonderzug mit den Schauspielern aus Berlin gekommen waren, waren ein gut gebauter Hintergrund der Gebärde der Spieler.

Die Zuschauer standen von der ersten bis zur letzten Minute im Banne der großen Leistung der ersten Bühne des Reiches. Herr Gründgens, der Regisseur und die anderen Schauspieler konnten unermüdblichen Beifall entgegennehmen.

Wien die ungefügte Grajs-erzählung singen — da in der Bayreuther Fassung alle Kürzungen unterlassen sind.

In diesem Festjahre wird Völker in Bayreuth zum erstenmal den „Parfjal“ verkörpern.

Die Wiener Opernfreunde aber haben hoffentlich Gelegenheit, den Künstler nach diesem Auftreten, das im Rahmen des Berliner Gastspiels erfolgt, in der nächsten Spielzeit noch öfter in unserem Ensemble zu hören.



(Photo: Weitrlich)
Maria Müller als Elsa.

Völker, Klaiber Neue Spielleiter in Essen und Berlin

Nachdem Wolf Völker, der auch Heuer bei den Salzburger Festspielen tätig sein wird, von der Essener Oper an die Berliner Staatsoper als Oberspielleiter verpflichtet worden ist, wurde Dr. Joachim Klaiber (Berlin) als erster Spielleiter der Oper nach Essen berufen. Klaiber, der 1908 in Stuttgart geboren wurde, hat, nach wissenschaftlicher Ausbildung an den Universitäten München, Freiburg, Berlin, seine praktische Berufsvorbereitung bei Friedrich Brandenburg, Richard Weichert und Ernst Legal erhalten. Zunächst als Dramaturg und Spielleiter in Lübeck tätig, ging er 1933 bis 1936 in gleicher Stellung nach Stettin und wandte sich hier ganz der Oper zu. Zuletzt war Dr. Klaiber Oberspielleiter der Oper in Heilbronn.

Erfolg einer Wienerin 1000 Reichsmark ersungen



An der Wiener Staatsoper Nach zwei Jahren wieder Franz Völker



Sonntag hören wir den Gast, den wir so lange schon an der Wiener Staats-

„OBSERVER“

I. österr. behördl. konzessioniertes
Unternehmen für Zeitungs-Ausschnitte

WIEN, I., WOLLZEILE 11

TELEPHON R 23-0-43

Ausschnitt aus :

vom : **Kleines Volksblatt, W.**

14. Juni 1938

Der „Hamlet“ des Berliner Staatstheaters.

Nur eine große und kühne Zeit wird die Größe und Kühnheit Shakespeares voll verstehen. Seit vielen Theatergenerationen spielt man den Hamlet, aber noch niemals, dünkt uns, ist der große und allgemeine Sinn dieses Problemdramas so leuchtend vor uns gestanden wie bei diesem Gastspiel der Berliner. Da trat Hamlet nicht als der schwächliche Grübler vor uns, sondern als der Mann, der zutiefst erfühlt, daß „etwas faul im Staate Dänemark“ ist, der sich hinter dem Spiel der Gedanken verbirgt, um fürchterliches Strafgericht zu halten. Und niemals ist der erschütternde Ausklang des Fortinbras, der den Beginn einer neuen, starken Zeit ankündigt, so verstanden worden wie an diesem Abend.

Der Abend des Berliner Staatstheaters ist gesättigt von Stimmung, überleuchtet von Geist. Von dem ersten Wort an, das vor den Bühnenbildern Rochus Gliebes aufklingt, ist der Zuhörer im Bann der von Lothar Mützel geleiteten Vorstellung. Der Mittelpunkt des Abends, der Hamlet von Gustaf Gründgens, erweckt das Wort Shakespeares in seiner ganzen geistigen Leuchtkraft. Die von den Theoretikern so oft geübte Teilung

