

Alexandra Portmann

«The time is out of joint»

Shakespeares *Hamlet* in den Ländern
des ehemaligen Jugoslawien

Materialien des ITW Bern 15

Herausgegeben von Andreas Kotte

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Alexandra Portmann

«The time is out of joint»

Shakespeares *Hamlet* in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Weitere Informationen zum Programm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Hamlet, Regie: Gorčin Stojanović, Jugoslawisches Schauspielhaus, Belgrad 1992, Foto: Srđja Mirković.

© 2016 Chronos Verlag, Zürich
ISBN 978-3-0340-1361-1
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1361

Inhalt

Dank	11
Einleitung: Shakespeares Hamlet in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien	13
1 Anfänge der Shakespeare-Rezeption in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien	16
2 Strategien der kulturellen Aneignung von Shakespeares <i>Hamlet</i> nach 1945	21
3 Vorgehensweise und Aufbau	25
I «What, has this thing appear'd again to-night?» Theater und kulturelle Erinnerung	29
1 Theoretische Paradigmata und Probleme	31
2 Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Überlegungen als theoretische Grundlage	37
2.1 Das geschichtstheoretische Konzept des Nachlebens	39
2.2 Warburgs Konzept der Pathosformel	43
2.3 Kultur als Gedächtnis: Warburgs dynamischer Kulturbegriff	45
3 Theaterbegriffe und das Konzept der kulturellen Erinnerung	49
3.1 Theater und Wiederholung	50
3.2 Multidirektionale Erinnerungen	53
4 Theatrale Schlüsselbilder	57
4.1 Inhaltliche Bestimmung der theatralen Schlüsselbilder	58
4.2 Strukturelle Bestimmung der theatralen Schlüsselbilder	61

II	«Who's there?»	
	Das theatrale Schlüsselbild des Geistes	67
1	Einleitung	69
2	Der Geist zwischen Rache und Erinnerung – Dušan Jovanovićs <i>Hamlet</i> am Jugoslawischen Schauspielhaus (2005)	71
2.1	Kontexte der Inszenierung	71
2.1.1	<i>Hamlet</i> im Jugoslawischen Schauspielhaus nach 1991	71
2.1.2	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	74
2.2	Funktion und Darstellung des Geistes in Jovanovićs <i>Hamlet</i> -Inszenierung	76
2.2.1	Quellenlage	76
2.2.2	Inszenierungsbeschreibung	77
2.2.3	Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Licht und Musik	78
2.2.4	Charakteristika der Geisterdarstellung	78
2.2.5	Zusammenführung: Multidirektionale Erinnerungen an Jugoslawien und die Stunde null im Jahr 2000	89
3	Nach Illyrien? – Der Geist in Slobodan Šnajders <i>Gamlet</i> (1987) als Metapher für eine wiederkehrende Vergangenheit	92
3.1	Kontexte der Inszenierung	92
3.1.1	Slobodan Šnajders <i>Gamlet</i> am Bosnischen Nationaltheater in Sarajevo	92
3.1.2	Slobodan Šnajder als «kontroverser Autor»	96
3.1.3	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	97
3.2	Die Funktion des Geistes in Slobodan Šnajders <i>Gamlet</i> (1987)	100
3.2.1	Quellenlage	100
3.2.2	Stück- und Inszenierungsbeschreibung	100
3.2.3	Bühnenkonzeption: Szenografie, Kostüme, Musik	103
3.2.4	Der Geist von Silvije Strahimir Kranjčević	104
3.2.5	Zusammenführung: Multidirektionale Erinnerungen als Vorzeichen für den Zerfall von Jugoslawien	114
4	Versuch einer vergleichenden Perspektive	117

III	«There are the players!»	
	Das theatrale Schlüsselbild der Mausefalle	119
1	Einleitung	121
2	«Und der Rest ist Schweigen» – Shakespeares <i>Hamlet</i> als Mausefalle in Ljubiša Georgievskis Inszenierung (1989)	126
2.1	Kontexte der Inszenierung	126
2.1.1	Ljubiša Georgievski und Shakespeares <i>Hamlet</i> in Makedonien	126
2.1.2	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	130
2.2	Georgievskis <i>Hamlet</i> als Mausefalle	132
2.2.1	Quellenlage	132
2.2.2	Inszenierungsbeschreibung	133
2.2.3	Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik	135
2.2.4	Das Theater im Theater in Georgievskis <i>Hamlet</i>	136
2.2.5	Zusammenführung: <i>Hamlet</i> als Reflexionsfolie für Zensurpraktiken	148
3	Hamlet liest <i>Hamlet</i> – Gorčin Stojanovićs <i>Hamlet</i> von 1992	151
3.1	Kontexte der Inszenierung	151
3.1.1	Gorčin Stojanović und das Jugoslawische Schauspielhaus im Spannungsfeld der politischen Veränderungen	151
3.1.2	<i>Hamlet</i> am Jugoslawischen Schauspielhaus vor 1992	155
3.1.3	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	157
3.2	Stojanovićs <i>Hamlet</i> als Collage	161
3.2.1	Quellenlage	161
3.2.2	Inszenierungsbeschreibung	161
3.2.3	Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik	164
3.2.4	Hamlet als Collage	165
3.2.5	Zusammenführung: Die Mausefalle als dreifache Reflexion auf das Theater	171
4	<i>Hamlet</i> als Verweigerung – Tomaž Pandurs <i>Hamlet</i> am Slowenischen Nationaltheater in Maribor 1990	175
4.1	Kontexte der Inszenierung	175
4.1.1	Shakespeares <i>Hamlet</i> in Slowenien	175
4.1.2	Tomaž Pandurs «Theater der Bilder»	177
4.1.3	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	179
4.2	Pandurs <i>Hamlet</i> als barockes Spektakel	182
4.2.1	Quellenlage	182
4.2.2	Inszenierungsbeschreibung	182
4.2.3	Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik	185
4.2.4	Pandurs barockes Spektakel, oder: <i>Hamlet</i> als Verweigerung	186
4.2.5	Zusammenführung: Pandurs Mausefalle als allegorisches Spiel	194
5	Versuch einer vergleichenden Perspektive	199

IV	«On Fortinbras: he has my dying voice» Das theatrale Schlüsselbild Fortinbras	203
1	Einleitung	205
2	Luko Paljetaks <i>Poslje Hamleta</i> (Nach Hamlet, 1994) im Kontext der Sommerfestspiele in Dubrovnik	207
2.1	Kontexte der Uraufführung	207
2.1.1	Shakespeares <i>Hamlet</i> an den Sommerfestspielen in Dubrovnik	207
2.1.2	Luko Paljetaks Reflexionen zu <i>Hamlet</i>	212
2.1.3	Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse	215
2.2	«I have some rights of memory in this kingdom» (V, 2, 373) – Fortinbras als Reflexionsfolie für multidirektionale Erinnerungsdiskurse in Paljetaks <i>Nach Hamlet</i>	218
2.2.1	Quellenlage	218
2.2.2	Stückbeschreibung	219
2.2.3	Funktion von Erinnerung in <i>Poslje Hamleta</i> (Nach Hamlet)	221
2.3	Dramen- und Inszenierungsanalyse im Vergleich	230
2.3.1	Szenografie/Kostüme	230
2.3.2	Aspekte der Inszenierung und dramaturgische Veränderungen	230
	Zusammenfassung und Ausblick	235
1	Vorzüge und Perspektiven des theatralen Schlüsselbildes	235
2	Schlüsselbilder, dramaturgische Strategien und Erinnerungsdiskurse	237
3	Ausblick	241
	Anhang	247
	Inszenierungsverzeichnis 1945–2014	247
	Literaturverzeichnis	257

Meinen Eltern

Slobodanka und Markus Portmann-Zorić

Dank

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die leicht überarbeitete Version meiner Dissertation, welche Teil des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projekts *Hamlets Odyssee. Eine Studie zum Phänomen der kulturellen Mobilität* (2011–2015) unter der Leitung von Prof. Dr. Peter W. Marx, Prof. Dr. Andreas Kotte und Prof. Dr. Virginia Richter gewesen ist und im März 2015 von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern angenommen wurde.

Dank für die vielen anregenden Gespräche und die kontinuierliche Unterstützung während der Promotionsphase gebührt an erster Stelle Prof. Dr. Peter W. Marx (Universität zu Köln), darüber hinaus für das Koreferat sowie wertvolle Anregungen Prof. Dr. Andreas Kotte (Universität Bern) und Prof. Dr. Virginia Richter (Universität Bern). Mit ihrem fundierten Wissen zur Theaterlandschaft im (post)jugoslawischen Raum war Dr. Duška Radosavljević während einer mehrmonatigen Fellowship an der University of Kent (Canterbury) ebenfalls eine besonders wichtige Gesprächspartnerin.

Ohne die Unterstützung unterschiedlichster Institutionen und Archive wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen; als wichtigste Anlaufstellen für die Datenerhebung verdienen besondere Erwähnung die Theatermuseen und wissenschaftlichen Archive in Slowenien (Slovenski gledališki inštitut, Ljubljana), Kroatien (Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb und das Staatsarchiv in Dubrovnik), Bosnien und Herzegowina (Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti BiH, Sarajevo und East West Company), Makedonien¹ (Pozorišni arhiv fakulteta dramskih umetnosti, Skopje) und Serbien (Muzej pozorišne umetnosti, Belgrad). Darüber hinaus bildeten die Archive einzelner Theater eine unentbehrliche Ergänzung; hervorzuheben sind die Theaterarchive des montenegrinischen Nationaltheaters in Podgorica und des königlichen Theaters Zetski Dom in Cetinje, das Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses in Belgrad sowie das Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele. Für die produktive Zusammenarbeit und tatkräftige Unterstützung möchte ich mich ausdrücklich bei allen Mitarbeiter*innen der genannten Institutionen bedanken. Darüber hinaus gilt ein besonderer Dank den Mitarbeiter*innen des Archivs des Bosnischen Staatsfernsehens BHRT für die Zustellung von schwer zugänglichem Videomaterial.

1 Fortan wird für den Staat, der aus der ehemaligen jugoslawischen Republik Makedonien hervorgegangen ist, die Bezeichnung «Makedonien» gewählt.

Durch die von Ljubiša Georgievski, Joško Juvančić und Boris Čakširan gewährten Interviews und Gespräche konnte ich Einblick in die Produktionsbedingungen einzelner Inszenierungen und somit Anteil an den persönlichen Erfahrungen historisch komplexer Situationen nehmen; dafür gilt ihnen mein herzlicher Dank. Für die Übersetzungen vom Makedonischen ins Kroatische möchte ich mich bei Dr. Ivica Baković bedanken, der mir darüber hinaus ein wichtiger Gesprächspartner für Fragen zur makedonischen Theaterlandschaft wurde.

Natürlich sind Kolleg*innen, Freund*innen und Familie eine wichtige Stütze in der Promotionsphase und ohne ihre Hilfe und Motivation wäre dieses Buch in dieser Form kaum zustande gekommen. Stellvertretend für all die vielen Helferinnen, die hier genannt zu werden verdienten, möchte ich mich insbesondere für die Lektüre und die zahlreichen «Parakolloquien» (und «seitlichen Arabesken») namentlich bei Dr. Maria-Elisabeth Heinzer, Dr. Beate Schappach, Dr. Katharina Wessely, Luise Baumgartner, Luisa Huggler, Dr. Sandra Bornemann, Anna Messmer, Ruth Huber, Rahel Weil und Lucia Flachs bedanken. Für die immerwährende Unterstützung vor Ort in Belgrad möchte ich an dieser Stelle Dr. Ana Jovanović, Dr. Jelena Kovačević und Dr. Irina Maksimović danken. Für seine inhaltlichen Anregungen, die eingehende Lektüre sowie gleichermassen intellektuelle wie emotionale Unterstützung möchte ich mich bei meinem Ehemann Dr. Sascha Wegner bedanken. Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich auf meinem Weg stets unterstützt und gefördert haben. Ihnen ist das Buch von Herzen gewidmet.

Für die Förderung sowohl des Forschungsprojekts als auch der Publikation der vorliegenden Dissertation gebührt besonderer Dank dem Schweizerischen Nationalfonds.

Köln, im September 2016

Alexandra Portmann

Einleitung: Shakespeares *Hamlet* in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien

Wie in vielen europäischen Staaten ist William Shakespeares *Hamlet* auch in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien ein wichtiger Bestandteil des kulturellen Repertoires. Seit den ersten Aufführungen Ende des 18. Jahrhunderts waren Shakespeares Dramen immer wieder in den dortigen Theatern zu sehen. Dabei wurde *Hamlet* nicht nur besonders oft inszeniert, sondern auch immer wieder als Reflexionsfolie für kulturelle und soziale Veränderungen angeeignet. Während im 19. Jahrhundert Shakespeares Dramen einen wichtigen Beitrag zur Bildung eines südslawischen Theaterrepertoires darstellten und mit der Gründung der Nationaltheater vor allem Identitätsbildungsprozesse im Vordergrund standen, veränderte sich ihre Rezeption zur Mitte des 20. Jahrhunderts. *Hamlet* wurde immer wieder Gegenstand von zum Teil ästhetisch innovativen kulturellen Aneignungen im Theater, im Figurentheater, in der Literatur und vereinzelt auch im Film.

Obwohl die Forschungsliteratur zur Rezeption Shakespeares in diesem kulturellen Kontext breit aufgefächert ist, stellt eine systematische und vergleichende theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem breiten Spektrum an kulturellen Aneignungen *Hamlets* bislang ein Forschungsdesiderat dar. In der bisherigen Literatur bilden vor allem die Übersetzungstraditionen der Dramen in den unterschiedlichen kulturellen Kontexten einen wichtigen Untersuchungsgegenstand.² Daneben wurden der Einfluss von Shakespeare auf die serbische, kroatische und slowenische Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts³ behandelt sowie allgemeinere literaturwissenschaftliche Studien zu Shakespeares Dramen durchgeführt.⁴ Es fällt auf, dass seit den 1990er-Jahren verschiedene kulturwissenschaftlich orientierte Arbeiten zur Bedeutung Shakespeares im ehemaligen Jugoslawien und in Osteuropa erschienen sind.⁵ Natürlich finden sich darunter auch theaterwissenschaftliche Untersuchungen – diese beschäftigen sich jedoch im Gegensatz zur vorliegenden Studie mehrheitlich mit nationalen Kontexten, wie beispielsweise Boris Senkers wichtige und aufschlussreiche Publikation *Bard u Iliriji* (2006) zu Shakespeare-Inszenierungen in Kroatien. Damit stellen diese Publikationen zwar einen zentralen Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung dar, werden jedoch um eine vergleichende Perspektive auf das gesamte Gebiet des ehemaligen Jugoslawien ergänzt.

2 Vgl. Popović 1928 und 1951; Janković 1980/81; Starčević 2005; Zlatnar Moe 2012.

3 Vgl. Mihailović 1984; Kostić 1988; Filipović 1948.

4 Vgl. Bečanović-Nikolić 2013; Spremić 2011; Engelsfeld 2003.

5 Vgl. Hattaway/Sokolova/Roper 1994; Lupić 2010; Gibinska/Limon 1998.

Angesichts der starken politischen und ökonomischen Veränderungen im ehemaligen Jugoslawien seit Beginn der 1980er-Jahre wird das Theater ab diesem Zeitpunkt nicht nur vermehrt zur Reflexionsfolie für politische und kulturelle Fragen, sondern auch zum bevorzugten Aushandlungsort unterschiedlicher kultureller Erinnerungsdiskurse. Diese Tendenz steht im Zusammenhang mit einer allgemeinen Kritik an dominanten Geschichtsdarstellungen im sozialistischen Jugoslawien, vor allem bezüglich der innerjugoslawischen Konflikte während des Zweiten Weltkriegs und der offiziellen Darstellung der sozialistischen Revolution. Vor dem Hintergrund einer sich sowohl auf der politischen als auch auf der kulturellen Ebene vollziehenden Vergangenheitsrevision in der jugoslawischen Gesellschaft interessiert hier, wie sich diese gesellschaftlichen Tendenzen nicht etwa im Theater allgemein, sondern insbesondere in Inszenierungen *Hamlets* als kanonisches Repertoirestück manifestieren. Damit wird der Untersuchungsfokus auf die Funktion von *Hamlet*-Inszenierungen in Perioden starken politischen, kulturellen und sozialen Wandels gerichtet.

Innerhalb der ›historischen Kultur‹⁶ Jugoslawiens öffnet sich seit den 1980er-Jahren eine Kluft zwischen der standardisierten offiziellen Repräsentation der Geschichte und alternativen Erzählsträngen, die problembehaftete historische Themen zum zentralen Gegenstand politischer Debatten machen. Dabei sind zu diesem Zeitpunkt Prozesse einer allgemeinen Geschichtsrevision zugunsten nationaler Geschichtsschreibung zu beobachten, die mit den verstärkten Nationalisierungstendenzen seit Josip Broz Titos Tod im Jahre 1980 zu erklären sind.⁷ Das gilt in hohem Masse für die Auseinandersetzung mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, die als gesamteuropäisches Phänomen der 1980er-Jahre betrachtet werden muss.⁸ Das Spannungsverhältnis zwischen der offiziellen Erinnerungspolitik und deren Überarbeitung in den einzelnen Teilrepubliken wird in Theaterproduktionen aufgegriffen und zum Teil kritisch reflektiert. So erscheinen zu diesem Zeitpunkt vermehrt Dramen, die sich der Form des Metatheaters bedienen, um beispielsweise die Machtübernahme des faschistischen Ustascha-Regimes 1941 in Kroatien zu thematisieren. Als Beispiel lässt sich Slobodan Šnajders *Hrvatski Faust* (Der kroatische Faust, 1981) nennen, der auch am Theater an der Ruhr in Mülheim und am Burgtheater in Wien aufgeführt wurde.⁹

Mit Blick auf den Zerfall Jugoslawiens zu Beginn der 1990er-Jahre sind diese Revisionsprozesse der Geschichte und der Diskurs über die kollektive Erinnerung

6 Tea Sindbaek untersucht die Repräsentation der historischen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs im ehemaligen Jugoslawien. Dabei unterscheidet sie zwischen Historiografie und historischer Kultur, indem sie die Geschichtsdarstellung auf populäre Geschichtsauseinandersetzungen, politische Reden, Kommemorationen und Kunst ausweitet. Diese Erweiterung ist insofern wichtig, als im ehemaligen Jugoslawien solche Debatten gerade in der Literatur und in der Kunst geführt wurden. Vgl. Sindbaek 2012, S. 13 ff.

7 In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur im (post)jugoslawischen Raum lassen sich in den 1980er-, 1990er- und den 2000er-Jahren verschiedene Prozesse der Vergangenheitsrevision feststellen. Vgl. Karačić/Banjeglav/Govedarica 2012; Kuljić 2010.

8 Vgl. Petritsch/Džihic 2010, S. 20 f.

9 Vgl. Radosavljević 2009; Baković 2011. Allgemein zur jugoslawischen Dramatik Ende der 1980er-Jahre Klaić 1986, S. 7–19; Klaić 1991, S. 131–141.

lediglich Vorläufer einer komplexen und höchst problematischen Erinnerungskultur im postjugoslawischen Raum.¹⁰ Trotz oder vielleicht gerade wegen einer sehr zögerlichen Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit in den postjugoslawischen Ländern, die nicht nur die eigene Opfer-, sondern auch die Täterrolle thematisiert,¹¹ wird die Erinnerung an die Bosnien-, Kroatien- und Kosovokriege immer wieder in künstlerischen Projekten aufgegriffen. Als Beispiele können hier die Theaterproduktionen von Oliver Frlić, Selma Spahić oder auch Gorčin Stojanović genannt werden.¹² Mit Blick auf Theaterproduktionen wie Dino Mustafićs *Rođeni u YU* (Geboren in Yu, 2012) wird seit den 2000er-Jahren vermehrt die marginalisierte Erinnerung an den gemeinsamen kulturellen Kontext Jugoslawien in zahlreichen künstlerischen Arbeiten wieder aufgegriffen, womit das Theater als wichtige Plattform für die Aushandlung verschiedenster Erinnerungsdiskurse zu verstehen ist.¹³

Die vorliegende Studie richtet ihr Augenmerk auf Inszenierungen und Bearbeitungen von *Hamlet*, die auf unterschiedlichste Art und Weise kulturelle Erinnerung und Geschichtsdarstellung thematisieren. Nach einer ersten groben Sichtung des gesamten Materials (das heisst Inszenierungsdokumenten wie Texten, Videomitschnitten, Rezensionen, Kommentaren und Archivmaterial) kann für die Untersuchung ein Komplex aus drei zusammenhängenden Thesen aufgestellt werden. Erstens eignet sich Shakespeares *Hamlet* aufgrund seiner dramaturgischen Struktur sowie seiner festen Verankerung im Theaterrepertoire in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien besonders gut als produktive Reflexionsfolie für problematische Erinnerungsdiskurse sowie Geschichtsdarstellungen. Denn das Stück wird nicht nur seit 1945 von Theaterschaffenden als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit kulturellen und sozialen Veränderungen gewählt, sondern wurde im zu untersuchenden Zeitraum auch besonders oft inszeniert und bearbeitet. Zweitens zeigt sich hierbei, wie gerade im Theater die problematischen geschichtsrevisionistischen Tendenzen kritisch diskutiert werden können. Denn im Gegensatz zur offiziellen Erinnerungspolitik, die zugunsten von dominanten Erinnerungsdiskursen andere ausschliesst, können im Theater ebendiese «vergessenen» oder nichtdominanten Erinnerungsdiskurse zur Sprache kommen. Drittens erlaubt die Analyse der Inszenierungen und Aneignungen von *Hamlet* eine alternative, kulturgeschichtliche Perspektive auf diese problematischen Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien. Denn in Anlehnung an die methodischen Überlegungen des New Historicism wird davon ausgegangen, dass mithilfe der Analyse dieser Inszenierungen sowie ihrer genauen historischen Kontextualisierung auch der Blick auf gesellschaftliche Prozesse in den 1980er- und 1990er-Jahren erweitert wird.¹⁴ Zusammengefasst spitzen sich die Thesen wie folgt

10 Vgl. Kuljić 2010; Petritsch/Džihic 2010; Karačić/Banjeglav/Govedarica 2012.

11 Vgl. Kuljić 2010, S. 78 f.

12 Vgl. Medenica 2012. Zu Gorčin Stojanovićs *Sarajevo Theatre Tragedy* (2010) vgl. Gluhović 2013, S. 248–269.

13 Vgl. Popović 2014; Petrović 2015.

14 In der vorliegenden Arbeit wird von Stephen Greenblatts und Catherine Gallaghers Überlegungen in *Practicing New Historicism* (2000) ausgegangen.

zu: Erstens ist *Hamlet* als Reflexionsfolie zu verstehen; zweitens können in Theateraufführungen Erinnerungsdiskurse problematisiert werden; und drittens eröffnet die Analyse der Inszenierung eine kulturgeschichtliche Sicht auf die gewählten Beispiele. Hier schliesst sich die allgemeine Forschungsfrage an, inwiefern und auf welche Art und Weise problematische Erinnerungs- und Geschichtsrevisionen in den *Hamlet*-Inszenierungen dargestellt werden. Dabei interessieren sowohl inhaltliche als auch strukturelle Aspekte der Inszenierungen. So wird nicht nur nach den dramaturgischen Strategien gefragt, sondern auch explizit nach der gesellschaftspolitischen Bedeutung einzelner Referenzen. Dafür müssen die zu untersuchenden Beispiele in der langjährigen Aufführungstradition von Shakespeares *Hamlet* im ehemaligen Jugoslawien verortet werden.

1 Anfänge der Shakespeare-Rezeption in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien

Im hier zu leistenden historischen Abriss der Aufführungstradition von *Hamlet* im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien müssen vorab einige wichtige Aspekte geklärt werden. Erstens umfasst das hier zu untersuchende geografische Gebiet die heutigen Staaten Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Serbien, Makedonien und den Kosovo. Dabei wird die Formulierung «Länder des ehemaligen Jugoslawien» bewusst gewählt, da die Untersuchung auf Inszenierungen im zweiten Jugoslawien (1945–1991) und auf die Länder nach dem Zerfall des jugoslawischen Staates eingeht. Gerade mit Blick auf den politischen und kulturellen Wandel in den 1990er-Jahren wird in Anlehnung an Todor Kuljić für den Zeitraum nach 1991 auch vom postjugoslawischen Raum die Rede sein.¹⁵ Diese Formulierung ist sinnvoll, weil im ehemaligen Jugoslawien rege Beziehungen unter den Kulturschaffenden sowie den Institutionen bestanden und bis heute noch bestehen. Bei dieser Nomenklatur muss jedoch angemerkt werden, dass diese nicht auf eine Homogenisierung der verschiedenen Theatertraditionen in diesem Kontext abhebt,¹⁶ sondern lediglich das geografische Gebiet als dynamischen Raum kulturellen Austausches erfassen möchte.

Zweitens kann aufgrund der sehr komplexen historischen Ereignisse in der Region im 19. Jahrhundert hier nur eine verkürzte, schlaglichtartige Schilderung der Theateraktivitäten geboten werden. Demgegenüber wird in den Analysekapiteln (Kapitel II–IV) eine detailliertere historische Kontextualisierung der einzelnen Beispiele angeführt, um diese innerhalb der langjährigen Aufführungstradition zu verorten. Entsprechend werden hier nur generelle Tendenzen angeführt, die für das Verständnis des Untersuchungsgegenstandes in der Gesamtschau wichtig sind.

15 Vgl. Kuljić 2010.

16 Dies würde der Komplexität der Theatertraditionen und kulturellen Spezifika nicht gerecht werden. Vgl. hierzu Pušić 2004.

Als Kulturimport der Habsburgermonarchie ist die Auffassung der Shakespeare'schen Dramen zunächst stark von der deutschsprachigen Rezeption beeinflusst gewesen. Hierbei sind die ersten Aufführungen durch die deutsche Wandertruppe von Emanuel Schikaneder 1780 zu nennen. Laut Mihailović wurden in jenem Jahr die Dramen *Hamlet*, *Macbeth*, *Romeo und Julia* sowie *Richard III.* auf die Bühne gebracht.¹⁷ Im Zuge der Professionalisierung des slowenischen, kroatischen und serbischen Theaters im 19. Jahrhundert gewann Shakespeare jedoch schnell an Bedeutung für die Entwicklung einer eigenen, vom deutschsprachigen Aufführungskontext unabhängigen Theaterästhetik. Einen zentralen Beitrag dazu leisteten auch freie Ensembles, beispielsweise die Theatergruppe *Leteće diletantsko pozorište* aus Novi Sad, die 1840 und 1841 unter dem Namen *Domorodno teatralno društvo* auch in Zagreb auftrat.¹⁸ Knapp zwanzig Jahre später wurden die ersten Nationaltheater im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien gegründet. Zu den ersten Institutionen dieser Art gehören das Kroatische Nationaltheater in Zagreb (HNK, 1860), das serbische Nationaltheater in Novi Sad (1861) und das Nationaltheater in Belgrad (1868). Letzteres widmete sich besonders in den ersten Jahren seines Bestehens dem Aufbau eines serbischen beziehungsweise südslawischen Repertoires, zu welchem aber auch Übersetzungen internationaler Stücke gehörten.¹⁹ Die Städte Novi Sad, Belgrad und Zagreb gelten als wichtige Zentren der südslawischen Theaterkultur und standen stets in regem kulturellem Austausch untereinander.²⁰ Im Zusammenhang mit Shakespeare-Aufführungen ist beispielsweise der Intendant des Kroatischen Nationaltheaters Stjepan Milić als wichtiger Akteur zu nennen, der allein während seiner Amtszeit 1894–1898 insgesamt elf Stücke von Shakespeare auf die Bühne brachte.²¹ In Slowenien sind gegen Ende des 19. Jahrhunderts ähnliche Tendenzen festzustellen, obwohl aufgrund der sprachlichen Differenz davon ausgegangen werden kann, dass der Austausch mit anderen südslawischen Regionen nicht so stark war wie zwischen Kroatien und Serbien. Demnach sind zunächst Parallelen zwischen der Stärkung eines südslawischen Nationalgefühls und der Entwicklung einer südslawischen Theaterkunst festzuhalten. Dies spiegelt sich sowohl in der wachsenden Dramenproduktion als auch in der bis ins 20. Jahrhundert ansteigenden Zahl von Übersetzungen international bekannter Autoren wie Shakespeare wider. Als vorläufiger Höhepunkt dürften hierbei die

17 Vgl. Mihailović 1984, S. 25 f.

18 Diese Theatergruppe spielte ihre Stücke erstmals in serbokroatischer Sprache. Neben serbischen und kroatischen Autoren waren auch deutsche Autoren wie August von Kotzebue oder Friedrich Schiller fester Bestandteil ihres Repertoires. Ausserdem ist eine Aufführung von William Shakespeares *Romeo und Julia* (1841) bekannt, in der das *Domorodno teatralno društvo* die serbische Übersetzung von Vasilij Jovanović Zemunac verwendete. Dieser übersetzte Shakespeares Tragödie nicht etwa aus dem englischen Original, sondern auf der Grundlage von Christian Felix Weisses deutscher Bearbeitung. Vgl. Hečimović 1980, S. 20 f.; Volk 1997, S. 85 f.

19 Zur Geschichte des serbischen Nationaltheaters in Novi Sad vgl. Radonjić 2011, S. 12–26.

20 Vgl. Marjanović 2000, S. 12–14. Gemäss Raško V. Jovanović zählt William Shakespeare im Nationaltheater in Belgrad zu den am häufigsten aufgeführten Autoren. Zudem beschreibt er die Gastspiele des Kroatischen Nationaltheaters Zagreb in Belgrad und die Engagements der Schauspieler in Zagreb, Belgrad und in Novi Sad. Vgl. Jovanović 2014, S. 52–55.

21 Vgl. Senker 2006, S. 46.

Shakespeare-Übersetzungen des romantischen serbischen Dramatikers Laza Kostić (1884) und des slowenischen Dichters Oton Župančič (1933) gelten.²²

Ausdruck des wachsenden Interesses an Shakespeare sind zudem die vermehrten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem englischen Dramatiker. Davon zeugen Abhandlungen zu Shakespeare in literarischen Zeitschriften, in denen insbesondere auch Angehörige der Illyrischen Bewegung in Kroatien publiziert haben.²³ Mit Blick auf die serbische Dramatik im 19. Jahrhundert fällt auf, dass in bedeutenden serbischen Dramen häufig Referenzen auf *Hamlet* wiederzufinden sind.²⁴ Zu diesen Stücken zählen Stefan Stefanovićs *Uroš V* (UA 1825, Novi Sad) oder auch Laza Kostićs *Maksim Crnojević* (UA 1869, Novi Sad). Wie im Falle von Kostićs Tragödie handelt es sich bei diesen Dramen um Historien, in denen eine oder mehrere Figuren, häufig der Protagonist, Ähnlichkeiten mit Hamlet aufweisen.²⁵

Die Dramatiker orientierten sich nicht nur in ihren Tragödien und Historien an Shakespeares Drama. Es lassen sich auch Bearbeitungen finden, die sich dem Drama bereits Anfang des 20. Jahrhunderts thematisch, zum Teil auch parodistisch annähern, etwa metatheatrale Stücke mit einer Referenz auf *Hamlet* in kroatischer und slowenischer Sprache. Als Beispiel ist die Parodie *Hamlet u nepriliku* (Hamlet in der Klemme)²⁶ zu nennen, die 1909 anonym in Kroatien erschienen ist. Genauso ist ein unvollendetes und lange unbekanntes Drama Ivan Cankars aufzulisten, das 1908 erstmals erwähnt, jedoch erst 1969 in den *Gesammelten Werken* Cankars (*Zbrano delo*, 1967–1976) unter dem Titel *Hamlet iz cukrarne* (Hamlet aus der Zuckerfabrik) publiziert wurde. Während in Slowenien, Kroatien und Serbien *Hamlet* bereits im 19. Jahrhundert in den Theatern gespielt wurde, ist dies in Bosnien und Herzegowina, Makedonien und Montenegro nicht der Fall. Das zuvor zum Osmanischen Reich gehörende Bosnien und Herzegowina wurde seit 1878 von der Habsburgermonarchie verwaltet. Obwohl während der osmanischen Herrschaft ebenfalls Theateraktivitäten zu verzeichnen sind, beispielsweise Praktiken des türkischen Schattentheaters Karadjoz oder auch religiöse Spiele, lassen sich erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt Sprechtheateraufführungen finden. Diese sind trotz verschiedener kleinerer Theaterhäuser, wie dem von 1881 bis 1894 in Sarajevo tätigen Deutschen Theater, massgeblich von Wandertruppen aus Serbien und der Vojvodina geprägt.²⁷ Eine professionelle in Bosnien und Herzegowina produzierte *Hamlet*-Inszenierung war daher erst 1924 im kurz

22 Vgl. Marjanović 2000, S. 12 f.; Stribrny 2000, S. 70 f.

23 Zu diesen frühen Übersetzungen und Reflexionen über Shakespeare in Zeitschriften vgl. Senker 2006, S. 5–27; Filipović 1948, S. 1–13.

24 Vgl. Mihailović 1984, S. 79 f.; Popović 1928, S. 7–24.

25 Zur Rezeption *Hamlets* in der serbischen Literatur und im serbischen Drama des 19. Jahrhunderts vgl. Mihailović 1984, S. 87–107. Eine umfassende Studie der serbischen Historiendramen im 19. Jahrhundert ist Erić 1974. Mit dem romantischen Dichter Laza Kostić und seiner Auseinandersetzung mit William Shakespeares Werk beschäftigt sich die Literaturwissenschaftlerin Zorica Bečanović-Nikolić an der Universität Belgrad.

26 Alle Übersetzungen aus dem Kroatischen, Serbischen, Bosnischen und Montenegrinischen sind von Alexandra Portmann, die Übersetzungen aus dem Slowenischen von Karmen Pajk und diejenigen aus dem Makedonischen von Ivica Baković.

27 Vgl. Musafija 1994, S. 144 f.

zuvor als erstem professionellem Theater eröffneten Bosnischen Nationaltheater in Sarajevo (Narodno pozorište, 1921) zu sehen.²⁸

Das Königreich Montenegro wurde ebenso wie Serbien nach dem Berliner Kongress 1878 international als unabhängiger Staat anerkannt. Hinsichtlich der Shakespeare-Rezeption in Montenegro fällt auf, dass, obwohl *Hamlet* erst 1910 in Form eines Gastspiels am königlichen Theater Zetski Dom in Cetinje zu sehen war, im Jahr der Eröffnung des professionellen Theaters 1884 Kostićs von *Hamlet* inspiriertes Drama *Maksim Crnojević* zur Aufführung gebracht wurde. Danach folgten vereinzelte Gastspiele von *Hamlet*-Produktionen aus verschiedenen Regionen des ehemaligen Jugoslawien. 1937 wurde dann die erste (und bislang einzige) montenegrinische *Hamlet*-Produktion in einem professionellen Theater inszeniert. Dabei muss angemerkt werden, dass das Drama, gemäss dem bibliografisch aufgearbeiteten Zeitschriftenverzeichnis von Luko und Ljiljana Milunović, auch im 20. Jahrhundert in Gastspielproduktionen in Montenegro zu sehen war, obgleich, wie erwähnt, nach 1937 kein *Hamlet* in den montenegrinischen Theatern selbst produziert wurde.²⁹

Makedonien gehörte genauso wie der Kosovo Ende des 19. Jahrhunderts zum Osmanischen Reich.³⁰ In Makedonien gehen die ersten Theateraktivitäten, die neben den türkischen Theaterpraktiken Karadjoz und Medahi stattfanden, ebenfalls auf das ausgehende 19. Jahrhundert zurück, vornehmlich auf den makedonischen Dichter Vojdan Černodrinski.³¹ Trotz der gesteigerten literarischen Tätigkeit verschiedener makedonischer Dichter war zu diesem Zeitpunkt das makedonische Theater stark von serbischen und bulgarischen Wandertruppen geprägt.

In der Zwischenkriegszeit waren im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (1918–1930, 1930–1941 Königreich Jugoslawien) neben den deutschen vor allem französische und russische Einflüsse, etwa durch das Moskauer Künstlertheater, das 1920/21 und 1924 in Belgrad gastierte, prägend für die südslawische Theaterlandschaft insgesamt. Massgeblich für die jugoslawische Szene treten neben dem auf russischen Einfluss zurückzuführenden Stil des psychologischen Realismus jugoslawische Theaterpersönlichkeiten vermehrt in Erscheinung, wie die Regisseure Branko Gavella, Mihailo Isailović, Jurij Ljvović Rakitin oder auch die Schauspieler Radomir Plaović und Mate Milošević.³² Auch zu dieser Zeit war Shakespeare fester Bestandteil

28 Vgl. Gogić 2011.

29 Die Angaben zu den Inszenierungen entstammen der umfassenden Aufarbeitung der montenegrinischen Theaterkritiken in Milunović 2002 und 2004. Als weitere Verzeichnisse zum montenegrinischen Theaterrepertoire sind die drei Bände Milunović/Vujančić/Milunović 2010–2012 zu nennen.

30 Die erste Inszenierung von Shakespeares *Hamlet* in albanischer Sprache fand 1972 im Kosovo unter der Regie von Slobodanka Aleksić statt. Dies ist jedoch eine freie Bearbeitung des Shakespeare'schen Dramas, die ein Jahr zuvor im Belgrader Theater Atelje 212 Premiere gefeiert hatte. Im Jahr 1982 wurde Shakespeares *Hamlet* dann unter der Regie des englischen Regisseurs Jeremy Young auf Albanisch zur Aufführung gebracht. Vgl. hierzu die Kritiken in *Politika Ekspres* 1982 und *Oslobodjenje* 1982.

31 Vgl. Stefanovski 1994, S. 571 f.

32 Zum Theater im ersten Jugoslawien vgl. Marjanović 2005, S. 344–361; Stojković 1979, S. 554–629. Zu Plaovićs *Hamlet* vgl. Jovanović 2014, S. 54.

des Theaterrepertoires. Insbesondere Plaovićs *Hamlet* von 1930 wird hierbei in verschiedenen Kontexten immer wieder diskutiert.³³

Im zweiten Jugoslawien, der Föderativen Volksrepublik Jugoslawien (1945–1963) und der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (1963–1991),³⁴ spielten Inszenierungen von klassischen Texten erneut eine wesentliche Rolle für die Etablierung einer eigenen, dem neuen politischen Kontext angepassten Theatersprache. Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte die sozialistische Regierung eine ›gesamtjugoslawische Kunst‹ zu begründen, die der veränderten Gesellschaftsordnung entsprechen sollte. Für den sich neu konstituierenden sozialistischen Staat wurden zu Repräsentationszwecken auch neue Kulturinstitutionen konzipiert: 1947 wurde das Jugoslawische Schauspielhaus in Belgrad (Jugoslovensko dramsko pozorište) gegründet, das sich als ›gesamtjugoslawisches‹ Theater von den bereits bestehenden Nationaltheatern in den einzelnen Republiken abgrenzte. Bis heute gilt das Schauspielhaus als Knotenpunkt für Theaterschaffende aus dem gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien.

Während in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg das Theaterschaffen politisch und ideologisch stark von der kommunistischen Partei geprägt war, änderte sich dieser Umstand radikal nach dem 1948 erfolgten politischen Bruch Josip Broz Titos mit Stalin.³⁵ So verkündete Edvard Kardelj bereits 1954, dass die Kunst im sozialistischen Jugoslawien autonom agieren und nicht einer staatlichen Kontrolle unterliegen soll.³⁶ Damit unterschieden sich die Bedingungen des Theaterschaffens in Jugoslawien wesentlich von denjenigen im sowjetischen Einflussgebiet. Trotz der Tatsache, dass es keine offizielle Zensurbehörde gab, wurde seitens der Regierung von den Theater- und Kunstschaffenden allerdings eine neutrale Haltung gegenüber der Parteipolitik verlangt.³⁷ Entsprechend lassen sich vereinzelt Fälle finden, in welchen eine Inszenierung nach wenigen Vorstellungen auf politischen Druck hin abgesetzt wurde.³⁸ Damit darf hinsichtlich der Beurteilung der Kulturpolitik der Faktor der Selbstzensur nicht unterschätzt werden. Nichtsdestotrotz kann festgehalten werden, dass mit der Öffnung Jugoslawiens seit Beginn der 1950er-Jahre von einer massiven Liberalisierung der Kulturpolitik die Rede sein kann, aufgrund welcher insbesondere seit Mitte der 1960er-Jahre ästhetisch innovative und auch regimiekritische Stücke zur Aufführung kamen.³⁹

33 Vgl. Kosilovska-Poposka 1988, S. 90 f.

34 Vgl. Ramet 2006, S. 163 ff.

35 Die offizielle Abkehr vom sozialistischen Realismus geschah zu Beginn der 1950er-Jahre. Vgl. Senker 2006, S. 123 f.

36 Vgl. Marjanović 2005, S. 380 f., 435 f.

37 Vgl. ebd., S. 435 ff.

38 Der bekannteste Fall ist das Verbot der Inszenierung *Kad su cvatale tikve* (Als die Kürbisse blühten) von Dragoslav Mihailović (1968) am Jugoslawischen Schauspielhaus. Vgl. Novaković 2004.

39 Für weitere Ausführungen zur Kulturpolitik in Serbien vgl. Đukić 2012.

2 Strategien der kulturellen Aneignung von Shakespeares *Hamlet* nach 1945

Mit Blick auf die Fülle an archivarischen Materialien zu den *Hamlet*-Inszenierungen sind verschiedene Strategien der kulturelle Aneignung von Shakespeares Drama zu unterscheiden. Diese lassen sich zum einen nach Theaterformen wie Sprechtheater und Figurentheater, aber auch nach Medien wie Literatur und Film aufteilen. Zum anderen lassen sich diese Aneignungen hinsichtlich ihrer ästhetisch-dramaturgischen Zugriffe differenzieren. So kann zwischen einem klassischen und einem experimentellen Zugriff auf das Shakespeare'sche Drama unterschieden werden. Zudem finden sich nach 1945 Stücke mit einer metatheatralen Referenz auf *Hamlet*, die auf der Grundlage des Dramas einen eigenständigen Plot entwickeln.