in Wortkunst und dramatische Handlung zerfällt vor dieser magischen Verwirklichung Shakespeares in nichts. Jeder Satz ist von Spannung geladen. Auch in seinen Monologen läßt Gründgens das Publikum keinen Augenblick los. Die Szene mit der Mutter gelangt zur unheimlichen Steigerung. Die Ophelia Marianne Hoppes ist streng und herb, der dichterische Adel der Gestalt kommt, von allen überlieferten Neuzierlichkeiten befreit, rein zur Wirkung. Unheimlich die von der Qual ihres schlechten Gewissens gepeinigte Königin Gertrude der Hermine Körner, außerordentlich stark der Claudius Walter Franks, der Polonius Hans Leibelts ein Meisterstück. Wie farbig wirken auch alle Episoden, wie sicher steht jeder an dem ihm gehörigen Platz im Raum der Dichtung. Der Laertes Laubenthals ebenso wie der Horatio Knuths, das Schauspielerepaar Haubenreifers und Meißels, der unheimliche Totengräber Werners. Mächtig strebt der Abend seiner Höhe, der Enthüllung in der Pantomime und dem Schauspiel zu, das Hamlet veranstaltet, doch bleiben Paul Bildt und Pamela Bedekind in starker Erinnerung. Bis zum herrlichen Ausklang des Fortinbras, den Günther Hadank vorbildlich spricht, hält der von der Bühnenmusik Leo Spieß' umhüllte Abend des Publikums in seinem Bann.

Das Burgtheater selbst zeigt ein ähnliches Bild wie die Oper bei der Veranstaltung am Nachmittag: Reichsminister Dr. Goebbels, die Führer des Landes vereint mit den Repräsentanten des geistigen Lebens der Nation, alle ergriffen von einer der höchsten Leistungen im Theater der neuen deutschen Gegenwart. Der Jubel war groß. Die Worte des Reichsministers Goebbels konnten keine bessere Bekräftigung finden als durch diese künstlerische Tat; ein unvergleichliches Geschenk des im Besitz des neuen deutschen Theatergeistes schon glücklicheren Berlin an das werdende und hoffende Wien. S. H. r.

Ausschnitt aus:

Neues Wiener Tagblatt, Wien

vom:

14. Juni 1938

„Hamlet“ im Burgtheater.

(Gastspiel des Berliner Staatlichen Schauspielhauses.)

Mit ungeheurer, festlich erregter Spannung hat man diesem historisch bedeutsamen Theaterabend entgegengeesehen. Aus vielen Gründen darf man ihn ein epochales Ereignis nennen. Er fügte das Burgtheater, unsre altehrwürdige Nationalbühne, in das erste Theaterfest Großdeutschlands ein, das die beste heimische Kunst mit den Höchstleistungen der Gäste zu einer glanzvollen Schau gesamtdeutscher Bühnenkultur vereint. Er war auch etwas ganz Neues in der Geschichte des Hauses selbst, in dem es seit seinem Bestehen Gastspiele dieser Art noch nicht gegeben hat. Er machte uns, wie es dem festlichen Anlaß gebührt, mit einer der berühmtesten Aufführungen der Berliner Schwesterbühne bekannt. Und indem er uns gerade den „Hamlet“, das tiefste Werk des größten germanischen Bühnengenies, brachte, gab er uns Gelegenheit, an einem kennzeichnenden Beispiel mit dem hochgespannten szenischen Stil der Hauptstadt des Dritten Reiches Fühlung zu nehmen. So war es in jedem Betracht eine neue Zeit, die uns an diesem Abend aus der gewitternden Sphäre der dramatischen Kunst entgegenrauschte.

Unermeßlich viel ist über Shakespeare schon geschrieben worden, und innerhalb der Shakespeare-Literatur könnte das, was über „Hamlet“ gesagt wurde, wieder eine ganze Bibliothek füllen. Die größten deutschen Geister hat das geheimnischwere Stück wie kein andres fasziniert, und es ist dadurch, daß Goethe es im „Meister“ zum Ausgangspunkt tief eindringender Shakespeare-Studien machte, ins innerste Heiligtum auch unsres deutschen Schrifttums gerückt. Daß es Shakespeare selbst in besonderem Maße am Herzen lag, läßt sich nachweisen. Aber auch ohne Kenntnis der biographischen Zeugnisse hierüber fühlt man es aus dem Geist, aus der ganzen Tonart des Stückes unmittelbar heraus, daß aus dem rätselhaften Dänenprinzen mehr als aus irgendeiner andern Figur Shakespeare selbst zu uns spricht. Auch bei andern großen Dramatikern läßt sich ja oft eine Gestalt nachweisen, durch die der Dichter, subjektiver als sonst, sein innerstes Wesen, seine Grundeinstellung zur Welt vor uns enthüllt. Molière ist der

Alceste im „Menschenfeind“, Goethe der Tasso in der gleichnamigen Dichtung. So sind auch viele Stellen im „Hamlet“, viele Aeußerungen des Helden selbst so persönlich gehalten, so fast schneidend unmittelbar im Ton, daß wir die deutliche Empfindung haben: hier wird die Dichtung zum Bekenntnis, hier tritt der Mann, der sie schuf, fast schleierlos vor uns hin.

Die Gestalt des Dänenprinzen, um die die Diskussion nie enden wird, ist rätselhaft, ist widerspruchsvoll, ist mit widerstreitenden Elementen bis zum Auseinanderfallen geladen. Hamlet ist ernst und zum Scherzen geneigt, rasch und tief nachdenklich, leidenschaftlich und voller Hang zur Reflexion. Er kann schroff sein bis zur Rücksichtslosigkeit und zartfühlend, mitleidig bis zur äußersten Feinsühligkeit. Sein Geist bricht die Affekte, und doch ist seine Nachsicht so groß, daß er den mörderischen Claudius nicht im Gebet töten will, um seine Seele nicht „gen Himmel“ zu senden. Nicht zu zählen sind die Widersprüche in seinem Charakter; man wird einer solchen Unausgeglichenheit bei keiner andern Gestalt der dramatischen Weltliteratur begegnen. Die Versuche, diese Widersprüche zu erklären, haben zu keiner wirklichen Lösung des Rätsels geführt. Einen Ausweg aus dem Labyrinth von Fragen, die sich erheben, bietet die Geschichte des Werkes, die uns sagt, daß Shakespeare ein älteres, noch ganz in der Wildheit der altnordischen Dänensage wurzelndes Stück umgearbeitet, es im Sinne des humanistischen Renaissancezeitalters verfeinert und beseelt hat, wobei es eben ohne Risse und Sprünge nicht abging. Aber was haben solche Unebenheiten bei einem Genie wie Shakespeare zu sagen? Der Seelenstrom, der aus dem Herzen des Dichters brach, ist so gewaltig, daß er alles ergreift, auch die Trümmer, die das frühere Stück hinterließ, und es in einem einzigen glühenden Fluß über alle Hindernisse hinwegträgt.

Shakespeares Seelensprache spricht aus dem Stück, und sie ist die Sprache eines Dichters, dem sich jeder Stoff in die eigene Form, in das eigene Leben verwandelt. So voll von Gegensätzen Hamlet ist, so lebendig, so magisch-beseelt steht er doch vor uns, so wunderbar tief erscheint er uns gerade durch diese Gegensätze. Hier leistet eine außerordentliche Dichterkraft das Höchste: sie beherrscht das Geheimnis des

Lebens. Widerspruchsvoll sind ja die menschlichen Charaktere auch in der Wirklichkeit, und was sie zusammenhält, was sie dennoch atmen, wirken und handeln läßt, das ist eben jenes Rätsel des Lebens, das oft das Unmögliche möglich macht. Und was die Natur trifft, eben das trifft auch Shakespeare: er schafft seinen Hamlet — und seine ganze Seele lebt in der Figur. Hamlets Gesamtbild ist das einer genialen, sehr komplizierten, absolut idealen Natur. Es ist das Bild eines Menschen, dessen Leben tragisch verläuft, weil seine Gaben weit über das Maß hinausgehen, auf das die Welt im allgemeinen zugeschnitten ist. Hamlet leidet, weil er vollkommen ist. Die Stumpfheit seiner Umwelt macht ihn scharf.