Unter den klassischen Aneignungen werden hier Inszenierungen verstanden, die nahe am Shakespeare'schen Text bleiben und *Hamlet* häufig, jedoch längst nicht immer in einem historischen Setting zeigen. Dabei rückt der psychologische Konflikt des Protagonisten ins Zentrum. So interessieren mehrheitlich Hamlets innere Befindlichkeit, sein Herausögern der Rache an Claudius oder auch sein Verhältnis zu seiner Mutter Gertrude und zu Ophelia. Als Beispiele für diese Aneignungsstrategie lassen sich Inszenierungen in Stadt- und Nationaltheatern nennen, wie diejenige von Hugo Klajn und dem Darsteller Radomir Plaović am Nationaltheater in Belgrad 1949. Diese Inszenierung fokussiert das Bewusstsein des Protagonisten, der gemäss den Kritiken von Plaović als willensstarker, aktiver Mann dargestellt wurde.⁴⁰ Als gegenwärtiges Beispiel lässt sich Ivica Kuncevićs *Hamlet* am Kroatischen Nationaltheater Zagreb von 2009 nennen, der im Rahmen der Dubrovniker Sommerfestspiele Premiere feierte. Obwohl der Regisseur das dramatische Setting ins 21. Jahrhundert verlagert, bleibt die Inszenierung primär den inneren Dilemmata des dänischen Prinzen verhaftet.⁴¹ Eine weitere Inszenierung in dieser Richtung stellt diejenige von Nenad Gvozdenović dar, welche 2007 auf dem Kastell in Banja Luka gegeben wurde.⁴²

Als Beispiel für einen experimentellen Zugriff auf Shakespeares *Hamlet* wäre die Inszenierung von Haris Pašović mit seiner East West Company (2005) zu nennen. Diese Inszenierung stellt insofern eine Neuheit dar, als der Regisseur den gesamten Plot ins Istanbul des mittelalterlichen Osmanischen Reiches versetzt. Neben der historischen und kulturellen Neukontextualisierung des Dramas arbeitet der Regisseur zudem mit starken dramaturgischen Veränderungen. So beginnt das Stück nicht mit den beiden Wachleuten, sondern mit Hamlets Rat an die Schauspieltruppe aus dem

40 Diese Inszenierung ist insofern interessant, als Plaović als erster Hamlet nach dem Zweiten Weltkrieg im sozialistischen Jugoslawien in Serbien auf der Bühne stand. Der unterdessen sehr bekannte Hamlet-Darsteller, der die Partie bereits 1930 am Nationaltheater in Belgrad gespielt hatte, interpretierte die Rolle in den beiden Inszenierungen komplett unterschiedlich. Während sein erster Hamlet als Intellektueller dargestellt wird, der von den Intrigen am Hof angewidert ist, wird er nach dem Krieg als willensstarker Charakter inszeniert. In beiden Inszenierungen steht jedoch der Protagonist im Mittelpunkt. Vgl. Popović 1952, S. 281–291; Bogdanovic 1949.

41 Vgl. Buljić 2009.

42 Vgl. Tipura 2007; Rajković 2007.

dritten Akt. Damit rückt gegenüber der psychologischen Lesart die Thematik des Spiels im Spiel in den Vordergrund. Auffallend ist, dass der Regisseur stark mit musikalischen Elementen arbeitet und dabei auf traditionelle türkische Musik, aber auch auf den bosnischen Sevdah zurückgreift.⁴³ Diese internationale Koproduktion war in verschiedenen Ländern des ehemaligen Jugoslawien, unter anderem auch am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad, zu sehen.⁴⁴

Eine weitere jüngere thematische Bearbeitung von Shakespeares Drama ist Bekim Lumis Inszenierung *Këmisha e gjakut* (Das Bluthemd, 2010). In dieser Inszenierung setzt sich der kosovarische Regisseur mit dem Rachemotiv in *Hamlet* auseinander und verbindet dieses mit denen aus Shakespeares *Macbeth* und *Richard III*. Damit fungieren diese drei Stücke nicht nur als allgemeine Reflexionsfolie, sondern sind als Allegorie auf die albanische Tradition der Blutrache zu verstehen.⁴⁵

Im Zusammenhang mit experimentellen Inszenierungen ist auch Slobodanka Aleksićs *Hamlet u podrumu* (Hamlet im Keller) zu nennen, das 1971 im Belgrader Theater Atelje 212 uraufgeführt und in demselben Jahr in Priština und im La Mama in New York gezeigt wurde.⁴⁶ Aus Kritiken konnte eruiert werden, dass die Belgrader Inszenierung auch in Westberlin gastierte, wobei die Rezensenten den besonders originellen Zugriff auf Shakespeares *Hamlet* lobten.⁴⁷ Die Regisseurin verzichtet in dieser Inszenierung auf die psychologische Figurenführung, indem sie den Plot von lediglich fünf Schauspieler*innen darstellen lässt. Der dadurch forcierte Rollenwechsel verweigert sich jeglicher psychologischen Deutung der Figuren, wodurch der häufig als individuell bewertete Konflikt Hamlets mit dem Hof beziehungsweise mit Claudius zu einem gesellschaftlichen umgewertet wird.⁴⁸

Ljubiša Ristićs *Hamlet* aus dem Jahr 1980 wurde am Kroatischen Nationaltheater in Split zur Aufführung gebracht und eröffnete im selben Jahr das renommierte Theaterfestival BITEF in Belgrad. Gemäss den Kritiken, die sich zu dieser Inszenierung finden liessen, wird der Shakespeare'sche Text politisch radikal umgewertet. Hierzu arbeitet der Regisseur mit einer Montagedramaturgie und erhebt die Fortinbras-Thematik zum zentralen Konflikt. Auf diese Weise ist *Hamlet* nicht als Familiendrama zu deuten, sondern als Drama des politischen Machtwechsels, in dem Fortinbras eine konstante Bedrohung darstellt und die Schauspieltruppe als norwegische Invasionsarmee recharakterisiert wird.⁴⁹ Angesichts der Tatsache, dass Josip Broz Tito im gleichen

43 Ivan Lupić setzt sich besonders kritisch mit Pašovićs Inszenierung auseinander und beurteilt die Bezüge zum Osmanischen Reich als gesucht. Vgl. Lupić 2010, S. 122–145.

44 Vgl. Matijević 2006. Eine Aufnahme der Inszenierung wurde von der East West Company, Sarajevo, zur Verfügung gestellt.

45 Vgl. Selimović 2012.

46 Zur Inszenierung in Priština vgl. Bhap 1971.

47 Vgl. Karsch 1971; Göpfert 1971.

48 Eine Aufnahme der Inszenierung konnte im Serbischen Museum für Theater (Muzej pozorišne umetnosti) in Belgrad gesichtet werden. Weitere Informationen stützen sich auf verschiedene Kritiken. Vgl. Borba 1971.

49 Vgl. Fiameng 1980; Klunker 1980; Klaić 1980.

Jahr verstorben ist, erscheint die Frage nach der politischen Führung als besonders dringend und wird in Ristićs Inszenierung entsprechend zum Leitmotiv erhoben.

Als dritte Kategorie ist der metatheatrale Zugriff auf Shakespeares Dramen zu nennen. Als prominentes Beispiel kann Ivo Brešans Stück *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (1965, Die Vorstellung *Hamlets* im Dorf Niedermerde) genannt werden, das 1971 im Rahmen des Vorstellungszyklus *Kolo oko Shakespeare* (Tanz um Shakespeare) im Theater &TD in Zagreb unter der Regie von Božidar Violać zur Aufführung gebracht wurde.⁵⁰ Das Stück stellte, trotz kurzzeitiger Intermezzi über ein mögliches Verbot der Inszenierung, einen grossen Erfolg im ehemaligen Jugoslawien dar.⁵¹ In Brešans Groteske wird eine Dorfgemeinschaft gezeigt, in welcher der Kulturrat der kommunistischen Partei beschliesst, Shakespeares *Hamlet* mit den Dorfbewohner*innen auf die Bühne zu bringen. Deren Inszenierung von *Hamlet* fungiert als Stück im Stück, wie die Mausefalle in *Hamlet*, indem sie die kriminellen Machenschaften der Obrigkeit aufdeckt und gleichzeitig eine Parodie auf die jugoslawische Gesellschaft der 1950er-Jahre darstellt. Brešan geht von der Grundsituation des Spiels im Spiel aus, um mit den Mitteln des Theaters Kritik zu üben. Die Inszenierung gastierte in verschiedenen jugoslawischen Städten und wurde zu diversen Festivals eingeladen. 1974 wurde das Stück von Krsto Papić verfilmt, wobei Rade Šerbedžija, ein bekannter Hamlet-Darsteller, in der Hauptrolle zu sehen war. Seit 1972 wurde Brešans Groteske in die Landessprachen des damaligen Jugoslawien übersetzt und erlebt bis heute eine regelrechte Aufführungs- und Aktualisierungswelle.

Daneben lassen sich aber auch andere metatheatrale Stücke finden, die sich auf *Hamlet* beziehen. Im weiteren Spektrum ist Ljubomir Simovićs *Putujuće pozorište Šopalović* (1986, Das fahrende Theater Schopalowitsch) zu nennen, in welchem *Hamlet* lediglich als Referenz auf das Theater selbst verstanden werden kann. Diese Liste metatheatraler Bearbeitungen kann um Svetislav Basaras *Hamlet Remake* (1996) und Vinko Möderndörfers *Hamlet in Ophelia* (1994, Hamlet und Ophelia) ergänzt werden. Die Bezüge auf Shakespeares Drama weichen in allen diesen Referenzen zum Teil stark voneinander ab. Während in Brešans und Simovićs Stück *Hamlet* als Metapher für das Theaterspiel erhalten kann, versucht sich Basara an einer alternativen Deutung des Shakespeare'schen Dramas.

Hinsichtlich weiterer verschiedener Kunstformen, die für den Kontext des ehemaligen Jugoslawien eine Rolle spielen, ist *Hamlet* sowohl im Figurentheater, im Film als auch in der Literatur wiederzufinden. Als wichtige Figurentheateradaptionen sind hervorzuheben Zlatko Boureks Inszenierung von Tom Stoppards *Hamlet in 15 Minutes*, die 1982 am Theater &TD aufgeführt wurde und danach erfolgreich an verschiedenen Festivals gastierte, und Vito Taufers *Hamlet* (2006) am Figurentheater in Ljubljana.⁵²

50 Dieses Stück zählt zu den bekanntesten metatheatralen Adaptionen von Shakespeares *Hamlet* im ehemaligen Jugoslawien und wird in der Sekundärliteratur entsprechend häufig thematisiert, unter anderem in Gjurgjan 2009; Iveković 2008; Kramarić 1995; Milutinović 2004.

51 Vgl. Yuill 1983.

52 In der Region des ehemaligen Jugoslawien sind verschiedene Figurentheatertraditionen anzutreffen. Einerseits finden sich Einflüsse des türkischen Karadjoz, andererseits gibt es in der serbischen

In der Literatur bezieht sich Irfan Horozović in seinem Roman *William Shakespeare u dar es Salaamu* (2006, William Shakespeare in Daressalam)⁵³ auf unterschiedlichen Ebenen auf *Hamlet*.⁵⁴ Daneben ist der Gedichtband *Hamlet studira glumu* (1978, Hamlet studiert Schauspiel) von Milovan Vitezović zu nennen, der Hamlets Dilemma als Ausgangspunkt seiner poetischen Reflexion wählt. Aleksandar Rajkovićs *Hamlet* von 2007 wiederum ist eine Aneignung mit filmischen Mitteln. Der Regisseur verlagert nicht nur den gesamten Plot von Shakespeares *Hamlet* in die Romagemeinschaft in Serbien, sondern lässt das Stück erstmals auch ins Romani übersetzen.⁵⁵ *Hamlet* dient dabei als Reflexionsfolie für den Status der Romabevölkerung in Serbien, und zwar zu einem Zeitpunkt, als in der serbischen Regierung über die Rechte der ethnischen Minderheiten erneut debattiert wurde.

Die hier aufgelisteten Inszenierungen und Bearbeitungen von *Hamlet* spiegeln das breite Spektrum der Aufführungstradition wider, in welchem die in dieser Studie genauer zu analysierenden Inszenierungen zu verorten sind. Während die bisher erwähnten Beispiele die vorgeschlagene Aufteilung der kulturellen Aneignungsstrategien von *Hamlet* nur schlaglichtartig verdeutlichen können, werden im Folgenden Inszenierungen, Bearbeitungen und Adaptionen vorgestellt, welche detailliert Auskunft über den Umgang mit der Darstellung von Geschichte und kultureller Erinnerung geben. Mit Blick auf den oben gebotenen historischen Abriss und die differenzierten Aneignungsstrategien konnte eine exemplarische Auswahl der Inszenierungen festgelegt werden. Im Einzelnen werden sechs Inszenierungen, darunter zwei Stücke mit einer metatheatralen Referenz auf *Hamlet*, untersucht. Dazu gehören Slobodan Šnajders Drama *Gamlet* (UA 1987) und Luko Paljetaks Drama *Poslje Hamleta* (UA 1994, Nach Hamlet). Während Šnajder eine historische *Hamlet*-Inszenierung von 1942 als Ausgangspunkt wählt, dient das Shakespeare'sche Drama Paljetak als Reflexion über die historischen Ereignisse in Kroatien zu Beginn der 1990er-Jahre. Weiterhin werden anhand von vier *Hamlet*-Inszenierungen die dramaturgischen Mittel aufgeschlüsselt, derer sich die Regisseure bedienen, um über akute und langfristige gesellschaftspolitische Veränderungen zu reflektieren. Während Ljubiša Georgievski in seiner *Hamlet*-Inszenierung (1989) Zensurmechanismen in der Republik Makedonien thematisiert, denkt Gorčin Stojanović in seinem *Hamlet* (1992) über die Frage nach, wie Shakespeares Drama in Serbien zu Beginn der 1990er-Jahre adäquat auf die Bühne gebracht werden kann. Der slowenische Regisseur Tomaž Pandur verweigert sich in seiner *Hamlet*-Inszenierung von 1990 scheinbar jeglichen Bezugs auf die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen, schafft es aber dennoch, den Umgang mit Geschichte in der Kunst zu thematisieren. Schliesslich beschäftigt sich Dušan Jovanović in seiner *Hamlet*-Inszenierung von 2005 mit der Funktion der

Volkstradition Formen des Figurentheaters, beispielsweise im Weihnachtsspiel. Moderne Formen des Figurentheaters sind in Serbien seit dem 19. Jahrhundert bekannt, wobei hierzu prominent die künstlerische Arbeit von Jovan Jovanović Zmaj zu nennen ist. Vgl. Marjanović 1994, S. 750.

53 Daressalam ist die grösste Stadt Tansanias (Ostafrika) und bedeutet übersetzt «Haus des Friedens».

54 Vgl. Lupić 2010, S. 95–117.

55 Vgl. Graf 2006.

kulturellen Erinnerung an die Kriege in den 1990er-Jahren und schafft dadurch einen aufschlussreichen Kommentar zu den Erinnerungsexzessen in der postjugoslawischen Gesellschaft.

3 Vorgehensweise und Aufbau

Für die Untersuchung von Inszenierungen und Bearbeitungen von Shakespeares *Hamlet* im (post)jugoslawischen Raum waren zwei zentrale Arbeitsschritte zu unternehmen. In einem ersten Schritt wurden Quellen zu den Inszenierungen und Stücken im gesamten geografischen Raum und darüber hinaus gesammelt und gesichtet. In einem zweiten Schritt musste für die Analyse des Wechselverhältnisses von Theaterinszenierung und kultureller Erinnerung ein Konzept für den hier zu untersuchenden Gegenstand und die zu analysierenden Inszenierungen erarbeitet werden. Beide Arbeitsschritte und ihre Prämissen werden im Folgenden kurz offengelegt, um anschliessend die sich daran orientierende Struktur der vorliegenden Studie zu verdeutlichen.

Das Datenkorpus für diese Arbeit setzt sich aus Primärquellen wie Inszenierungsaufnahmen und Damentexten zusammen. Daneben lassen sich zu einem Grossteil auch Theaterkritiken finden, die in den Tages- und Wochenzeitungen beziehungsweise in Fachzeitschriften, unter anderem in *Scena*, *Teatron*, *Kazalište* und *Prolog*, erschienen sind. Das Spektrum der Rezensionen und Kritiken reicht von knappen Ankündigungstexten über thematisch fundierte Artikel zur Aufführungstradition *Hamlets* in dieser Region bis hin zu genauen Inszenierungsanalysen. Es fällt auf, dass insbesondere die Produktionen der grösseren Stadt- und Nationaltheater zum Teil auch überregional diskutiert wurden. Aufgrund der regen Festivalkultur sind verschiedene Gastspiele der Inszenierungen im (post)jugoslawischen Raum zu verzeichnen. Diese wie auch Gastspiele von jugoslawischen Produktionen im Ausland wurden ebenfalls zum Teil in Periodika rezensiert. Als weitere Quellen sind Programmhefte, Besetzungszettel und Fotografien der Produktionen zu nennen. Zudem wurden vereinzelt Interviews mit den Regisseuren oder anderen Produktionsteilnehmer*innen durchgeführt.

In einem zweiten Schritt war für die Untersuchung der Inszenierungen als Aushandlungsort von kulturellen Erinnerungsdiskursen ein dem Gegenstand entsprechendes Analyseinstrumentarium zu erarbeiten. Denn mit einem Theaterverständnis, das die Aufführung primär als ephemeres, unwiederholbares Ereignis bestimmt, ist das Konzept der kulturellen Erinnerung schwer vereinbar.⁵⁶ Bevor ein adäquates Analyseinstrumentarium erarbeitet werden konnte, musste zunächst die Frage nach einem Theaterbegriff gestellt werden, der das komplexe Wechselverhältnis von Erinnerung und Aufführung greifen kann. Auf der anderen Seite war mit Blick auf die problematischen Erinnerungsdiskurse sowie Geschichtsrevisionen im ehemaligen Jugoslawien seit Ende der 1980er-Jahre auch nach einem Erinnerungsbegriff zu fragen, der diese

56 Vgl. Marx 2003.

komplexen Prozesse im Theater zu erfassen vermag. Auf dieser Grundlage wurde im Anschluss das Konzept des theatralen Schlüsselbildes für die Betrachtung der Inszenierungen erarbeitet. Unter Konzepten sind dabei – in Anlehnung an Mieke Bal's *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) – gleichermassen kulturelle Phänomene wie Analyseinstrumente zu verstehen, welche der systematischen Untersuchung eines bestimmten Gegenstandes dienen.⁵⁷

Mit Blick auf das Inszenierungskorpus muss das Konzept des theatralen Schlüsselbildes zum einen die Wiederholung von bestimmten dramaturgischen Strukturen, Figuren und Bildern in verschiedenen kulturellen, geografischen und zeitlichen Kontexten fassen können. Denn die Spezifik des Gegenstandes besteht darin, dass beispielsweise *Hamlet* bereits fest in einer Aufführungstradition verankert ist und damit stets vor einer Vergleichsfolie betrachtet werden muss. Das Ziel war es demnach, ein Konzept zu erarbeiten, das die kulturellen Aneignungsprozesse jenseits einer Motivgeschichte bestimmt und damit Probleme umgeht, die beispielsweise mit Konzepten der Adaption zusammenhängen.⁵⁸ Zum anderen sollte mit dem theatralen Schlüsselbild hinreichend erläutert werden können, wie Erinnerungsdiskurse und problematische Geschichtsrevisionen innerhalb einer bekannten dramaturgischen Struktur, hier der von Shakespeares *Hamlet*, ausgehandelt werden können.

Den Darlegungen zum Gegenstand, zum Korpus und zu den methodischen Prämissen entsprechend gliedert sich vorliegende Studie in zwei grössere thematische Teile: Im ersten Teil (Kapitel I) wird das Konzept des theatralen Schlüsselbildes erarbeitet. Das theatrale Schlüsselbild basiert hier auf den Grundannahmen von Aby Warburgs Schlüsselkonzepten des Nachlebens und der Pathosformel sowie seinem Erinnerungsbegriff und wird mit William B. Worthens Konzept der *agency* zusammengebracht. Während der erste, primär aus der Kunstgeschichte stammende Ansatz eine produktive Ausgangslage für die Untersuchung des Wechselverhältnisses von Erinnerung und künstlerischer Darstellung präsentiert, bietet Worthens Ansatz eine Möglichkeit, die Relation von dramatischem Text und Aufführung als dynamisches Wechselverhältnis zu verstehen. Auf der inhaltlichen Ebene, die hierbei eine Rolle spielt, werden für diese Arbeit drei Schlüsselbilder in *Hamlet* differenziert: Diese sind erstens der Geist, durch welchen sowohl religiöse Fragen als auch die problematische Gegenüberstellung von Rache und Erinnerung in *Hamlet* thematisiert werden können;⁵⁹ zweitens die Mausefalle, die als Spiel im Spiel Referenzen auf die Frage nach der Funktion von Theater in einer sich wandelnden Gesellschaft aufwirft; und drittens Fortinbras, der in verschiedenen Inszenierungen als Reflexionsfolie für sich verändernde Machtstrukturen dient. Deren genauere Herleitung, Bedeutung und spezifische Kontextualisierung bleibt dem nachfolgenden Theorieteil und den Einzelanalysen vorbehalten.

57 Vgl. Bal 2002, S. 22–50.

58 Obwohl beispielsweise Linda Hutcheon den Begriff der Adaption breit auslegt, indem sie diesen als Prozess wie auch als Produkt bestimmt, bleibt sie in ihrer Begriffsbestimmung wie so viele Autoren einer dichotomischen Relation von Original und Variation verhaftet. Vgl. Hutcheon 2006, S. 15 ff.

59 Vgl. Greenblatt 2001.

Der zweite Teil der Studie widmet sich den einzelnen Inszenierungen und Stücken im Detail (Kapitel II–IV). Die Inszenierungsanalysen sind je in zwei grössere Abschnitte gegliedert: In einem ersten Schritt werden die Kontexte erläutert, in welchen die Inszenierungen betrachtet werden müssen. Dazu wird jeweils ein kurzer Einblick in die historischen Ereignisse zu diesem Zeitpunkt gegeben sowie die sich verändernde Erinnerungspolitik skizziert. Dadurch können die historischen Kontexte in ihrer Spezifik direkt im Rahmen der Analysen diskutiert werden. In einem zweiten Schritt werden nach einer Inszenierungsbeschreibung Aspekte herausgegriffen, die je einem Schlüsselbild zugeordnet werden und thematisch in Geist, Mausefalle und Fortinbras gegliedert sind.

Zusammengefasst verfolgt die Studie hinsichtlich der Funktion von *Hamlet*-Inszenierungen im ehemaligen Jugoslawien in Zeiten starken politischen und kulturellen Wandels drei Ziele: Zum einen soll ein methodischer Zugriff für die Analyse des Wechselverhältnisses von Theater und kultureller Erinnerung erarbeitet werden. Zum anderen soll das Spektrum des Umgangs mit Erinnerungsdiskursen und Geschichtsrevisionen im Theater aufgezeigt werden. Drittens werden die einzelnen Analysen stets vor dem Hintergrund einer Aufführungstradition beleuchtet. Dadurch werden sowohl die Kontinuitäten als auch die Differenzen zu einer dominanten Rezeption *Hamlets* aufgezeigt. Es handelt sich bei der vorliegenden Untersuchung entsprechend weniger um eine historische Aufarbeitung der Aufführungstradition von *Hamlet* in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien als vielmehr um eine Analyse, wie die problematischen geschichtsrevisionistischen und erinnerungspolitischen Veränderungen in diesem kulturellen Kontext in *Hamlet*-Inszenierungen thematisiert und ausgehandelt werden.

**I «What, has this thing appear'd again to-night?»
Theater und kulturelle Erinnerung**

Das Ziel des folgenden Kapitels ist es, ein Konzept zu erarbeiten und zu etablieren, welches kulturelle Aneignungsprozesse jenseits einer Motivgeschichte bestimmt. Das hier zu entwickelnde Analyseinstrumentarium soll das Verhältnis zwischen einem dramatischen Text und seiner Inszenierung als dynamisch begreifen, womit eine allzu vergrößernde Dichotomie der beiden Komponenten von vornherein entfällt. Bezüglich des hier zu untersuchenden Materials und der eingangs gestellten Fragestellung müssen in diesem Kapitel demnach zwei zusammenhängende Fragen beantwortet werden. Erstens: Welche Konsequenzen ergeben sich aus der Verbindung von kultureller Erinnerung und einem Verständnis von Theater, welches die Aufführung primär als Ereignis definiert, das heisst ihren ephemeren Charakter betont? Und zweitens: Welches Konzept kultureller Erinnerung erfasst die hier aus Sicht des Theaters problematisierte Erinnerungspolitik im (post)jugoslawischen Raum?

1 Theoretische Paradigmata und Probleme

Konzepte kultureller Erinnerung werden in der Theaterwissenschaft, den Performance Studies sowie in der Theaterpraxis thematisiert, womit sich zugleich eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf ästhetische Phänomene eröffnet: Insbesondere die Verknüpfung von ästhetischen mit soziokulturellen Fragen im Theater – mittels der Referenz auf kulturelle Erinnerung oder die Darstellbarkeit von Geschichte – findet breiten Widerhall in der theaterwissenschaftlichen Forschung. Als Beispiele können in diesem Zusammenhang genannt werden Freddie Rokems *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (2000), Milija Gluhovičs *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics* (2013), Marvin Carlsons *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine* (2001), Joseph Roachs *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance* (1996) oder auch Diana Taylors *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (2003). Diese breit angelegten theoretischen Ansätze beziehen sich dabei auf unterschiedliche Aspekte des Wechselverhältnisses von Theater und kultureller Erinnerung: Während Rokems, Gluhovičs und Carlsons Studien das Moment der Wiederholung, die Geschichtsdarstellung und die Hervorbringung von kultureller Erinnerung im Theater untersuchen, analysieren Roach und Taylor das Einschreiben von Erinnerung in den Körper, wodurch der Körper des Darstellers als Archiv von Erinnerung bestimmt wird.

In der deutschsprachigen Diskussion sind seit Ende der 1990er-Jahre drei Publikationen erschienen, welche die Auswirkungen des Konzepts von kultureller Erinnerung auf das Theaterverständnis in den Blick nehmen. Diese sind Gerald Siegmunds *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas* (1996), Friedemann Kreuders *Formen des Erinnerns im Theater* Klaus Michael Grübers (2002) und Peter W. Marx' *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi* (2003). Auch diese drei Studien eröffnen Perspektiven auf das Verhältnis

von Erinnerung und Theater: Während Siegmund von einem semiotischen Theaterbegriff ausgeht und dadurch das Konzept der Erinnerung angesichts des zentralen Paradigmas der ‹absoluten Gegenwärtigkeit› im Theater als Paradoxon beschreibt, denkt Kreuder kulturelle Erinnerung im Spannungsverhältnis von Aufführungsanalyse und Theaterhistoriografie.⁶⁰ Marx hingegen argumentiert mit seinem kultursemiotischen Begriff von kultureller Erinnerung gegen das ‹Diktum der ‹absoluten Gegenwärtigkeit›› im Theater.⁶¹

Ein Blick auf die Performance- und Theaterpraxis zeigt deutlich, dass kulturelle Erinnerung und das Konzept der Wiederholung vermehrt auch künstlerisch reflektiert werden. So stiessen beispielsweise die Reenactments *Seven Easy Pieces* (2005, Guggenheim Museum, New York) und *The Artist is Present* (2010, MoMa, New York) von Marina Abramović eine intensive Debatte über die Paradigmata der ‹absoluten Gegenwärtigkeit› und der Präsenz der Künstler*innen in der Performance an.⁶² In *Seven Easy Pieces* stellt Abramović sieben Performances von Künstler*innen aus den 1960er- und 1970er-Jahren nach. Die Grundlage ihrer Reenactments waren meist wenige Dokumente, beispielsweise das Foto von Valie Export's *Action Pants*, oder auch Interviews mit den Künstler*innen. Allein die Verlagerung der Performances in einen musealen Rahmen und die teilweise starke Abänderung der Aktionen thematisierten Mechanismen der Geschichtsschreibung. Denn im Gegensatz zu den kaum belegten ‹Originalen› lässt die Künstlerin sowohl 2005 als auch 2010 die gesamte Performance akribisch dokumentieren.⁶³ Zu beiden Performances sind Dokumentarfilme entstanden. Insbesondere der zur gleichnamigen MoMa-Ausstellung entstandene Film von Matthew Akers und Jeff Dupre *The Artist is Present* (2012) erreichte ein breites Kinopublikum. Mit diesen Mitteln hinterfragt Abramović in doppelter Weise die Unwiederholbarkeit und Vergänglichkeit der Performance Art, nämlich hinsichtlich der Dokumentation und ihrer potenziellen Wiederaufführbarkeit. Ihre Reenactments sind ein beliebter Untersuchungsgegenstand wissenschaftlicher Studien.⁶⁴

Die genannten theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit kultureller Erinnerung verdeutlichen, wie zentrale Kriterien des zeitgenössischen, in der europäischen und nordamerikanischen Forschungstradition stehenden Theaterverständnisses in Frage gestellt werden müssen. Gegenüber der literaturwissenschaftlichen Dramenanalyse rückte vor dem Hintergrund einer forschungsgeschichtlichen Abgrenzung das

60 Vgl. Kreuder 2002 und 2003.

61 Vgl. Marx 2003, S. 170–182.

62 Vgl. Roselt/Otto 2012; Jones 2011; Popović 2012. Popović setzt sich mit Performativität und Theatralität in Abramovićs jüngsten Arbeiten auseinander.

63 Zu Abramovićs Reenactments vgl. Umathum 2012. Eine weitere wichtige Publikation zu künstlerischen Reenactments und Wiederholung stellt Kalu 2013 dar.

64 Obwohl mit Marina Abramović ein Beispiel aus der Performance Art gewählt wurde, wird deutlich, dass die Gattung der Performance als Teil der bildenden Kunst durch die Dokumentation und das Reenactment radikal in Frage gestellt wird. Damit sind die terminologischen Probleme mit denen einer Theaterwissenschaft vergleichbar, die bei der Bestimmung der Performance ihren ephemeren Charakter hervorhebt. In den letzten Jahren sind zur künstlerischen und historischen Praxis des Reenactment mehrere Publikationen erschienen. Vgl. Roselt/Otto 2012, Schneider 2011, Heeg/Braun/Krüger/Schäfer 2014.

Aufführungsmoment in den Fokus der theaterwissenschaftlichen Untersuchungen, wodurch insbesondere der Vergänglichkeitscharakter des Theaters zum zentralen Differenzkriterium avancierte. In Anlehnung an Max Hermann entwickelte beispielsweise Erika Fischer-Lichte in ihrer *Semiotik des Theaters* (1983) und in *Die Ästhetik des Performativen* (2004) einen Theaterbegriff, der sich besonders durch seine Ereignishaftigkeit auszeichnet. Damit verschiebt sich die theaterwissenschaftliche Untersuchung auf die Aufführung, welche durch zwei konstitutive Momente bestimmt wird: erstens durch die absolute Gegenwärtigkeit der Bedeutungsproduktion innerhalb der Aufführung, zweitens durch die Unwiederholbarkeit der Aufführung.⁶⁵ Auch Peggy Phelan argumentiert in ihrer Studie *Unmarked. The Politics of Performance* (1993) für einen Performancebegriff, der in der Unwiederholbarkeit des Ereignisses begründet liegt.⁶⁶ Die Hervorhebung des Vergänglichkeitscharakters der Aufführung stellt demnach für einen an die Theatersemiotik und das Konzept der Performanz angelehnten Theaterbegriff eine Herausforderung hinsichtlich des hier zu untersuchenden Wechselverhältnisses von Erinnerung und Theater dar. Denn wie kann das Konzept der kulturellen Erinnerung mit dem ephemeren Charakter der Aufführung oder Performance vereinbart werden? Widerspricht die implizierte Einmaligkeit der Aufführung nicht der für das Konzept der Erinnerung konstitutiven Wiederholbarkeit? Mit Blick auf die jüngere theaterwissenschaftliche Forschung kristallisieren sich zwei Strategien heraus, wie das Wechselverhältnis von kultureller Erinnerung, Wiederholung und Theater gefasst werden kann. In Rückgriff auf Siegmunds Studie *Theater als Gedächtnis* (1996) werden im Folgenden zwei gedächtnistheoretische Ansätze erläutert, die das Verhältnis von Theater und kultureller Erinnerung erfassen möchten. Der erste Ansatz versteht die Institution des Theaters als eine Form von Gedächtnisspeicher. Insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert leistete sie in Form des Nationaltheaters einen wesentlichen Beitrag zur Konstruktion von kultureller Identität.⁶⁷ In Anlehnung an Gedächtnistheorien, die der kulturellen Erinnerung die Funktion, gesellschaftliche Kohärenz und Kontinuität zu vermitteln, zuschreiben (unter anderen Maurice Halbwachs und Pierre Nora),⁶⁸ wird das Theater als eine bestimmte Form der Konstitution des kulturellen Gedächtnisses verstanden, das die Gemeinschaft sowie die eigene kulturelle Identität stets überprüft und aufrechterhält. Denn das Theater

65 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 281–284; Fischer-Lichte/Roselt 2001.

66 Vgl. Phelan 1993, S. 148 f.

67 Vgl. Siegmund 1996, S. 69–75.

68 Gemäss Maurice Halbwachs ([1925] 1994, 1950) orientiert sich das Individuum in seinem Denken an seinem sozialen Umfeld und erlangt dadurch Zugriff auf kollektive Phänomene wie Sprache und soziale Normen. Für die Begründung dieser These entwickelt er das Konzept der sozialen Bezugsrahmen (*cadres sociaux*). Mit deren Hilfe bestimmt er den Bezug zur Vergangenheit als ein variables Konstrukt der Gegenwart. Auch Pierre Nora (1989) setzt auf die kohärenzstiftende Funktion von Erinnerung. Seine zentrale These lautet, dass es in der zeitgenössischen Gesellschaft kein wirkliches Erinnerungsumfeld (*milieu de mémoire*) gibt. Als Reaktion auf diesen Mangel werden Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*) als Kerne der Kristallisation von Erinnerungen geschaffen. Einen Überblick über diese erinnerungstheoretischen Ansätze bietet Erll 2005.

funktioniert gemäss dieser Traditionslinie als ‹Aufbewahrungsort› von Erinnerung.⁶⁹ Das problematische Moment der Wiederholung wird zugunsten eines auf dem Ereignisbegriff basierenden Theaterverständnisses zur kohärenzstiftenden Funktion im Theater umgedeutet.

Ein Vertreter dieses Ansatzes ist beispielsweise Marvin Carlson. Carlson greift in *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2001) für die Bestimmung von Theater auf die Geistermetapher zurück und definiert es folglich als stets von Erinnerungen ‹heimgesucht›. Er argumentiert für ein Theaterverständnis, in welchem kulturelle Erinnerung konstitutiv ist. Aufgrund konkreter Beispiele aus der Theaterpraxis zeigt Carlson Aspekte auf, welche das Theater als ‹Erinnerungsmaschine› begreifbar machen.⁷⁰ Dazu gehören beispielsweise der Schauspielerkörper oder der dramatische Text, die sich aus Erinnerungen an Vorangegangenes konstituieren. Denn die hier evozierten Erinnerungen speisen sich stets aus dem gegenwärtigen Wissen des Publikums und damit aus dem soziokulturellen Kontext. Carlsons Erinnerungsbegriff ist vor dem Hintergrund seiner anschaulichen Beispiele durchaus nachvollziehbar, lässt jedoch die Frage offen, wer in diesem Zusammenhang die erinnernden Subjekte sind. Der starke Rückgriff auf die verschiedenen Komponenten läuft Gefahr, eine reduzierte Perspektive auf das Wechselverhältnis von Theater und Erinnerung zu sein. Denn Theater wird dabei lediglich in der Funktion der Repräsentation und Wiedergabe bestimmter Erinnerungen gesehen. Carlsons Verständnis der Erinnerung im Theater kann dadurch die Aushandlung und Kritik von parallel existierenden Erinnerungsdiskursen nicht erfassen und scheint damit für unsere Fragestellung wenig geeignet. Ausserdem bleibt hinsichtlich dieses Erinnerungsbegriffs im Theater die Frage offen, wie die Gebundenheit der Erinnerung an einen spezifischen kulturellen und sozialen Kontext gewährleistet ist, welcher wiederum ausdifferenziert werden müsste.

Schon Siegmund kritisiert vor der Folie einer heterogenen Gesellschaft diesen ersten gedächtnistheoretischen Ansatz eines ‹Theaters als Gedächtnisspeicher›, den er auch als kultursoziologische Perspektive auf das Theater bezeichnet. Denn mit der Annahme einer direkten Verbindung zwischen Gedächtnisspeicher und kultureller Identität wird die Perspektive auf kulturelle Dynamiken reduziert, womit auch bestimmte Machtverhältnisse reproduziert werden könnten.⁷¹ Auf der Grundlage dieser Kritik schlägt er vor, die äussere Bestimmung von kulturellem Gedächtnis, nämlich den institutionellen Rahmen des Theaters, auf eine innere Bestimmung des kulturellen Gedächtnisses innerhalb des Theaters zu verlagern. Damit wird das Gedächtnis im Theater als produktives Moment im Sinne seiner fiktiven Funktion begriffen. Siegmunds Antwort auf diese Problematik, die einen zweiten gedächtnistheoretischen Ansatz darstellt, geht von der zentralen Annahme eines ästhetischen Gedächtnisses als Gegengedäch-

69 Marx verweist in diesem Zusammenhang auf Erika Fischer-Lichtes Bestimmung, dass das Theater als das Gedächtnis einer Kultur verstanden werden muss, da es die kulturellen Narrative aufbewahrt. Vgl. Marx 2003, S. 161.

70 Vgl. Carlson 2001, S. 1–16.

71 Vgl. Siegmund 1996, S. 75.

nis aus.⁷² So versucht er das kulturelle Gedächtnis mit einem semiotischen Theaterverständnis zu vereinen, das die Gleichzeitigkeit sowie Unwiederholbarkeit von Zeichenproduktion und -rezeption als konstitutiv setzt.⁷³

Vor dem Hintergrund eines semiotischen Theaterbegriffs kann das Verhältnis von Theater und Gedächtnis jedoch nur als paradox beschrieben werden.⁷⁴ Denn das Gedächtnis verweist für Siegmund immer auf ein «Double», auf eine Wiederholung, die das Original vor dem hergestellten Bild verschwinden lässt.⁷⁵ Mit dem Moment der kohärenzzerstörenden Wiederholung lehnt sich Siegmund wesentlich an Jacques Derridas dekonstruktivistischen Ansatz an und bestimmt die ästhetische Darstellung generell als Ausdruck von etwas Abwesendem.⁷⁶ Gerade daraus resultiert für Siegmund das «ästhetische Mehr» von Theater und dramatischen Texten. Unter der Prämisse der absoluten Gegenwärtigkeit, die eine spezifische Zeitlichkeit im Theater konstituiert, erscheint jede künstlerische Darstellung als «Doppelung von nicht Dagewesenem».⁷⁷ Die Doppelung zeichnet das Gedächtnis im Theater als ästhetisches Prinzip aus.⁷⁸ Einen ähnlichen Ansatz wie Siegmund vertritt Freddie Rokem in der genannten Studie *Performing History. Theatrical Representation of the Past in Contemporary Theatre* (2000) und in seinem Aufsatz «Performing History: Theater und Geschichte. Die Französische Revolution im Theater nach dem Zweiten Weltkrieg» (1998), wobei er die Darstellung von Geschichte auf der Bühne als Paradoxon versteht. Denn für Rokem besteht eine Diskrepanz zwischen der Gegenwart der Aufführung und der historischen Vergangenheit, die im Theater dargestellt wird. Indem die abwesende Vergangenheit durch die Theateraufführung anwesend gemacht wird, wird die radikale Gegenwärtigkeit des Theaters, das heisst die unmittelbare Herstellung von Bedeutung im Moment der Aufführung, in Frage gestellt.⁷⁹

Beide gedächtnistheoretischen Ansätze, sowohl der von Siegmund als kultursoziologische Perspektive auf das Theater und kulturelle Erinnerung hergeleitete Ansatz als auch seine Bestimmung des kulturellen Gedächtnisses im Theater als ästhetisches Prinzip, versuchen zwar das Konzept der kulturellen Erinnerung und damit auch das problematische Moment der Wiederholung mit einem auf dem Ereignis basierenden Theaterverständnis zu vereinbaren, weisen dafür jedoch einige andere problematische Aspekte auf: Aufgrund der kohärenzstiftenden Funktion des Theaters eröffnet

72 Vgl. ebd., S. 85 f.

73 Vgl. ebd., S. 90.

74 Vgl. Marx 2003, S. 169.

75 Vgl. Siegmund 1996, S. 85.

76 Vgl. Marx 2003, S. 169.

77 Vgl. Siegmund 1996, S. 76.

78 Vgl. Marx 2003, S. 169.

79 Vgl. Rokem 1998, S. 320, zitiert nach Marx 2003, S. 169. Hier kann zudem Alice Rayners Ansatz angeführt werden. Denn sie bestimmt das Theater in Rückgriff auf die Geistermetapher als geisterhafte («spectral») Praxis, wodurch das Theater zum Erinnerungsort wird. Sie spricht ebenfalls von der Doppelung der Darstellung im Theater mit Rückgriff auf die Funktion der Maske, als Erscheinung eines dynamischen Widerspruchs, der auf einen zeitlichen Widerspruch verweist. Die Doppelung besteht darin, dass das noch nicht Geschehene wiederholt wird. Damit weist ihre Studie Ähnlichkeiten mit Siegmunds Ansatz auf. Vgl. Rayner 2006.

der erste Ansatz eine eindimensionale Perspektive auf das Wechselverhältnis von kultureller Erinnerung und theatralen Prozessen, indem er diese letztlich auf eine Repräsentationsfunktion reduziert. Der zweite Ansatz hingegen kann die Verbindung beider Konzepte aufgrund der Prämisse der Unwiederholbarkeit der Zeichen lediglich als Paradoxon beschreiben.

Selbst wenn die beiden Lesarten aus theatertheoretischer Perspektive eine Möglichkeit bieten, die sich widersprechenden Konzepte eines ephemeren Theaterbegriffs und Erinnerung zu vereinen, reichen sie für das hier zu untersuchende Wechselverhältnis von Theater und kultureller Erinnerung nicht aus. Denn diese Studie analysiert Inszenierungen, welche sich auf unterschiedlichste Weise mit kultureller Erinnerung im Theater auseinandersetzen. So muss sich der Fokus sowohl auf die Darstellung von Erinnerung und Geschichte auf der Bühne als auch auf die Reflexion und Kritik von Erinnerungsdiskursen sowie deren Konstruktion in der Inszenierung richten. Das hier zu untersuchende Wechselverhältnis von Theater und Erinnerung verlangt nach einem Theaterbegriff, dessen konstitutive Elemente kulturelle Erinnerung, Wiederholung und Gleichzeitigkeit sind, womit das Theater zum Aushandlungsort dieser Erinnerungsdiskurse bestimmt wird. Gerade dieses Verständnis von Theater ist an unterschiedliche jüngere theatertheoretische Ansätze anschlussfähig, das von ganz bestimmten kulturtheoretischen und geschichtsphilosophischen Prämissen ausgeht.