Wie in der Seele ihres Helden, so mischt sich auch im Atmosphärischen der Dichtung auf eine Art, die für Shakespeare und sein Zeitalter charakteristisch ist, ein rauhes nordisches Element mit der hochentwickeltesten Gedankenwelt und dem Formenadel der Renaissance. Im ganzen überwiegt aber hier — so gleich in der ersten Szene mit ihrer frostigen Nachtstimmung — das Großartig-Grausige der alten dänischen Sage, so daß zuweilen der blutige Strahl eines Nordlichtes über der Dichtung zu flammen scheint. Von dieser Welt und den ihr zugehörigen Menschen hebt sich Hamlet mit seiner höheren Bildung, seiner feineren Geistigkeit aber doch sehr deutlich ab: er ist im ganzen der Mann der Renaissanceseele, der seiner Umgebung zum unbegreiflichen Rätsel wird. Rätselhaft an sich, wird er es noch mehr durch diesen Kontrast, den Shakespeare, sicherlich unbewußt, mit zauberischer Kunst herausgearbeitet hat. Indem der Dichter in den alten, überkommenen Stoff sein Selbstporträt stellte, lösten sich ihm alle Schwierigkeiten, die aus dem Widerstreben disparater Züge erwachsen, von selbst.

Die Aufführung des Berliner Stadttheaters, eine szenische Großtat Gustaf Gründgens', bricht mit allen Ueberlieferungen und gibt uns einen von Grund auf erneuerten „Hamlet“. Selten hat man eine so eindringliche, packende Neuinszenierung gesehen. Während man bisher allgemein den Renaissancecharakter des Dramas hervorhob und ihm den Stempel eines klassischen Spieles gab, ändert die Berliner Aufführung das zeitliche und örtliche Gepräge des traditionellen Darstellungsstils, indem sie

das Stück um ein ganzes Zeitalter zurück und nach dem Norden hin verlagert, also jenes altnordisch-mythische Element unterstreicht, von dem die Dichtung ja tatsächlich durchtränkt ist. Es wird also die ältere Seite des Hamletdramas betont, es wird das Schwere, Düstere des Geschehens mit niederzwingender Wucht im Bildlichen und Schauspielerischen zur Geltung gebracht. Schon im Optischen, das Rochus Gliese als Bühnenbildner besorgte, erhalten wir einen ganz neuen Eindruck. Die Königsburg stellt sich uns als ein primitives Herrenhaus im Blockbau dar, in dem das Hofleben sich noch in der rauhen Art der Wikingerzeit abspielt. Dieses Kolorit beherrscht die Aufführung, wird mit starker Konsequenz festgehalten.

Die Schauspieler erhalten von der Spielleitung her unerhörte Impulse. Jede Szene bebt von geistiger Energie, jedes Wort ist belebt und durchgeistigt, jede denkbare Ausdrucksnuance aus den großartigen Versen geholt. Im Vordergrund des Abends steht Gründgens als Hamlet — der stärkste Hamlet, der seit Rainz auf der Bühne zu sehen war. In der körperlichen Erscheinung ein idealer nordischer Prinz, feingliedrig, schlank, geschmeidig, durch und durch nobel, formt er die Gestalt im Geistigen etwa von dem Vers aus: „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich“ — oder von dem Lob der Menschenwürde in dem Gespräch mit Rosenkranz und Gildenstern. Ein geistig absoluter, reiner makelloser Mensch geht in rührend-adeliger Schönheit unter: das ist der Kern des Gründgenschen Hamlet. Eine prachtvoll geschlossene Vorstellung rings um ihn herum, Frank als König Claudius, Hermine Körner als Königin, Marianne Hoppe als Ophelia, Leibel als Polonius trugen zu dem triumphalen Erfolg des Abends bei. Das Publikum überschüttete alle Darsteller mit Beifall, Gründgens konnte sie immer wieder vor den Vorhang führen. Berlin hat im Burgtheater einen Sieg errungen, der uns Wiener mit Freude und mit Stolz auf das große gesamtdeutsche Geistes theater erfüllt.