Die folgenden Abschnitte erarbeiten einen Ansatz, der es erlaubt, das Verhältnis von Theater und kultureller Erinnerung nicht als Paradoxon zu denken und das bislang als problematisch gesehene Wechselverhältnis von Theater und kultureller Erinnerung neu zu fassen. Ausgehend von Peter W. Marx wird dabei die These vertreten, dass die vermeintliche Unvereinbarkeit von Erinnerung und Theater in einem linearen Zeitverständnis begründet liegt.⁸⁰ Erst mit dem Verzicht auf die Grundlegung einer linearen Zeitlichkeit kann ein Theaterbegriff jenseits des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit beschrieben und Erinnerung sowie die damit zusammenhängende Wiederholung als konstitutiv für Theater bestimmt werden. Für die Fundierung dieser These werden in diesem Kapitel drei weitere Schritte unternommen: Abschnitt I, 2 stellt Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Überlegungen vor, welche als zentraler kultur- und geschichtsphilosophischer Ansatz einen Ausgangspunkt für die in Abschnitt I, 3 genauer behandelte Relation von Theater und kultureller Erinnerung jenseits einer linearen Zeitlichkeit darstellen. Zugleich bilden sie die Grundlage für die im Abschnitt I, 4 folgende Erarbeitung des Konzepts des theatralen Schlüsselbildes für die Beschreibung kultureller Zirkulations- und Aneignungsprozesse. Hierzu werden aus interdisziplinärer Perspektive und mit Rückgriff auf zeitgenössische theatertheoretische Auseinandersetzungen die kritisierten Prämissen des Theaterbegriffs, das heisst die Vergänglichkeit und Ereignishaftigkeit, vor dem Hintergrund des spezifischen Untersuchungsgegenstands, nämlich *Hamlet*-Inszenierungen im ehemaligen Jugoslawien, diskutiert.

80 Vgl. Marx 2003, S. 170–180.

2 Aby Warburgs kulturwissenschaftliche Überlegungen als theoretische Grundlage

Im Folgenden werden die kulturwissenschaftlichen Thesen von Aby Warburg vorgestellt. Sowohl sein geschichtsphilosophisches Konzept als auch seine Terminologie für die Beschreibung von Bildern, die in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten zirkulieren, bilden einen wichtigen Ausgangspunkt für diese Arbeit. Die nachstehenden Ausführungen bilden folglich die Basis des am Ende des Kapitels zu erarbeitenden methodischen Instrumentariums (Abschnitt I, 4).

Warburg entwickelte Anfang des 20. Jahrhunderts einen theoretischen Ansatz, der sich mit dem Problem der Gleichzeitigkeit und mit «nachlebenden Resten» in der Kunstgeschichte auseinandersetzt. Dafür operiert er mit einem Gedächtnisbegriff, der das Phänomen der kollektiven Erinnerungen erfassen möchte, wobei er kulturelle Erinnerung als eine Reaktion des Menschen auf bereits vorhandene bedeutungsvolle Strukturen in der Kultur bestimmt. Wie noch näher zu zeigen ist, untersucht Warburg die erinnerungsauslösende Kraft künstlerischer Symbole und bindet damit den Gedächtnisbegriff stets an konkrete Kunstgegenstände.⁸¹ Gerade sein Interesse an den Ausdrucksformen von Erinnerung stellt sich für die zu untersuchenden *Hamlet*-Inszenierungen als besonders geeignet heraus. So bietet sein Verständnis von kultureller Erinnerung einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die Beschreibung der Theaterinszenierung als Aushandlungsort parallel existierender Erinnerungsdiskurse. Warburgs kulturwissenschaftliche Überlegungen sind in kulturphilosophischen Strömungen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts zu verorten⁸² und erleben seit Ende der 1990er-Jahre in wissenschaftlichen Diskursen eine regelrechte «Wiedergeburt». Aus der Vielzahl jüngerer Publikationen zu Warburg sei hier nur der von Martin Tremml herausgegebene Essayband *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien* (2014) herausgegriffen, daneben Lydia Hausteins *Global Icons* (2008), Cornelia Zumbuschs *Wissenschaft in Bildern* (2003) und Bernd Villhauers *Aby Warburgs Theorie der Kultur* (2002). Unter den zahlreichen Projekten und Forschungskollegien, die sich mit Warburgs Bildwissenschaft beschäftigen, zählt Georges Didi-Hubermans Reformulierung seiner Terminologie und die Weiterentwicklung

81 Vgl. Ertl 2005, S. 19–23.

82 Didi-Huberman 2010 bietet eine umfassende Kontextualisierung von Warburgs Kulturtheorie innerhalb philosophischer, anthropologischer, kunsthistorischer und psychologischer Diskurse Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts. Auch Villhauer 2002 setzt sich mit den philosophischen Strömungen auseinander, die Warburg prägten. Nicht zu vergessen sind die Einflüsse ästhetischer Theorien auf Warburg, wie Robert Vischers Theorie der Empathie. Vgl. Rampley 1997.

des *Mnemosyne-Atlas* wohl zu den bekanntesten. Didi-Hubermans umfassende und systematische Rekonstruktion von Warburgs kulturtheoretischem Ansatz entlang philosophischer, psychologischer, biologischer und historischer Diskurse bildet eine umfassende Heranführung an Warburgs Begrifflichkeit. Seine Studie *Das Nachleben der Bilder* (2010) ist als zentraler Ausgangspunkt für die in diesem Kapitel vollzogene Lektüre Warburgs zu verstehen. Denn Didi-Hubermans Rekonstruktion von Warburgs theoretischen Überlegungen machen dessen Schriften auch anderen Disziplinen zugänglich.

Für Warburgs aktuelle Popularität können mehrere Gründe genannt werden.⁸³ Sowohl seine Öffnung der Kunstgeschichte hin zur Interdisziplinarität als auch seine inhaltlichen Überlegungen zum Symbolismus, zu kulturellen Zirkulationsprozessen sowie zur Funktionsweise von kultureller Erinnerung und Geschichte lassen ihn zum produktiven Anknüpfungspunkt für verschiedene wissenschaftliche Disziplinen werden.⁸⁴ Die Kunsthistorikerin Lydia Hausteин unterstreicht beispielsweise die Relevanz von Warburgs Überlegungen für die Entwicklung einer globalen Kunstgeschichte und hebt die Verbindung von globalen zivilisatorischen Prozessen hervor, die sich der Kategorisierung von primitiv und hochkulturell, eigen und fremd verweigert.⁸⁵ Eine Wiederaufnahme erfährt Warburgs Terminologie aber auch in tanzwissenschaftlichen Studien, wie in Gabriele Brandstetters *Tanz-Lektüren* (1995), wo Warburgs Pathosformel aktualisiert und als «Leseformel von gesteigertem Ausdrucksverhalten des Subjekts» bestimmt wird.⁸⁶

Warburgs kulturwissenschaftliche Methode, welche auf einer genauen Kontextualisierung des künstlerischen Gegenstands beruht, lässt die Frage nach dem ästhetischen Wert einer Darstellung zugunsten der Frage nach der Funktion des Kunstwerks zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in den Hintergrund rücken. Damit erscheint seine Analyse als eine Art «Wissensorganisation», die als Vorläufer von methodischen Ansätzen wie dem New Historicism verstanden werden kann. Vor dem Hintergrund der zahlreichen Studien zu Warburgs Kulturtheorie und Methode verfolgt dieser Abschnitt nicht eine umfassende theoretische Auseinandersetzung mit seinem Werk, geschweige denn eine Rekontextualisierung seiner Theorie in einem kulturphilosophischen Diskurs, sondern es werden gezielt drei Aspekte seiner Theorie herausgegriffen, nämlich die Konzepte des Nachlebens und der Pathosformel und der

83 Martin Tremel und Sigrid Weigel, Herausgeber*in der jüngsten kritischen Ausgabe von Warburgs gesammelten Werken (2010), schreiben dem Kunsthistoriker drei wesentliche «Hinterlassenschaften» zu: Erstens ist seine kulturwissenschaftlich-interdisziplinäre Methode zu nennen, welche zum Studium des europäischen Bildgedächtnisses anleitet. Zweitens prägte er einflussreiche Sprach- und Denkbilder, die in interdisziplinären Diskursen immer wieder zur Anwendung kommen. Drittens hat seine kulturwissenschaftliche Bibliothek in London als umfassende Sammlung unterschiedlichster Materialien, Kunstgegenstände, Skizzen und Verweise enormen Wert. Vgl. Warburg 2010, S. 9–27.

84 Michael S. Roth (2012) erörtert Warburgs Popularität in unterschiedlichen Disziplinen. Eine fruchtbare Anwendung von Warburgs Konzepten ist ihm zufolge nur dann möglich, wenn die spezifischen Umstände ihrer Erarbeitung mit berücksichtigt werden. Da in dieser Arbeit nur einzelne Aspekte aus Warburgs Werk herausgegriffen werden, wird auf die biografische Kontextualisierung verzichtet.

85 Vgl. Hausteин 2008, S. 40–46.

86 Vgl. Brandstetter 1995, S. 29.

Erinnerungsbegriff. Diese drei Aspekte werden im Abschnitt I, 4 im Rückgriff auf theaterwissenschaftliche Theorien für die in den Kapiteln II–IV folgenden Analysen diskutiert und nutzbar gemacht.

2.1 Das geschichtstheoretische Konzept des Nachlebens

Mit dem Konzept des Nachlebens bestimmt Warburg in seiner Kunstanalyse das Fortleben oder die Wiederholung bestimmter antiker Formen, die sich etwa in der davon abzuhebenden künstlerischen Darstellung der Renaissance sedimentieren. Damit beschreibt das Konzept die Gleichzeitigkeit kunsthistorischer und kulturgeschichtlicher Referenzen in einem Bild. In Anlehnung an Didi-Huberman wird Nachleben im Folgenden als struktureller Begriff ausgelegt, der sich nicht auf das Verhältnis von Antike und Renaissance reduzieren lässt, sondern das Verhältnis verschiedener Zeiten zueinander beschreibt.⁸⁷ Somit kann das Konzept einem nichtlinearen Zeitverständnis im Theater als Referenzpunkt zugrunde gelegt werden, das im Abschnitt I, 3 genauer zu erläutern ist. Ausgehend von Didi-Huberman wird für die theaterwissenschaftliche Analyse zwischen zwei Dimensionen unterschieden: Zum einen ist Nachleben als geschichtstheoretisches Konzept zu verstehen, zum anderen wird es als Kategorie der Beschreibung von dynamischen kulturellen und historischen Prozessen nutzbar gemacht. Mit dieser Unterscheidung kann im Anschluss (Abschnitt I, 4) das Konzept des theatralen Schlüsselbildes für die Analyse von *Hamlet*-Inszenierungen erarbeitet werden.

In Anlehnung an Jacob Burckhardts Verständnis der Funktionsweise von Geschichte und der Entwicklung des Individuums in der Renaissance entwickelt Warburg das Schlüsselkonzept des Nachlebens in Abgrenzung von positivistischen Strömungen in der Kunstgeschichte. Sein Bezug auf Burckhardts Bezeichnung «lebensfähige Reste» bildet den Ausgangspunkt für das Verständnis des Nachlebens als geschichtstheoretisches Konzept.⁸⁸ Denn dieses wird von Didi-Huberman als «zeitlicher Modus der Unreinheit» beschrieben und nimmt Einfluss auf zwei Bereiche der Kunstgeschichte.⁸⁹ Zum einen bezieht sich der Modus der Unreinheit auf das Verständnis des Formenlebens im Sinne der Überlieferung von nicht rekonstruierbaren Stilen und Einflüssen vergangener Darstellungen, die sich in den künstlerischen Darstellungen der Renaissance niederschlagen.⁹⁰ Als stilbildende Prägungen unterliegen diese Überlieferungen stets einer «energetischen Inversion», die das Zusammentreffen einer formalen Wiederholung, beispielsweise eines bestimmten gestischen Ausdrucks, mit einer neuen Kontextuali-

87 Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 92.

88 Ebd., S. 92.

89 Vgl. ebd., S. 84–91.

90 Gemäss Didi-Huberman bricht Warburg mit seiner Bestimmung der Unreinheit auf der formalen Ebene mit etablierten kunsthistorischen Traditionen wie derjenigen Winckelmanns oder Vasaris. Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 92.

sierung beschreibt.⁹¹ In diesem Zusammenhang ist beispielsweise das Auftauchen von antiken Affektregungen in christlichen Darstellungen des Mittelalters zu verstehen: Die Weiterexistenz der Form ist hier allerdings nur durch eine dem Kontext angepasste Neuprägung möglich. Als «Wiedergänger» beziehungsweise als «Phantome» unterwandern die sich wiederholenden Formen den aktuellen Kunststil und lassen diesen als heterogen, als von vergangenen Darstellungen beeinflusst erscheinen.⁹² Damit sind Warburgs Wiederholungen wesentlich von einer Motivgeschichte zu unterscheiden, die auf Konstanz und Variation eines in sich stabilen Kerns beruht.

Zum anderen bezieht sich der Modus der Unreinheit auf ein bestimmtes Zeitverständnis beziehungsweise eine bestimmte Geschichtstheorie. Die komplexen Überlieferungstraditionen von Form- sowie Bedeutungsinhalten in der Kunst sind nach Warburg von bewussten und unbewussten Prozessen in der Kultur geprägt und können daher nicht als bloße Wiederholung formaler Vorbilder beschrieben werden.⁹³ Denn Wiederholungen sind nicht zwingend als aktive künstlerische Entscheidungen zu verstehen, sondern vielfach Resultat unbewusster Prozesse. Gerade Warburgs Hervorhebung von unbewussten Prozessen in der Kultur, denen eine gewisse Energie des Fortlebens eigen ist, ist nach Didi-Huberman von Burckhardts Verständnis der Kulturgeschichte als Morphologie beziehungsweise als Ästhetik der psychischen Formen der Kultur beeinflusst. Burckhardts ablehnende Haltung gegenüber einer Teleologie in der Geschichte äussert sich dadurch, dass er das geschichtliche Leben in den Vordergrund rückt und sich dadurch radikal gegen geschichtsphilosophische Ansätze wendet, die sich auf Ursprungsmythen beziehen und eine lineare Entwicklungsgeschichte behaupten.⁹⁴ Burckhardt spricht von geschichtlichem Leben, indem er die Zeit als Zusammenspiel von «Kräften, Mächten und Potenzen» sieht, aus denen «irdische Lebensformen aller Art» hervorgehen.⁹⁵ Die widersprüchlichen Mächte in der Kultur verunmöglichen damit die Vorstellung einer kontinuierlich voranschreitenden Zeit. Für Didi-Huberman erfasst Burckhardt mit dem geschichtlichen Leben sowohl stabile als auch bewegte Kräfte in der Kultur und versteht Geschichtsschreibung nicht als Analyse zeitlich aufeinanderfolgender Tatsachen, sondern als Analyse des Unbewussten in der Zeit.⁹⁶ Die «lebensfähigen Reste» sind jene Aspekte in der Kultur, die eine dialektische Untersuchung ermöglichen und die Zeit anachronistisch, das heisst nichtlinear erscheinen lassen.⁹⁷

Aufgrund der dynamischen Prozesse von ständiger Wiederholung und Neukontextualisierung in der Kultur anachronisiert der Begriff des Nachlebens die Geschichte selbst.⁹⁸ Denn mit den sich wiederholenden Formen, die in die Gegenwart hineinwir-

91 Vgl. Warburg 2010, S. 641.

92 Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 96 f.

93 Vgl. ebd., S. 92–101.

94 Vgl. ebd., S. 118 f.

95 Ebd., S. 125.

96 Vgl. ebd., S. 125.

97 Vgl. ebd., S. 126.

98 Vgl. ebd., S. 97.

ken, wird ein lineares Verständnis von Geschichte unmöglich. Jede Periode erscheint als «eigener Knoten aus Altertümern, Anachronismen, Gegenwärtigem und Ansätzen zu Künftigem».⁹⁹ So ist für Didi-Huberman Warburgs Verständnis der Geschichte «als Geschichte von Phantomen und Gespenstern zu begreifen», die zwei wesentliche und stets zusammenhängende Merkmale aufweist:¹⁰⁰ Erstens erlaubt das Nachleben die Gleichzeitigkeit von Referenzen, die sich in einem Bild kristallisieren und sich einer genealogischen Rückverfolgung verweigern. Dadurch verweist das Bild auf eine andere Zeitlichkeit, durch welche alle zeitlichen Kategorien anachronistisch werden. Zweitens wird die Geschichte als eine von Wiedergängern verfolgte dargestellt. Mit dieser Charakterisierung des Nachlebens wird die Lokalisierung eines Ursprungs verweigert und damit auch von einer linearen, fortschreitenden Zeit abgesehen.¹⁰¹

Auf der Grundlage einer Vielfalt von Quellen (wie Bildern, Skizzen, Fotografien, Plastiken und Texten) versucht Warburg in seinem *Mnemosyne-Atlas* das Nachleben der Antike anhand genauer Detailanalysen nachzuzeichnen. Dabei werden keine sich wiederholenden Motive rekonstruiert, sondern die Wanderung von bestimmten Formen in der Kultur. Auf der Suche nach diesen «antikisierenden Vorprägungen» werden die sogenannten Ausdrucksformen im Bild als Pathosformel und später als Dynamogramm bezeichnet.¹⁰² Denn diese verweisen als sichtbare Verkörperung des Nachlebens auf die Darstellung im Bild. Das Wesen der nachlebenden Antike denkt Warburg in Anlehnung an Nietzsche zwischen «Sophrosyne und Ekstase» und ist damit in seiner «polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens zu begreifen».¹⁰³ Das Nachleben ist demnach als Energie zu verstehen, die nachschwingt, jedoch keine homogene Überlieferung ermöglicht. Entsprechend verweist Warburg in seiner Skizze zur Einleitung zum *Mnemosyne-Atlas* auf die Dynamik kultureller Prozesse, deren Rekonstruktion die zentrale Schwierigkeit des Mnemosyneprojekts als «Inventar der nachweisbaren Vorprägungen» darstellt.¹⁰⁴ Gerade die hier erläuterten Überlegungen zur Funktionsweise von Geschichte als Zusammenspiel von bewussten und unbewussten Prozessen sind die wesentliche Grundlage für Warburgs Konzept des Nachlebens. So bezeichnet Didi-Huberman Warburgs Kulturwissenschaft auch als «psychisch[e] Symptomatologie».¹⁰⁵ Der mit dem Nachleben beschriebene Aspekt des wiederkehrenden und nicht lokalisierbaren Unbewussten kann mit dem Konzept des Symptoms erfasst werden. Dieses spielt insbesondere in Warburgs Spätwerk eine Rolle und wird von Didi-Huberman als das unverständlich gewordene Symbol bezeichnet, das aus Widersprüchlichkeiten und Gleichwertigkeiten besteht.¹⁰⁶ Obwohl Warburg in seinen Schriften nie auf Sigmund Freuds Psychoanalyse zu sprechen kommt, übt diese gemäss Didi-Huberman einen

99 Ebd., S. 95.

100 Vgl. ebd., S. 99.

101 Vgl. ebd., S. 43, 98, 188.

102 Vgl. ebd., S. 188.

103 Ebd., S. 633.

104 Ebd., S. 634.

105 Ebd., S. 310 f.

106 Vgl. ebd., S. 337.

massgeblichen Einfluss auf Warburg aus. Die Berücksichtigung von psychologischen Theorien innerhalb von Warburgs theoretischem Ansatz unterstützt Didi-Hubermans zentrales Argument für eine alternative Bedeutungskonstitution des künstlerischen Ausdrucks, der sich nicht auf rein semiotische Prozesse zurückführen lässt.¹⁰⁷ So resultiert die Bedeutung stets aus der Überlagerung von bewussten und unbewussten Referenzen im Bild und ist insofern symptomatisch, als sie immer als dialektisches Verhältnis gedacht werden muss.¹⁰⁸

Cornelia Zumbusch verfolgt in ihrer Studie eine ähnliche Argumentationslinie. Sie beschreibt die Pathosformel in Anlehnung an Freuds Traumdeutung und Studien zur Hysterie als die Wiederkehr von unbewussten Wünschen in der Kultur, die jedoch nur durch die Untersuchung von äusseren Indizien, das heisst dem konkreten Gestus beziehungsweise Pathos, analysierbar wird. Darauf aufbauend leitet sie die Aufgabe der Historikerin oder Psychohistorikerin nach Warburg davon ab, die Wünsche, die der Zeit selbst als unbewusst erscheinen, zu entschlüsseln.¹⁰⁹ Wenngleich Warburgs kulturwissenschaftlicher Ansatz stark von psychologischen Theorien beeinflusst ist und deren Relevanz hinsichtlich seiner eigenen Theorieentwicklung keinesfalls unberücksichtigt bleiben darf, ist der Rückgriff auf unbewusste Prozesse in der Kultur für den in dieser Arbeit zu untersuchenden Gegenstand problematisch. Vor dem Hintergrund einer heterogenen und sich stets wandelnden Gesellschaft verlangt die Annahme eines kollektiven Unbewussten nach einer Bestimmung des kollektiv Bewussten. Das wiederum würde einer näheren Bestimmung des Kollektivbegriffs bedürfen, der in diesem spezifischen kulturellen Kontext insbesondere im zu untersuchenden Zeitraum nur eine reduktionistische Perspektive auf gesellschaftliche Prozesse bieten würde. Da die mit den unbewussten Prozessen in der Kultur zusammenhängenden Widersprüchlichkeiten wesentlich für Warburgs Kultur- und Erinnerungsbegriff sind, wird hier der greifbarere Vorschlag gemacht, sie als nicht sichtbare Prozesse zu beschreiben: Der Begriff des Symptoms, auf den Didi-Huberman rekurriert, kann in diesem Zusammenhang genau dann angewendet werden, wenn die Inszenierung als Ausdruck einer bestimmten kulturellen und historischen Situation verstanden wird, die von Widersprüchlichkeiten und von Gleichzeitigkeit geprägt ist. Die hier erfolgende Abwendung von psychologischen Konzepten darf dabei nicht als Harmonisierung der dem Symptombegriff inhärenten Widersprüchlichkeiten missverstanden werden, sondern ist lediglich als Abkehr vom problematischen Konzept des kollektiv Unbewussten zu verstehen.

Auf das Theater angewendet sind unter nicht sichtbaren Prozessen in der Kultur beispielsweise zentrale gesellschaftliche Ereignisse oder politische Diskurse insofern zu verstehen, als sie zwar nicht explizit auf der Bühne verhandelt werden, jedoch einen massgeblichen Beitrag zur Konstitution der Bedeutung der Inszenierung zu einem

107 Vgl. ebd., S. 310 f.

108 Didi-Huberman hält Warburgs *Mnemosyne-Atlas* nicht für eine blossе Sammlung von Erinnerungsbildern, vielmehr stelle er visuelle Bezugspunkte eines geschichtlichen Gedächtnisses dar. Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 524 f.

109 Vgl. Zumbusch 2003, S. 87.

bestimmten historischen Zeitpunkt leisten. Damit zielt die Argumentation auf die konkrete Bedeutung einer künstlerischen Darstellung zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, nicht jedoch auf deren möglicherweise unbewussten Gehalt (der darüber hinaus graduell unterschiedlich schwer zu bestimmen wäre). Die Untersuchung von Kontinuitäten und Umdeutungen sowie der damit vorhandenen Widersprüchlichkeiten in verschiedenen *Hamlet*-Inszenierungen erlaubt dagegen einen plausiblen Rückschluss auf die gesellschaftspolitische Situation in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien. Die Analyse dieser Inszenierungen ist jedoch weniger als Dechiffrierung eines impliziten «wahren» Bedeutungsgehaltes zu verstehen denn als Interpretation, welche die Analyse von Kunstgegenständen als Herausfilterung einer möglichen Lesart der abgebildeten Widersprüche versteht.¹¹⁰

2.2 Warburgs Konzept der Pathosformel

Das zweite zentrale Konzept in Warburgs Kulturtheorie ist die Pathosformel, die als (menschliche) Ausdrucksform beschrieben werden kann, die sich über die Zeit in künstlerischen Darstellungen wiederfindet. Das Konzept erscheint vor dem Horizont der hier ausgelegten Untersuchung von *Hamlet*-Inszenierungen deshalb ergiebig, weil hier die formale Wiederholung mit dem geschichtstheoretischen Konzept des Nachlebens, das heisst mit dem Konzept eines nichtlinearen Zeitverständnisses, zusammengeführt wird. Warburg erarbeitet sein Konzept bereits in seinen frühen Werken wie *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»* (1893) und *Dürer und die italienische Antike* (1905) mithilfe des Konzepts des bewegten Beiwerks. Indem dieses Konzept durch Beschreibung von Kleidung und Körperlichkeit (insbesondere in der Darstellung der Nymphen) das Bild als bewegtes Bild etabliert, zeichnet Warburg im Dürer-Aufsatz die Wanderung einer spezifischen Pathosformel nach, nämlich die Ermordung des Orpheus durch seine vielen Geliebten. Dabei kann er die Pathosformel aufgrund unterschiedlicher Darstellungen in der Poesie, wie in Angelo Polizianos Tanzspiel *Orfeo*, und in der bildenden Kunst festmachen. Warburg versucht auf diese Weise zu zeigen, wie verschiedene Darstellungen auf Dürers Gestaltung Einfluss genommen haben und hier fortleben.¹¹¹

Die Pathosformel ist somit als das «sichtbare Voranschreiten der Bilder» und damit auch als «körperliche Form der nachlebenden Zeit» zu bestimmen.¹¹² Genauso wie das Konzept des Nachlebens ist auch die Pathosformel im Zusammenhang mit philosophischen und historischen Perspektiven zu betrachten. Insbesondere das Ausdrucksproblem steht in der Tradition der Immanenzphilosophie, welche die Frage nach dem

110 Nach Didi-Huberman darf Warburgs Ikonologie nicht als Dechiffrierung missverstanden werden. Auch die Inszenierungsanalyse wird nicht als Dechiffrierung einer gesellschaftspolitischen Situation verstanden, sondern als Interpretation von Widersprüchlichkeiten. Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 549 f.

111 Vgl. ebd., S. 214 f.

112 Vgl. ebd., S. 212 f.

körperlichen Darstellungsvermögen stellt und damit den rein ästhetischen Diskurs kritisiert.¹¹³

Der Begriff des ästhetischen Pathos bildet gemäss Didi-Huberman unter dem Einfluss von Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon: Oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) ein wesentliches Paradigma der deutschen romantischen Philosophie und findet sich unter anderem in den kunsttheoretischen Schriften Friedrich Schillers und Johann Wolfgang von Goethes über die Darstellung des Leidens in der Kunst wieder.¹¹⁴ Neben den ästhetischen und philosophischen Auseinandersetzungen ist Warburgs Pathosformel stark von zeitgenössischen anthropologischen Theorien beeinflusst, beispielsweise der Affektgeschichte. Auf der Suche nach primitiven Ausdrucksformen der körperlichen Gebärde stützt sich der Kunsthistoriker unter anderem auf Wilhelm Wundts Völkerpsychologie, aber auch auf Charles Darwins Ausdruckstheorie.¹¹⁵ Im Hinblick auf die letztgenannten Einflüsse wird für Didi-Huberman klar, dass die Pathosformel zwar als symbolischer Begriff zu verstehen ist, gleichzeitig jedoch auf psychologische Prozesse verweist. Das heisst, ein bestimmter Ausdruck schreibt sich in eine bestimmte Form der Darstellung ein und hinterlässt einen Abdruck, der erst durch die Bildanalyse sichtbar wird.¹¹⁶

Warburg verbindet in der Pathosformel die Symboltheorie mit dem psychologischen Ausdruck und verstärkt damit die Bedeutung des Unbewussten in seiner Kulturtheorie. Das stellt gemäss Didi-Huberman einen wesentlichen Unterschied zu anderen kunsthistorischen Theorien dar, die ebenfalls auf wiederholte Darstellungen des menschlichen Ausdrucks verweisen. Im Gegensatz zu Johann Joachim Winckelmanns «natürlichen Modellen der Kreisläufe» lässt sich für Didi-Huberman die Pathosformel beispielsweise nicht auf Ursprungs- oder Idealkonzepte zurückführen.¹¹⁷ Mittels der Ablehnung von Idealmodellen entwickelt Warburg vielmehr ein «Phantommodell der Geschichte, in dem die Zeit nicht auf die akademische Weitergabe des Wissens projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in einer zwanghaften Wiederkehr und einem geisterhaften <Nachleben> der Form findet».¹¹⁸ Die Pathosformel vermag dementsprechend unbewusste <Wiedergänger> auszudrücken, die als wesentliche Charakteristika des Nachlebens bestimmt wurden.

Didi-Huberman betont, dass in der Pathosformel nicht nur auf die andere Zeitlichkeit des Nachlebens verwiesen wird, sondern auch auf die Ähnlichkeiten der Formen. Denn die Bewegung der Geschichte kehrt als Form wieder und ist als ein im Stillstand festgehaltener dynamischer Moment zu bestimmen. Als Folge dieser methodischen Erweiterung beschreibt Didi-Huberman die «Entterritialisierung des Bildes und der Zeit, die dessen Geschichtlichkeit zum Ausdruck bringt».¹¹⁹ Das heisst, die Formen

113 Vgl. ebd., S. 226.

114 Vgl. ebd., S. 229.

115 Vgl. ebd., S. 242 f., 248–274.

116 Vgl. ebd., S. 244 f.

117 Vgl. ebd., S. 30.

118 Ebd., S. 30 f.

119 Ebd., S. 44.

lassen sich nicht auf einen Ursprung zurückführen, sondern sind nur in ihrem gegenwärtigen Ausdruck greifbar. Weil das dynamische Moment die nachlebende Form auszeichnet, verwendet Warburg in seinem späteren Werk den Begriff des Dynamogramms entsprechend häufiger als den der Pathosformel, wobei dieses Konzept für die vorliegende Untersuchung keine Rolle spielt.

Zusammengefasst erweist sich angesichts der Tatsache, dass in dieser Arbeit Figuren und Narrative in Inszenierungen von Shakespeares *Hamlet* untersucht werden, die in unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten zirkulieren, die Pathosformel als geeignetes Konzept, um eine strukturelle Wiederholung jenseits einer Motivgeschichte zu denken und zu erfassen.

2.3 Kultur als Gedächtnis: Warburgs dynamischer Kulturbegriff

Nachdem Warburgs Konzepte des Nachlebens und der Pathosformel kurz umrissen wurden, wird nun sein dynamischer Kulturbegriff ansatzweise erläutert. Dabei gilt es zu beleuchten, inwiefern Warburgs Kulturverständnis mit einem Gedächtnis- respektive Erinnerungsbegriff zusammenhängt und ob dieser für die vorliegende Analyse des Wechselverhältnisses von Theater und kultureller Erinnerung nutzbar gemacht werden kann. Der Abschnitt geht auf drei Schriften Warburgs genauer ein, nämlich seine Vorträge zur astrologischen Bilderwelt und Symbolwanderung,¹²⁰ sein Textfragment *Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896–1901) und seine Schriften zum Schlangenritual indigener Völker in Nordamerika.¹²¹ In diesen Texten verbindet der Kunsthistoriker seine Überlegungen zum Symbolproblem mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie der Anthropologie, der Geschichtswissenschaft und der Astrologie und erarbeitet drei Grundannahmen für einen dynamischen Kulturbegriff. In Anlehnung an Bernd Villhauer muss jedoch angemerkt werden, dass Warburg in seinen Schriften keine ganzheitliche Kulturtheorie entwirft.¹²² Seine Überlegungen zum

120 Ansätze zur Symbolwanderung finden sich auch in Warburgs Vorträgen zur astrologischen Bilderwelt, etwa in *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912/13), der gemäss den Herausgebern der Gesamtausgabe als Geburtsstunde der ikonologischen Forschung bezeichnet wird. Darin wird das Moment der Überschreibungen im Bild im Rückgriff auf die Antike untersucht und als Methode der Rekonstruktionsarbeit der kritischen Ikonologie betrachtet. Siehe hierzu die Vorbemerkungen der Herausgeber zum dritten Teil von Warburgs Werken: «Kritische Ikonologie: Astrologische Bilderwelt und Symbolwanderung», S. 313–325.

121 Damit sind folgende Aufsätze gemeint: *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika* (1923), *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika* (1923), *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexiko und Arizona* (1897). Vgl. Warburg 2010, S. 313–326. Diese Auswahl stützt sich wesentlich auf Villhauer 2002, S. 123–141.

122 Warburgs Kulturverständnis und sein dynamisches Verständnis des Symbols sind in den Kontext der zeitgenössischen philosophischen Debatten zu stellen, wie Bernd Villhauer erläutert. Insbesondere Max Webers Überlegungen zum Begriff des Handelns in der Kultur und die neukantianischen Theorien von Heinrich Rickert, Wilhelm Windelband und Wilhelm Dilthey übten massgeblichen Einfluss aus. Vgl. Villhauer 2002, S. 73–85.

Symbolproblem bilden dennoch eine wichtige Ausgangslage für andere gewichtige kulturtheoretische Entwürfe wie Ernst Cassirers dynamisches Konzept der Kultur.

Die erste von Warburg aufgestellte Hypothese ist die Wanderung von Symbolen in verschiedenen geografischen und zeitlichen Räumen. In seiner für die kunstwissenschaftliche Methode der Ikonologie relevanten Abhandlung *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara* (1912/22) zeichnet Warburg systematisch nach, wie die antike astrale Götterlehre auf die italienische Kunst der Frührenaissance Einfluss genommen habe. Warburg rekonstruiert darin die Wanderung der Darstellung der astralen Götterwelt über Indien, den arabischen Raum zurück nach Europa und möchte damit nachweisen, dass die phantastische Symbolik in den Fresken im Palazzo Schifanoia die «nachlebende astrale Vorstellung der griechischen Götterwelt» darstellt.¹²³ Warburg will seinen Beitrag als Plädoyer für eine methodische Grenzerweiterung der Kunstwissenschaft verstanden wissen und damit zugleich auch als Abgrenzung von kunsthistorischen Entwicklungskategorien. Die zu analysierenden Bilder bezeichnet er als «gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks», die «allgemeine Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhang» beleuchten.¹²⁴ Indem Warburg die Bilder hinsichtlich der Form der Darstellung sowie des Ausdrucks kategorisiert, verweist er darauf, dass bestimmte Symbole und Ausdrücke sich in verschiedenen zeitlichen Epochen wiederfinden lassen. Damit ist als die erste Bedingung für einen dynamischen Kulturbegriff die Möglichkeit beziehungsweise Notwendigkeit von kulturellen Zirkulationsprozessen formuliert.

Die zweite Bedingung bezieht sich auf Warburgs Verständnis von Symbolen, die er als Tätigkeit des Menschen bezeichnet. Der Prozess der Symbolisierung ist als allgemeiner Umgang des Menschen mit der Welt zu verstehen. In seinem Textfragment *Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896–1901) nähert sich Warburg diesem Symbolbegriff an und verweist darauf, dass durch die Symbolisierung ein Gefühl für die Distanz zwischen Subjekt und Objekt geschaffen wird. Symbolisierung ist als sinnstiftende Handlung zu verstehen, die den Menschen vom Tier unterscheidet und gemäss Villhauer Rationalität generiert, im Sinne eines Bewusstseins über die Welt.¹²⁵ Auch in *Mnemosyne Einleitung* (1929) greift Warburg die Symbolisierung als Handlung auf, indem er sie als «bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt» und damit als «Grundakt menschlicher Zivilisation» bezeichnet.¹²⁶ Aufgrund der im *Mnemosyne-Atlas* untersuchten Funktion des menschlichen Bildergedächtnisses bindet Warburg seinen Symbolbegriff stets an einen Erinnerungs- respektive Gedächtnisbegriff, den er jedoch nicht genauer erläutert. Er unterscheidet nicht explizit zwischen kollektivem und individuellem Gedächtnis, was die Systematisierung seines Gedächtnisbegriffs erschwert. Die Annäherung des Symbolbegriffs an den Gedächtnisbegriff erlaubt aber ein Verständnis von Kultur, das dieses als soziales Gedächtnis umschreibt. Dadurch eröffnet sich die Möglichkeit, den Erinnerungsbe-

123 Warburg 2010, S. 376.

124 Ebd., S. 396.

125 Villhauer 2002, S. 146 f.

126 Warburg 2010, S. 629.

griff als epistemologische Kategorie zu bestimmen: Durch den zivilisatorischen Akt der Distanzschaffung wird bei Warburg ein Wissen über die Welt generiert. Dieses Wissen ist mit Blick auf den *Mnemosyne-Atlas* keinesfalls als Harmonisierung von Widersprüchlichkeiten zu verstehen, sondern als eine Art der Wissensorganisation, die sich sowohl mit sichtbaren als auch mit nicht sichtbaren Prozessen in den Bildern auseinandersetzt. Gerade die doppelte Perspektive auf den künstlerischen Ausdruck erlaubt Rückschlüsse auf gesellschaftspolitische Prozesse. Das kulturelle Gedächtnis fungiert bei Warburg nicht etwa als sinnerhaltende Konstante, sondern ist als eine produktive Art des Umgangs mit der Welt zu verstehen. Warburgs Verständnis von kulturellem Gedächtnis ist deshalb besonders anschlussfähig für die Bestimmung des Theaters als Aushandlungsort von Erinnerungsdiskursen.

Die Analogie von Symbol und Erinnerung leitet zur dritten Bedingung für einen dynamischen Kulturbegriff über. Diese bestimmt das Symbol als allgemeine menschliche Ausdrucksform. Damit bezieht es sich nicht allein auf Kunst, sondern auch auf andere Formen des Ausdrucks, beispielsweise auf religiöse Rituale. Das künstlerische Symbol übernimmt in Warburgs Theorie die Funktion eines Mittlers zwischen Mythos und Logos und rührt von einer anthropologischen Notwendigkeit her.¹²⁷ Während seiner Nordamerikareise entdeckt Warburg bei Beobachtungen von Festriten der indigenen Bevölkerung signifikante Ähnlichkeiten einzelner Darstellungen und Ausdrücke im Ritus mit der Symbolik in europäischen künstlerischen Praktiken. Dieser Beobachtung folgend schliesst er auf «symbolische Denkformen»,¹²⁸ die in verschiedenen Kulturen und Zeiten anzutreffen sind. In diesbezüglichen Untersuchungen löst er sich aus dem zuvor untersuchten europäischen kulturellen Kontext.¹²⁹ Warburg begibt sich in den drei Texten zum Schlangenritual auf eine Suche nach symbolischen Praktiken und entwickelt eine Theorie, in der er Symbole als Ausdruck menschlicher Urfahrungen bestimmt. Gemäss Didi-Huberman möchte Warburg so das «<Nachleben primitiven Menschentums> in der <Psychologie der primitiven Kunstübung> neu fassen».¹³⁰ Für Warburg werden, gemäss Weigel und Tremml, Symbole in ihrer «zivilisatorischen Funktion» greifbar, wie er das am Beispiel des Symbols der Schlange nachzeichnet.¹³¹ Im Gegensatz zur Symbolwanderung in seiner Untersuchung der Fresken im Palazzo Schifanoia markiert Warburg hier die anthropologische Notwendigkeit der Darstellung.¹³²

Warburgs Grundannahmen für einen dynamischen Kulturbegriff prägen sein Verständnis von Bildern als «Kristallisation» der Kultur «zu einem bestimmten Zeitpunkt

127 Zumbusch vergleicht Benjamins dialektisches Bild mit Warburgs Symbolverständnis und stellt bei beiden fest, dass der Bild- respektive Symbolbegriff eine Antwort auf den Aufklärungsbegriff im Sinne eines reinen Rationalitätsbegriffs ist. Vgl. Zumbusch 2003, S. 18.

128 Warburg 2010, S. 582.

129 Vgl. Vorbemerkungen der Herausgeber in Warburg 2010, S. 502 ff.

130 Warburg zitiert nach Didi-Huberman 2010, S. 477.

131 Warburg 2010, S. 495.

132 Mit dieser Verknüpfung erscheint Kunst nicht mehr interesselos, wie sie in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) bestimmt wird. Somit knüpft Warburg mit seinem Kunstverständnis an einen ästhetischen Diskurs an, der von Legitimationsstrategien der Kunst geprägt ist.

der Geschichte».¹³³ Dieser Bestimmung folgend ist das Bild nicht als Abbildung oder gar Nachahmung der Natur, sondern als bewegliches und zugleich geschichtliches ›Gebilde‹ zu begreifen. Dadurch wird die bildende Kunst selbst zum Archiv von menschlichen Ausdrücken, wodurch das Erinnern zugleich das Erfassen von bedeutungsvollen Strukturen in der Welt ermöglicht.

Der für diese Studie relevante Aspekt dieser Erörterung ist die Anbindung des Erinnerungsbegriffs an einen Symbolbegriff, an den künstlerischen Ausdruck, der sowohl von expliziten Erinnerungen an vergangene Darstellungen als auch implizit durch nicht sichtbare Prozesse in der Kultur beeinflusst ist. Obwohl Warburg seine Konzepte hinsichtlich spezifischer Untersuchungsgegenstände entwickelt, sind sie aufgrund ihrer Offenheit weithin anschlussfähig. So werden diese Konzepte im Folgenden dazu genutzt, eine Terminologie für die Untersuchung des Wechselverhältnisses von Theater und kultureller Erinnerung zu finden. Denn gerade mit Blick auf die wiederholte Inszenierung von *Hamlet*, einem mit seinen Figuren und Bildern bekannten dramatischen Narrativ, ist der Rückgriff mehrfach fruchtbar: Zum einen umfasst Warburgs Konzept des Nachlebens die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeitlichkeiten in der Aufführung, zum anderen bietet die Pathosformel eine Terminologie für die Beschreibung von sichtbaren, sich wiederholenden Formen in der Kultur. Mit beiden Konzepten wird die kulturelle Erinnerung immer direkt an den Kunstgegenstand geknüpft und damit als konstitutives Moment der Theateraufführung verstanden. Versucht man die Theateraufführung analog zu Warburgs Bildbegriff zu denken, so ist diese genauso als Knotenpunkt historischer, kultureller und sozialer Überlagerungen zu bestimmen, die sich sowohl aus sichtbaren als auch aus nicht sichtbaren Diskursen konstituieren. Warburgs Bildbegriff bildet damit die Grundlage für das zu erarbeitende Analyseinstrument des theatralen Schlüsselbildes (Abschnitt I, 4).