Vladimir Hartlieb

Mathematik des Gefühls

101
 „Hamlet“ mit Gustaf Gründgens und dem Ensemble der
 Staatlichen Schauspiele Berlin

Von unserem nach Wien entsandten Sonderberichterstatler **Joachim Bremer**

Wien, 14. Juni

Das zweite Ereignis der V. Reichstheater-Festwoche liegt hinter uns! Die „Hamlet“-Inszenierung des Preussischen Staatstheaters wurde hier, auf dem klassischen Boden der Burg, zur demonstrativen Offenbarung eines souveränen Theatergefühls, das als Resultat einer nur fünfjährigen kulturpolitischen Aktion größten Ausmaßes gewertet werden muß. Uns allen, die wir in den letzten Jahren sämtliche Aufführungen am Gendarmenmarkt beige-wohnt haben, ist dieses Theatergefühl und seine Umsehung in wohl nuancierte Wirksamkeit schon viel zu selbstverständlich geworden. Wir hatten uns mit dem Egoismus des Feinschmeckers schon zu sehr daran gewöhnt, daß die geistige Plattform nach oben hin verlegt wurde. Wie hoch sie aber in Wirklichkeit war, das nahmen wir schon nicht mehr recht wahr, weil wir uns abgewöhnt hatte, nach unten zu sehen.

In Wien hier ist das anders. Von einer künstlerisch recht wenig erfreulichen Vergangenheit trennen uns gerade erst einige Monate. Diese Tatsache verändert den Blickwinkel um ein erhebliches, und so kam es, daß die uns in den meisten Einzelheiten längst vertraute „Hamlet“-Inszenierung des Berliner Staatstheaters plötzlich zu der bewußten demonstrativen Offenbarung wurde. Der klassische Boden des Burg-Theaters und — einige Umbesetzungen taten ein übriges.

Lothar Müthels klassische Inszenierung eines Klassikers ist viel viel mehr als ein geschicktes „in Szene setzen“ erprobter Theatereffekte. Sie ist eine Analyse dichterischer Werte, eine *Mathematik des Gefühls*, bei der es keine unbekanntenen Größen zu geben scheint. Wo in aller Welt gibt es das noch, daß jemand eine ganze Dichtung vor den Augen der Zuschauer wie einen kostbaren Teppich ausbreiten kann, und daß er in 17 verschiedenen Bildausschnitten auf die einzelnen Kostbarkeiten dieses ausgebreiteten Stoffes aufmerksam machen darf, ohne dabei als pedantischer Erklärer zu wirken? Wo gibt es schließlich ein Ensemble, das so sehr und so ausschließlich Ensemble ist wie das des Preussischen Staatstheaters?

Marianne Hoppe spielte für die erkrankte Rätche Gold die Rolle der Ophelia, und — es wurde ein ganz, ganz großer künstlerischer Erfolg für sie, ein Erfolg, der ihr klare Ausblicke auf künstlerisches Neuland eröffnen dürfte. Die Szene

gegen Schluß des zweiten Teils, in der sie unter der Last des Erleidenmüssens zusammenbricht, gehört zweifellos mit zu den stärksten Szenen des Abends. Hansgeorg Laubenthal trat als Laertes, Gustav Knuth als Horatio, Günther Hadank als Geist von Hamlets Vater und Fortinbras neu in das „Hamlet-Ensemble“ ein, ohne daß dadurch eine Verlegung des künstlerischen



Foto: Fosshag

Gustaf Gründgens als Hamlet

Schwerpunktes entstanden wäre. Bei den vielen übrigen Rollen ist die Besetzung die gleiche geblieben. Sie alle gruppierten sich mit disziplinierter Spielfreude um Gustaf Gründgens, der auf dem klassischen Boden der Burg den durch ihn geschaffenen „Staatstheaterstil“ zu einem festen Begriff für das Wiener Publikum machte.