133 Didi-Huberman 2010, S. 54.

3 Theaterbegriffe und das Konzept der kulturellen Erinnerung

Wie im Abschnitt I, 1 erläutert, liegt das Paradigma der ‹absoluten Gegenwärtigkeit› der Aufführung massgeblich in der fachlichen Abgrenzung der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft begründet. Doch die Bestimmung von Theater als ephemeres Ereignis ist hinsichtlich des Rückgriffs auf das Konzept der kulturellen Erinnerung mit zwei methodischen Problemen verbunden: Zum einen beschreibt es das Wechselverhältnis von Theater und Erinnerung entweder nur als Paradoxon oder als Repräsentationsverhältnis. Zum anderen kann durch eine entsprechend strikte Trennung auch das Spannungsverhältnis zwischen einem dramatischen Text und seiner Aufführung nur schwer erfasst werden. Die Betonung der Vergänglichkeit lässt Textualität und Performativität als entgegengesetzte Kategorien erscheinen. Hinsichtlich der hier zu untersuchenden *Hamlet*-Inszenierungen ist es jedoch fraglich, ob die Aufrechterhaltung dieser Dichotomie sinnvoll ist. Die Vermutung liegt nahe, dass, wenn die Zeitlichkeit von Theater nicht als linear, sondern im Anschluss an Warburgs Nachleben als anachronistisch gedacht wird, die (im Abschnitt I, 1) erörterten Widersprüchlichkeiten hinsichtlich der kulturellen Erinnerung kein Problem mehr darstellen.

Der vorliegende Abschnitt verfolgt das Ziel, zum einen verschiedene Theaterbegriffe, zum anderen ein Konzept von kultureller Erinnerung vorzustellen, die für den gegebenen Untersuchungsgegenstand anschlussfähig sind. Zunächst wird auf theoretische Konzeptionen von Theater eingegangen, die von der problematisierten linearen Zeitlichkeit absehen und dadurch die Wiederholung als konstitutives Moment für Theater bestimmen. Im Folgenden wird überblicksweise die Breite des theaterwissenschaftlichen Diskurses über die Zeitlichkeit in der Aufführung beleuchtet, um insbesondere jene Konzeptionen hervorzuheben, welche die Grundlage für die nachstehenden Untersuchungen von *Hamlet*-Inszenierungen darstellen. Das hier vorzustellende Konzept der kulturellen Erinnerung nach Michael Rothberg wird dabei als erinnerungstheoretischer Ansatz präsentiert, der parallel existierende Erinnerungsdiskurse zu erfassen vermag und damit eine wesentliche Ausgangslage für die Beschreibung der auszuhandelnden Erinnerungsdiskurse im Theater bereitstellt. Anschliessend wird (im Abschnitt I, 4) das erwähnte Problem des Spannungsverhältnisses zwischen Text und Aufführung genauer betrachtet und in Rückgriff auf Warburgs Begriffe Nachleben und Pathosformel sowie sein Bildverständnis das Konzept des theatralen Schlüsselbildes als Analyseinstrumentarium erarbeitet.

3.1 Theater und Wiederholung

Wie bereits erläutert sind in den letzten Jahren vermehrt Studien erschienen, die sich aufgrund genauer Analysen von Beispielen aus der Theater- und Performancepraxis mit der Problematik der linearen Zeitlichkeit und dem Moment der Wiederholung im Theater theoretisch auseinandersetzen. Als Beispiele sind Rebecca Schneiders *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), der von Jens Roselt und Ulf Otto herausgegebene Sammelband *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven* (2012) genauso wie der von Günther Heeg, Micha Braun, Lars Krüger und Helmut Schäfer herausgegebene Sammelband *Reenacting History. Theater & Geschichte* (2014) zu nennen. Die beiden deutschsprachigen Aufsatzsammlungen betonen, dass die Wiederholung die Konzeption von Theater als Ereignis radikal in Frage stellt. Während in *Theater als Zeitmaschine* durch das Moment der Wiederholung nach den Unterschieden zwischen der Performance Art und dem Theater oder dem veränderten Verständnis von Geschichte gefragt wird, versucht *Reenacting History. Theater & Geschichte* eine begriffliche Systematisierung des Verhältnisses von Geschichte und Theater zu etablieren. Der erstgenannte Sammelband bietet zwar eine hilfreiche Bestandsaufnahme der künstlerischen Praxis des Reenactments, die Zeitlichkeit der Reenactments wird jedoch nicht systematisch erörtert. Dies wurde jüngst von Günther Heeg in seinem Aufsatz «Reenacting History: Das Theater der Wiederholung» (2014) nachgereicht. Er bezieht sich dazu, ebenso wie die vorliegende Arbeit, auf eine Theorie der Wiederholung in Bezug auf das Warburg'sche Konzept des Nachlebens, welches den Rückgriff auf ein Original oder einen Ursprung der Darstellung obsolet macht.¹³⁴

Im Hinblick auf Publikationen im englischsprachigen Raum wird deutlich, dass bereits Joseph Roach in *Cities of the Dead* (1996) Peggy Phelans Kriterium der Vergänglichkeit der Performance in *Unmarked. The Politics of Performance* (1993) kritisierte. Roach widerspricht insbesondere Phelans Beharren auf der Nichtwiederholbarkeit, indem er performative Praktiken als in Körper eingeschriebene Erinnerungen erklärt, die dem Prinzip der *surrogacy* (Stellvertretung) unterliegen und als Konzept der Erinnerung das Vergängliche der Performance in Frage stellen. In eine ähnliche Richtung zielt Diana Taylors Argumentation in *The Archive and the Repertoire* (2003), worin Performance als eine Form von Wissen verstanden wird, die sich in den Körper eingeschrieben hat. Taylors und Roachs Ansätze, die mit diesem Fokus den ephemeren Charakter der Performance radikal hinterfragen, sind insbesondere für das Verständnis von Erinnerung als verkörperte Erinnerung zentral. Taylor und Roach bilden

134 Heeg stellt fest, dass in der jüngeren Literatur zur Praxis des Reenactments das Paradigma der Ephemeralität in der Performance, das 1993 von Peggy Phelan in *Unmarked. The Politics of Performance* postuliert wurde, durch das Konzept einer authentischen Geschichtserfahrung umschrieben wurde. Dadurch entsteht jedoch gemäss Heeg eine problematische Verbindung zwischen Reenactment und Historismus, gegen die allein mit einer Theorie der Wiederholung argumentiert werden könnte. Vgl. Heeg 2014, S. 10–40.

gemäss Schneider zusammen mit José Esteban Muñoz jene wichtigen Vorreiter*innen in den Performance Studies, die das Moment der absoluten Gegenwärtigkeit problematisierten. In diesen Zusammenhang lassen sich auch die Publikationen von Amelia Jones einreihen, in denen sie ebenfalls das Konzept der Vergänglichkeit sowie des authentischen Körpers in der Performance beziehungsweise im Reenactment problematisiert. Durch die Fokussierung ihrer Studie auf Marina Abramovičs Performances im Guggenheim Museum (2005) und im MoMA (2010) eröffnet sie eine erweiterte Perspektive auf diese Debatte, indem sie auch nach den Bedingungen und Funktionsweisen der Geschichtsschreibung in der Performance Art fragt und ihre Untersuchung diskursiv auf machtpolitische Prozesse ausweitet.¹³⁵

Das Paradigma der absoluten Gegenwärtigkeit, welches für einen semiotischen beziehungsweise an die Performanz angelehnten Theaterbegriff konstitutiv ist, wird in der theaterwissenschaftlichen Literatur nachhaltig kritisiert, beispielsweise bei Peter W. Marx (2003). Für ihn ist ein Theaterbegriff, der von der Prämisse der «absoluten Gegenwärtigkeit» ausgeht,¹³⁶ westlich geprägt und an einem linearen Zeitmodell ausgerichtet: «Korrespondierend entsteht so aus dem Zusammenwirken des linearen Zeitbegriffs mit dem Konzept der Semiose als aktueller Zeichensetzung der Begriff des Theaters, dessen reine Gegenwärtigkeit durch die konstitutive Simultaneität von Produktion und Rezeption geprägt ist.»¹³⁷

Vor dem Hintergrund eines dynamischen und plural gefassten Kulturbegriffs müssen auch Theaterformen, die von einem anderen Raum- und Zeit- sowie Produktions- und Rezeptionsverhältnis ausgehen, in einem Theaterbegriff erfasst werden können. Deshalb schlägt Marx in Rückgriff auf Claude Lévi-Strauss' Unterscheidung von kalten und heissen Gesellschaften die Unterscheidung von heissen und kalten Theaterbegriffen vor, die Theater jenseits des Kriteriums der «absoluten Gegenwärtigkeit» beschreiben können.¹³⁸

In eine ähnliche Richtung zielt Tracy C. Davis' Argumentation in ihrem Aufsatz «Performative Time» (2010). Darin unterscheidet sie zwischen «theatrical time» und «performative time».¹³⁹ Während Erstere auf die eigentliche Theatererfahrung des Zuschauers zielt und damit die Vergänglichkeit eines Theaterabends erfasst, zielt Letztere auf die Zeitlichkeit der Aufführung selbst, die nicht als linear verstanden werden darf. In Rückgriff auf das Konzept des Zitats beziehungsweise der Zitierfähigkeit («citationality») versucht sie die Diskrepanz zwischen der historischen Darstellung und der eigentlichen Zeitlichkeit innerhalb der Aufführung zu erfassen. So bestimmt sie Zitierfähigkeit wie folgt: «Though it is referential of linear events, it is crucially dependent upon nonlinear conceptions of existence over time, stretching into a relationship with times-to-come.»¹⁴⁰ Die Gleichzeitigkeit aller drei Zeiten – Vergangenheit,

135 Vgl. Jones 2011, S. 17–45.

136 Zu diesem Theaterverständnis vgl. Fischer-Lichte/Roselt 2001.

137 Marx 2003, S. 170.

138 Vgl. ebd., S. 157–181.

139 Vgl. Davis 2010.

140 Ebd., S. 152.

Gegenwart und Zukunft – im Zitat der künstlerischen Darstellung ist konstitutiv für ihr Verständnis von ›performative time‹. Neben dieser Bestimmung der Zeitlichkeit innerhalb der Darstellung stellt sie zudem methodische Überlegungen an, da die Zeitlichkeit der ›performative time‹ nach einer alternativen historischen Methode verlangt. In Abgrenzung von Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen in *Über den Begriff der Geschichte* (1942) bestimmt sie die historische Methode nicht nur als Analyse der Vergangenheit, sondern auch als Analyse einer möglichen Zukunft. Mit Blick auf die ›performative time‹ wird die Perspektive nicht allein auf die Erzählung der Geschichte, sondern auch auf die Konditionen der Erzählung selbst gerichtet.¹⁴¹ Hinsichtlich des Wechselverhältnisses von kultureller Erinnerung und Theater würde hiermit die Erinnerung im Theater nicht nur für die Zukunft bewahrt werden, sondern vielmehr anhand der Erinnerung über eine mögliche Zukunft reflektiert.

Ein weiterer wichtiger Ansatz für die Bestimmung der Zeitlichkeit in der Aufführung ist Rebecca Schneiders *«In the meantime: performance remains»* (2011). Die Autorin erhebt dabei den Anspruch, den Paradigmenwechsel in der Theaterwissenschaft und den Performance Studies begrifflich zu fundieren. Ähnlich wie Davis plädiert sie dafür, die Theater- und Performancekunst als Kunstform zu verstehen, die in einer nichtlinearen Zeitlichkeit begründet liegt. Schneider untersucht in ihrer Rekonstruktion von Ansätzen der Performance Studies das Kriterium der ›absoluten Gegenwärtigkeit‹, das heisst des ›live‹ in der Performance, und hebt die forschungsgeschichtlichen Veränderungen des Konzepts der Vergänglichkeit hervor. Mit ihrem Verweis auf ›remains‹, Überreste einer Performance im Sinne einer Erinnerung an vergangene Theaterereignisse, argumentiert sie dafür, dass jede Performance nachlebt und sich in neuen Darstellungen sedimentiert. Schneider versucht so insbesondere die Vergänglichkeit mit dem Konzept der Wiederholung zu vereinen. In Rückgriff auf Jacques Derridas *Marx' Gespenster* (1993) will sie neue Kriterien für die Bestimmung der Performance oder auch der Aufführung schaffen, die sich nicht durch Präsenz und Vergänglichkeit auszeichnen, sondern vor allem durch ihr Nachleben und ihre ›Reste‹. Gemäss Schneider muss gerade hinsichtlich der ›remains‹ die Zeitlichkeit des Theaters neu gedacht werden.¹⁴²

Eine jüngere Publikation, die sich mit dem Wechselverhältnis von Theater und kultureller Erinnerung auseinandersetzt, ist Milija Gluhovićs *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics* (2013). In dieser Studie nähert sich der Autor dem Wechselverhältnis aus drei Perspektiven an: erstens aus historischer Perspektive, in welcher das Verhältnis von Geschichtsschreibung und individueller respektive kollektiver Erinnerung ausgehandelt wird; zweitens aus psychologischer Perspektive, durch welche insbesondere Trauma, Trauer und Melancholie problematisiert werden; zuletzt aus philosophischer Perspektive, womit er auf Subjektivitätstheorien hinweist.¹⁴³ Auf dieser Differenzierung aufbauend, untersucht er verschiedene Theaterstücke und

141 Vgl. Davis 2010 S. 161.

142 Vgl. Schneider 2011, S. 105–110.

143 Vgl. Gluhović 2013, S. 4 f.

Insenzierungen auf die ersten beiden Aspekte hin und problematisiert dabei eine einseitige Perspektive auf die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in Europa. Mit dem Anspruch, eine übernationale Erinnerungskultur in Europa zu untersuchen, fokussiert er die Auseinandersetzung mit Traumata, beispielsweise mit dem Holocaust oder auch mit verschiedenen Bürgerkriegen. Dabei richtet sich sein Interesse auf die Artikulation des Traumas und die durch gesellschaftliche Strukturen sowie die Erinnerungspolitik bedingten Unterschiede in der Kommunikation.¹⁴⁴ Auch die ethische Dimension der Erinnerung, etwa der Umgang mit der Trauer um einen Verlust und die daraus entstandene Melancholie, wird untersucht. Trauer kann so als eine von der Gesellschaft wahrgenommene Aufgabe verstanden werden. Gluhović fokussiert dabei die Überlagerungen unterschiedlicher Erinnerungen, welche das Theater zum Raum des Nachdenkens über die eigene Gegenwart werden lassen. Damit handelt es sich nicht um eine Repräsentation, sondern – analog zu Warburgs Ansatz – um eine aktive Verhandlung von Erinnerung im Theater.

Die hier vorgestellten Theaterbegriffe kritisieren insbesondere die Prämisse einer linearen Zeitlichkeit und versuchen die Aufführung jenseits des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit zu erfassen. Dabei plädieren sie für ein Zeitverständnis, das die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeiten innerhalb der Aufführung erlaubt. Mit Blick auf die erläuterten Theaterverständnisse können drei Kategorien unterschieden werden: Erstens gibt es Ansätze, die das Wechselverhältnis von Theater und Erinnerung als verkörperte Erinnerung denken. Daneben gibt es solche, die entweder nach einer begrifflichen oder nach einer methodischen Fundierung der Prämisse der nicht-linearen Zeitlichkeit in der Aufführung verlangen. Und auch wenn er weniger auf die Zeitlichkeit der Aufführung eingeht, so wird schliesslich mit Gluhovićs Ansatz als dritter Kategorie explizit die Funktion von Theater im 20. Jahrhundert als Denkraum für kulturelle Erinnerung untersucht.

Mit Blick auf den spezifischen Untersuchungsgegenstand muss zunächst ein methodisches Instrumentarium erarbeitet werden, welches das beschriebene Wechselverhältnis von Theater und kultureller Erinnerung zu erfassen vermag und Wiederholung als konstitutives Moment des Theaters einbezieht. Dafür wird im Anschluss an die hier vorgestellten Theaterbegriffe von Davis, Schneider und Marx sowie mit Blick auf Warburgs Konzept des Nachlebens die Annahme einer linearen Zeitlichkeit aufgegeben und damit ein Theaterbegriff jenseits des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit vertreten.

3.2 Multidirektionale Erinnerungen

Mit Blick auf die eingangs problematisierte Erinnerungspolitik im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien gilt es an dieser Stelle einen gedächtnistheoretischen Ansatz zu präsentieren, der die komplexen und multiplen Erinnerungsdiskurse innerhalb der

144 Vgl. ebd., S. 16 f.

Inszenierungen beschreiben kann. Unter Berücksichtigung dominanter europäischer Erinnerungskonzepte wie denjenigen von Maurice Halbwachs oder Pierre Nora¹⁴⁵ kann festgehalten werden, dass diese Ansätze stets in der einen oder anderen Weise zwischen Erinnerung und Geschichte unterscheiden und aufgrund der komplexen historischen Kultur in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien für den hier zu untersuchenden Gegenstand auszuschliessen sind. Sowohl für Halbwachs als auch Nora ist Erinnerung sozial bedingt und unterliegt entsprechend bestimmten Bezugsrahmen (*cadres sociaux*) oder Bezugsorten (*lieux de mémoire*), die sie kanalisieren und in diachroner Perspektive aufrechterhalten.¹⁴⁶ Dadurch sind Erinnerungen und das kulturelle Gedächtnis als Bedingung sowohl für Kultur wie auch für kollektive Identitätskonstruktionen zu verstehen, die wiederum auf Kohärenz zielen. Gerade die kohärenzstiftende Funktion muss vor dem Hintergrund einer globalisierten Welt jedoch problematisiert werden. Denn eine unkritische Übernahme dieser Konzepte würde eine vereinfachte Perspektive auf kulturelle Dynamiken schaffen und damit eine gleichwertige Betrachtung parallel existierender Erinnerungsdiskurse verhindern. Entsprechend muss mit Blick auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand nach einem Erinnerungsbegriff gefragt werden, der von einem kompetitiven Erinnerungskonzept dezidiert absieht. Indem verschiedene Erinnerungsdiskurse gleichzeitig erfasst werden, kann das subversive Potenzial von Theater, dominante Erinnerungsdiskurse zu kritisieren, überhaupt erst beschrieben werden. Diesem Anspruch wird Michael Rothbergs Konzept der multidirektionalen Erinnerungen gerecht, welches im Folgenden in gebotener Kürze erläutert werden soll.

Rothberg erarbeitet sein Konzept im gleichnamigen Buch *Multidirectional Memory* (2009) und plädiert darin für die Annahme parallel existierender Erinnerungsdiskurse, die im Gegensatz zu gedächtnistheoretischen Ansätzen wie denen von Halbwachs oder Nora in keinem Konkurrenzverhältnis stehen. Sein Konzept erlaubt es somit, verschiedene Erinnerungsdiskurse in einer multiethnischen Gesellschaft gleichermaßen zu erfassen und diese von einer dominanten Erinnerungspolitik zu unterscheiden. Gerade diese Gegenüberstellung von Erinnerungspolitik und parallel existierenden Erinnerungsdiskursen ermöglicht es, das Theater als Aushandlungsort dieser Erinnerungsdiskurse zu verstehen, wodurch das subversive Potenzial von Theater konkret zum Ausdruck kommt. Denn die aktive Verhandlung, etwa der seit den 1980er-Jahren problematisierten Darstellung von Geschichte und Vergangenheit im sozialistischen Jugoslawien, kann jenseits einer dominanten Erinnerungspolitik geführt werden. Entsprechend wird in der Erörterung von Rothbergs Konzeption ausschliesslich der Aspekt der Multidirektionalität ins Licht gerückt, dagegen seine konkrete Auseinandersetzung mit der Erinnerung an den Holocaust und die Kolonialisierung nicht berücksichtigt.