Starke Anteil an diesem riesenhaften Erfolge hatten wiederum die Bühnenbilder Rochus Gliebes, sowie die Musik von Leo Spieß.

Ein festlich gestimmtes, tief beeindrucktes und mitgerissenes Haus dröhnte 20 Minuten lang auf. Der Vorstellung wohnten Dr. Goebbels und Reichsstatthalter Seyß-Inquart nebst vielen Ehrengästen von Partei und Staat bei.

Erster Höhepunkt der Theaterfestwoche

Im Burgtheater: „Hamlet“

102

Im grünblauen Dunkel dämmert eine fahle Meereszscene empor und der Geist des verstorbenen Vaters Hamlets zeigt durch sein Erscheinen die Größe und Schwere der Schuld, die über dem Lande lastet. Die Bilder, die nun folgen, sind von einer plastischen Wirksamkeit und vermitteln die sorgsam durchdachte Szenerie, die sich ins Monumentale zuweilen steigert, sie



Gustaf Gründgens als Hamlet

geben dem Eindruck Raum, wie sehr Rochus Glöckle als Bühnenbildner seiner Aufgabe gerecht wurde, so daß Sprache und Bild vollendet dastehen.

Die Frage, die man früher vor der Gestalt des Hamlet erörterte, die Frage, ob Hamlet als geborner Melancholiker, als metaphysischer Grübler, als Phlegmatiker oder wie sonst aufzufassen ist, tritt vor der Darstellung Gustaf Gründgens zurück. Der Kampf, den Shakespeare zwischen Leben und Er-

kenntnis, Denken und Tun sich vollziehen läßt, wird von diesem Schauspieler auf seine Art gelöst. Gerade weil er so sehr Schauspieler ist, man könnte sagen, nichts als Schauspieler im höchsten Sinne, wird diese Aufgabe unmittelbar und mit Evidenz erfaßt. Sein Hamlet war vom Verstand, vom Geist aus aufgebaut, er hatte zugleich die Hintergründe, die ihn an die Erkenntnis der Weltgrenzen in ihrer ganzen Tiefe führen. So ist er zugleich pathetisch und Gegenwartsmensch, problematisch und Jongleur mit Begriffen, beweglichen Spiel und vom Gefühl bewegt. Er versteht es, Verse zu sprechen und sie zu unmittelbarer Eindringlichkeit zu formen, auf daß dem Zuhörer das einmalige „So und nicht anders“ greifbar wird.

Die anderen Spieler zeichneten den geschlossenen Rahmen ab, in dem sich dieses Auf und Ab der Gedanken wirkungsvoll steigern konnte. Da war der König Claudius (Walter Frank), zwar ein Egoist, aber zugleich ein Mann, den man die Folgerichtigkeit seiner verbrecherischen Handlung bis zuletzt glaubte, da stand die Königin von Hermine Röhrer in ein Hin und Her des Gefühlsstrom gezogen, da war schließlich die Ophelia von Marianne Hoppe schlicht und mädchenhaft. Wir führen noch Hans Leibelt als weitschweifigen Polonius, Hans Georg Laubenthal als jugendlichen Laertes an, denen sich Horatio (Gustav Knuth) und Rosenkranz (Karl Haubenreiser) als gewandte Weltleute angeschlossen. Auch die Pantomime und das Schauspiel waren auf das Beste besetzt. Schließlich gedenken wir noch der zwei Shakespeareschen weisheitsvollen Narren Walter Werner und Walter Tarrasch, die die berühmte Totengräberzscene bestritten.

So war die ganze Aufführung aus einem Guß. Und der Beifall, der sich schon nach den ersten Szenen gewaltig regte, steigerte sich bis zum Schluß, so daß man abschließend feststellen kann, daß dieser Tag, an dem die Staatlichen Schauspiele von Berlin als Gast im Burgtheater weilten, reich an Größe, innerem Erlebnis und beifallsfreudigen Menschen war, die einer einmaligen Leistung aus innerster Notwendigkeit huldigten.

Dr. Spoerl.