Der zentrale Ausgangspunkt für Rothbergs Konzeption der multidirektionalen Erinnerung ist das Phänomen der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher historischer Narrative

145 Einen guten Überblick über diese Erinnerungskonzepte bietet Erll 2005.

146 Siehe oben, Anm. 68.

und Erinnerungen in einer Kultur. In Anlehnung an Richard Terdimans minimalistische Definition von Erinnerung wird diese hierbei allgemein als eine Vergangenheit beschrieben, die gegenwärtig gemacht wird («making present»)¹⁴⁷. Den Ausgangspunkt seiner Studie bildet die Frage, inwiefern im Zeitalter der Dekolonialisierung der Holocaust respektive die Schoah gegenüber anderen Verbrechen an der Menschlichkeit ein Alleinstellungsmerkmal besitzen und dementsprechend erinnert werden. Ausgehend von zwei zentralen Texten, Hannah Arendts *The Origins of Totalitarianism* (1951) und Aimé Césaires *Discours sur le colonialisme* (1950/55), zeigt Rothberg Argumentationsstrategien auf, welche den Holocaust mit den Verbrechen des Kolonialismus in Verbindung bringen. Dabei unterscheidet er zwei Argumentationslinien: diejenige, welche in Anlehnung an Arendts Überlegungen den Holocaust vom Imperialismus beziehungsweise Kolonialismus abgrenzt, und diejenige, welche diese zwei Formen von Verbrechen an der Menschlichkeit miteinander vergleichen. Für Rothberg stellen beide Ereignisse eine methodische Herausforderung für Erinnerungskonzeptionen dar, die von einem linearen Zeitverständnis ausgehen. Denn ein lineares Zeitverständnis würde lediglich ein einzelnes unter vielen möglichen Wechselverhältnissen zwischen der Vergangenheit und ihrer Beurteilung in der Gegenwart implizieren. Entsprechend zielt Rothbergs Argumentation darauf, dass jegliche Form eines linearen Geschichtsverständnisses kompetitive Erinnerungskonzeptionen begünstigt. Mit Blick auf die gesellschaftspolitischen Ereignisse im 20. und 21. Jahrhundert laufen diese Erinnerungskonzeptionen Gefahr, eurozentristisch zu sein, da historische Begebenheiten wie der Zweite Weltkrieg letztlich auch nur aus der europäischen Perspektive bewertet werden. Rothbergs Schlussfolgerung lautet, dass der Eurozentrismus das Resultat verschiedener geschichts- und kulturtheoretischer Annahmen ist, die mit einem anachronistischen und damit nichtlinearen Zeitverständnis vermieden werden könnten.¹⁴⁸

Rothberg bestimmt multidirektionale Erinnerungen als nichtkompetitive Erinnerungen. Darunter versteht er die Möglichkeit, dass unterschiedliche Erinnerungen gleichwertig nebeneinander existieren und sich nicht zwingend gegenseitig ausschliessen. Damit grenzt er sich von zwei zentralen Prämissen der Memory Studies ab: Erstens postuliert er keine lineare Verbindung von Erinnerung und kultureller Identität. Und zweitens stellt er sich gegen die Annahme, dass kollektive Erinnerungen nur in Bevölkerungsgruppen existieren und von diesen vorgefertigt in der Öffentlichkeit etabliert werden: «[...] memory's multidirectionality encourages us to think of the public sphere as a malleable discursive space in which groups do not simply articulate established positions but actually come into being through their dialogical interactions with others; both the subjects and spaces of the public are open to continual reconstruction.»¹⁴⁹ Darüber hinaus bestimmt er multidirektionale Erinnerungen stets

147 Rothberg 2009, S. 3 f.

148 Vgl. ebd., S. 33–111.

149 Ebd., S. 5.

als kollektive Erinnerungen, wobei sich diese nicht auf etwa nationale Identitäten beschränken lassen.

Rothberg markiert einen zentralen Paradigmenwechsel in den Memory Studies, indem er diese strikt als Memory-Politics versteht. Dabei werden die konkurrierenden Erinnerungen als Resultate von politischen und gesellschaftlichen Prozessen bestimmt, die immer von einer Hierarchie und damit auch von Bewertungen ausgehen. Jeglicher Verweis auf Erinnerung im kulturellen Kontext spiegelt daher gleichermassen politische Machtstrukturen wider. Daher ist es Rothbergs erklärtes Ziel, mit dem Konzept der Multidirektionalität unterschiedliche Narrative zu erfassen und den in einer interkulturellen Gesellschaft existierenden Erinnerungen viel eher gerecht zu werden. Zusammengefasst kann im Zusammenhang mit Rothbergs Erinnerungsverständnis demnach das Theater als öffentlicher Aushandlungsort von gleichzeitig nebeneinander existierenden Erinnerungsdiskursen verstanden werden und somit auch als Ort, an welchem die Machtdiskurse offengelegt und kritisiert werden können.

4 Theatrale Schlüsselbilder

Im folgenden Abschnitt wird durch den Rückgriff auf Warburgs Begriffe des Nachlebens und der Pathosformel sowie sein Verständnis von kultureller Erinnerung das Konzept des theatrale Schlüsselbildes erarbeitet. Das theatrale Schlüsselbild bietet für die Analyse von *Hamlet*-Inszenierungen im (post)jugoslawischen Raum zwei wesentliche Vorteile: Zum einen kann es die hier zu analysierenden Phänomene beschreiben, das heisst konkret die sich überlagernden Erinnerungsdiskurse in *Hamlet*-Inszenierungen seit den 1980er-Jahren.¹⁵⁰ Zum anderen wird mit dem Schlüsselbild ein Analyseinstrumentarium etabliert, das die Zirkulation bestimmter Bilder, Figuren und Narrative in verschiedenen kulturellen und historischen Kontexten sowie Genres berücksichtigt.¹⁵¹ Das Schlüsselbild ist damit als ein Terminus zu verstehen, welcher unterschiedliche Strategien der kulturellen Aneignung von *Hamlet* erfassen kann, ohne dabei auf die problematische Relation von Original und Variation zurückgreifen zu müssen. Das zu erarbeitende Konzept des Schlüsselbilds mag in dieser Studie zwar auf einen konkreten Untersuchungsgegenstand bezogen sein, es bietet jedoch darüber hinaus die Möglichkeit, Prozesse der Appropriation klassischer dramatischer Texte zu beschreiben. Damit rückt das dynamische Wechselverhältnis von dramatischem Text und seiner performativen Umsetzung in den Fokus. Vor dem Hintergrund der kritisierten Theaterverständnisse, welche das Paradigma der absoluten Gegenwärtigkeit im Theater mit dem Konzept der kulturellen Erinnerung in Verbindung zu bringen versuchen, wird hier zusammenfassend wie folgt argumentiert: Mit der Abkehr von einem rein auf das Ephemere bezogenen Theaterbegriff kann kulturelle Erinnerung als konstitutiver Bestandteil des Theaters verstanden werden.¹⁵² Damit wird das Theater nicht etwa als Repräsentationsmedium von kultureller Erinnerung aufgefasst, sondern als Aushandlungsort von multidirektionalen Erinnerungen.

Aufgrund der bereits angeführten, unterschiedlichsten Anforderungen muss das Konzept des Schlüsselbildes in zwei argumentativen Schritten erarbeitet werden: erstens mit Blick auf Shakespeares *Hamlet* auf einer inhaltlichen Ebene. Dabei gilt es in Anlehnung an Margreta de Grazias «*Hamlet*» *without Hamlet* (2007) zu beachten, dass eben auch solche Aspekte des Dramas als zentrale Schlüsselbilder gelten müssen,

150 Für die Beschreibung von Konzepten als Phänomen und Analyseinstrumentarium vgl. Bal 2002, S. 3–22.

151 Dadurch können diese Bilder auch unter dem Aspekt der kulturellen Mobilität nach Greenblatt beschrieben werden. Vgl. Greenblatt 2010, S. 1–24.

152 Vgl. Kapitel I, 3.

die aufgrund der dominanten psychologisierenden Rezeption des Stückes beziehungsweise des Protagonisten oftmals missachtet wurden. Zweitens werden Schlüsselbilder strukturell bestimmt, und zwar im Rückgriff auf Warburg und die dramen- und theatertheoretischen Ansätze von William B. Worthen in *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) und Rebecca Schneider in *Performing Remains* (2011). Damit wird das bislang erörterte problematische Wechselverhältnis von Erinnerung und Theater mit der ebenso schwierigen Dichotomie von Textualität und Performativität in Bezug gesetzt.

4.1 Inhaltliche Bestimmung der theatralen Schlüsselbilder

Die Schlüsselbilder sind auf der inhaltlichen Ebene als zentrale Stellen beziehungsweise Szenen – hier in Shakespeares *Hamlet* – zu verstehen, welche sich aufgrund ihrer dramaturgischen Struktur besonders für Aktualisierungen und Neukontextualisierungen eignen. Der Fokus richtet sich daher nicht auf den gesamten Handlungsbogen des Stückes, sondern lediglich auf zentrale Handlungsdrehpunkte, die eine alternative, nichtpsychologische Deutung des Stückes ermöglichen. Die Konzentration auf einzelne Momente im dramatischen Text folgt wesentlich de Grazias Studie, in welcher die Autorin theaterpraktische und kulturgeschichtliche Einflüsse auf Shakespeares Tragödie untersucht und dabei die seit dem 18. Jahrhundert dominante psychologische Lesart *Hamlets* ausklammert. De Grazias These lautet, dass mit der Reduktion des Stückes auf eine primär psychologische Deutung des Protagonisten Hamlet als selbstreflektierender moderner Held zentrale Aspekte der Tragödie vernachlässigt oder gar gänzlich aus der Rezeption ausgeschlossen werden.¹⁵³ Die Autorin trennt die Rezeption des Protagonisten von der Rezeption des Dramas und fokussiert auf alternative Konfliktebenen, welche eine gesellschaftliche respektive politische Dimension des Stückes eröffnen. Ohne im Folgenden de Grazias dichte Argumentation vollständig rekonstruieren zu wollen, werden ebendiese Konflikte kurz besprochen, um daran anschliessend die Schlüsselbilder inhaltlich für die folgenden Analysen in den Kapiteln II–IV dieser Arbeit zu bestimmen.

De Grazia untersucht zwei zentrale dramatische Konflikte: zum einen die in *Hamlet* vorhandenen Generationenkonflikte, die sich unter anderem in der Frage der Erbfolge widerspiegeln; zum anderen die Topoi der territorialen und machtpolitischen Errungenschaften. Davon ausgehend kann sie beispielsweise dafür argumentieren, dass Hamlets Zögern einer alternativen Begründungsstrategie bedarf und nicht ausschliesslich im Sinne der psychologischen Figurenführung verstanden werden soll. Zunächst soll auf den Topos der territorialen Verluste beziehungsweise Errungenschaften eingegangen werden. Aufgrund einer genauen Analyse von Shakespeares dramatischem Text untersucht de Grazia Repliken, die thematisch auf Erde oder Staub

153 Vgl. de Grazia 2007, S. 7–23.

verweisen.¹⁵⁴ Gemäss de Grazia muss *Hamlet* vor dem Hintergrund solcher Repliken auch als Drama über territoriale Eroberungen und Landbesitz gelesen werden. Die psychologische Deutung *Hamlets* hingegen verstelle den Blick auf ebendiese Deutung und widerspreche zentralen Konfliktebenen des Stücks: Als Beispiel für Landbesitz werden der Kampf um Kronland von Fortinbras' und Hamlets Vätern genannt oder auch Fortinbras' Feldzug nach Polen, um «ein kleines Fleckchen» («a little patch of ground») zu gewinnen (IV, 4, 17).

Bereits aufgrund dieser Analyse kann konsequenterweise auch die eindeutige Klassifikation *Hamlets* als Tragödie hinterfragt werden.¹⁵⁵ Mithilfe einer genauen historischen Kontextualisierung des Stücks sowie des Zeithorizonts der dramatischen Handlung ist für de Grazia diese Zuschreibung nicht mehr tragbar. Denn Shakespeares Drama handelt exakt in jener fünfzigjährigen Periode, in der England von Dänemark regiert wurde. Für de Grazia lassen sich in *Hamlet* dadurch Bezüge zur englischen Geschichte festmachen, womit die Klassifikation als Tragödie in der ersten Folioausgabe (1623) und der späteren Rezeption des Stückes hinterfragt werden muss.¹⁵⁶ Auch Shakespeares Referenzen auf Vergils Epik, die insbesondere auf fallende Imperien verweisen, können als zeitgenössische Verweise auf den Gräueltopos der Besatzungspolitik im 16. Jahrhundert verstanden werden, wie sie etwa die sogenannte erste Türkenbelagerung Wiens von 1529 mit ihrer europaweiten, drastischen Berichterstattung darstellt.¹⁵⁷ Sowohl die Bezüge zur englischen Geschichte als auch die politische Kontextualisierung *Hamlets* verunmöglichen damit eine klare Klassifikation des Stückes als Tragödie und verweisen vielmehr auf dessen Qualität als Historiendrama.

Hinsichtlich des Generationenkonflikts untersucht de Grazia in ihrer Studie die unterbrochenen Erbzyklen. Mit Blick auf die Figurenkonstellationen wird deutlich, dass der Generationenkonflikt nicht nur an den männlichen Protagonisten – Claudius und Hamlet, Hamlet I (Vater) und Hamlet II (Sohn), Laertes und Polonius, Fortinbras und sein Onkel, Fortinbras I (Vater) und Fortinbras II (Sohn) – festgemacht werden kann, sondern sich auch im Verhältnis von Gertrude und Ophelia massgeblich widerspiegelt.¹⁵⁸ De Grazia akzentuiert darüber hinaus die Tatsache, dass die gesamte jüngere Generation, das heisst Hamlet, Fortinbras, Laertes und Ophelia, um ihr Erbe gebracht wurde und dadurch der natürliche Verlauf der Geschichte unterbrochen wird. Vor diesem Hintergrund kann sie den zunächst als individuell bewerteten Konflikt zwischen Hamlet und Claudius sowie Hamlet I und Hamlet II als erweiterten gesellschaftlichen Konflikt deuten.

154 Das gesamte zweite Kapitel ihrer Studie ist der Rezeption und missverständlichen Deutung dieser Replik gewidmet. So stellt sie fest, dass gerade diese Replik im Sinne einer fortschrittsorientierten Geschichtsschreibung interpretiert und damit der Aspekt der territorialen Errungenschaften ausgeklammert wurde. Vgl. de Grazia 2007, S. 43 f.

155 Vgl. de Grazia 2007, S. 70–80.

156 Vgl. ebd., S. 65 f.

157 Vgl. ebd.

158 Vgl. ebd., S. 108 f.

Auf ihre Argumentation für alternative Konflikte im Shakespeare'schen Drama aufbauend, untersucht de Grazia intertheatrale Referenzen und beschreibt das Drama als ein komplexes Verweissystem, welches auf verschiedene Aufführungstraditionen gerichtet ist.¹⁵⁹ Dabei fokussiert sie beispielsweise auch auf die Clowneriemomente in der Totengräberszene (V, 1): Der komödiantisch und grotesk wirkende Sprung von Laertes und Hamlet in Ophelias Grab («leaps into the grave») erinnere an einen Sprung aus dem Clownrepertoire im elisabethanischen England.¹⁶⁰ Zusammen mit anderen intertheatralen Referenzen – beispielsweise ist der Geist am Ende des ersten Akts von der Unterbühne zu hören, sodass er aufgrund des Auftrittsorts in der elisabethanischen Aufführungstradition als Teufelsfigur erkannt werden würde – weist Hamlet selbst Ähnlichkeiten zur *Vice*-Figur der englischen Mysterienspiele auf.¹⁶¹ Auch Hamlets Herauszögern der Handlung liest de Grazia nicht im Sinne der psychologischen Figurenführung, sondern in der Tradition der Mysterienspiele. Aufgrund der Einbeziehung der historischen Aufführungspraxis in die Textanalyse eröffnet sich somit die Möglichkeit, die dominanten psychologischen Konflikte neu zu bewerten. De Grazias *Hamlet*-Studie ermöglicht zum einen den Blick auf alternative Konflikte und deren gesellschaftliche Dimension. Zum anderen bestimmt de Grazia das Stück als komplexes System von Referenzen auf unterschiedliche Theatertraditionen, wodurch der dramatische Text selbst als komplexe anachronistische Überlagerung verschiedener Stile erscheint.

Auf der Basis von de Grazias Analyse und mit Blick auf das ausgewählte Inszenierungskorpus werden für die nachfolgenden Einzelanalysen inhaltlich folgende Momente in *Hamlet* als Schlüsselbilder bestimmt: Erstens die beiden Auftritte des Geistes, zweitens die Mausefalle und drittens Fortinbras. Während mit dem ersten Schlüsselbild sowohl religiöse Fragen hinsichtlich der Herkunft des Geistes als auch der erläuterte Generationenkonflikt zusammenhängen,¹⁶² eröffnet das zweite Schlüsselbild die Möglichkeit, aufführungspraktische Referenzen innerhalb der Inszenierungen zu analysieren. Vor dem Hintergrund der oben angeführten Konflikte rund um territoriale Eroberungen und veränderte Machtverhältnisse ist Fortinbras als drittes Schlüsselbild natürlich von besonderem Interesse. Gerade aufgrund der Breite an Deutungsmöglichkeiten besitzen diese hier zunächst inhaltlich bestimmten Schlüsselbilder einen Handlungshorizont, der, wie zu zeigen sein wird, die jeweilige Aufführung nicht nur als Repräsentation, sondern vielmehr als Aushandlungsort von multidirektionalen Erinnerungen akzentuiert.

159 Zum Begriff der Intertheatralität vgl. West 2012, S. 151–177. Jacky Bratton entwickelt ein Konzept der Intertheatralität für das englische Theater im 19. Jahrhundert. Das Theaterereignis müsse in seiner Gänze analysiert werden und könne nur vor der Folie eines Systems von Verweisen auf unterschiedliche Theatertraditionen verstanden werden. Vgl. Bratton 2003, S. 37 f.

160 Vgl. de Grazia 2007, S. 150 f.

161 Vgl. ebd., S. 191–204.

162 Vgl. Greenblatt 2001.

4.2 Strukturelle Bestimmung der theatralen Schlüsselbilder

Mit Blick auf die Spezifik des Untersuchungsgegenstands muss das hier zu erarbeitende Analyseinstrumentarium drei strukturelle Anforderungen erfüllen: Gerade weil Shakespeares *Hamlet* bereits Mitte des 19. Jahrhunderts fester Bestandteil des südslawischen Theaterrepertoires ist und nicht nur inszeniert, sondern vielfach auch bearbeitet wurde, muss das Schlüsselbild erstens die Wiederholung von bekannten dramaturgischen Strukturen erfassen. Zweitens hat es angesichts der komplexen Erinnerungspolitik in den (post)jugoslawischen Ländern ebenso die Gleichzeitigkeit von in der Inszenierung sichtbaren und nicht sichtbaren Erinnerungsdiskursen zu beschreiben. Und drittens muss es auf die Gleichzeitigkeit theatraler Referenzen innerhalb der Inszenierung eingehen können. Dieses komplexe Verweissystem des Schlüsselbilds eröffnet die Möglichkeit, die einzelne Inszenierung innerhalb einer Aufführungstradition zu lokalisieren. Im Anschluss an Warburgs Konzept des Nachlebens und die Pathosformel werden im Folgenden die Strukturmerkmale ausgearbeitet. Dafür sollen zunächst Worthens und Schneiders dramen- und theatertheoretische Argumentation einander vergleichend gegenübergestellt werden.

In seiner Studie *Drama: Between Poetry and Performance* (2010) stellt Worthen die Frage, wie das Drama als zwischen einer literarischen Gattung und der Aufführungspraxis stehendes Phänomen interpretiert werden kann. Dafür untersucht der Autor zunächst unterschiedliche literaturwissenschaftliche Begründungsstrategien, die das Drama als genuin literarische Gattung definieren. Hierbei stellt er fest, dass im Zuge der disziplinären Trennung von Literatur- und Theaterwissenschaft das Drama in den theaterwissenschaftlichen Untersuchungen oftmals zugunsten des Performancebegriffs, welcher für den deutschsprachigen Kontext mit dem Aufführungsbegriff zu vergleichen ist, marginalisiert wurde. In einer genauen Untersuchung verschiedener literaturwissenschaftlicher Vertreter*innen des New Criticism, aber auch der zeitgenössischen Dramen- und Theatertheorie stellt er fest, dass die wissenschaftliche Untersuchung in der Dichotomie von Textualität und Performativität verhaftet bleibt.¹⁶³ Die Konsequenzen sind beidseitig irreführend und missachten das produktive Wechselverhältnis zwischen dramatischem Text und seiner Aufführung: Während das Drama in der literaturwissenschaftlichen Tradition oftmals abgesondert von seiner theatralen Umsetzung betrachtet und folglich die Aufführung lediglich als Interpretation des Textes gedeutet wird, ist das Drama aus theaterwissenschaftlicher Perspektive häufig als ›Material der Aufführung‹ markiert, das gegenüber anderen theatralen Mitteln als höchstens gleichwertig erachtet wird.¹⁶⁴ Im zeitgenössischen Diskurs über die Positionierung des Dramas in der Theaterwissenschaft, welcher sich unter anderem in Publikationen wie Hans-Thies Lehmanns *Postdramatisches Theater* (1999) oder auch in Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theatertext*

163 Vgl. Worthen 2010, S. 37 ff.

164 Vgl. Marx 2012, S. 162.

(1997) niederschlägt, richtet sich Worthens Argumentation insbesondere auf die Paradoxien dieser Dichotomie, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird.

Gemäss Worthen wird das Drama in der literaturwissenschaftlichen Tradition als verbale Kommunikation verstanden, welche auf der Bühne interpretiert wird, jedoch als textliche Struktur beziehungsweise als literarisches Werk in sich geschlossen bleibt. In Anlehnung an Kenneth Burkes *A Grammar of Motives* (1945) will Worthen das Drama jedoch im Wechselverhältnis zu seiner Aufführung deuten und damit den dramatischen Text als einen Handlungshorizont bestimmen, in welchem der Plot immer wieder aufs Neue kontextualisiert und überschrieben werden kann. Für die Bestimmung dieses Wechselverhältnisses greift er auf Burkes Begriffe zurück und hebt dabei das Konzept der *agency* besonders hervor. Die *agency* bestimmt den Text als dynamische Struktur, die einer permanenten Aneignung durch den Kontext in der Aufführung ausgesetzt ist: «The perceived *agency* of a text – its affordance – is shaped by the *scene*, *agents*, and *purposes*, what we might call the *technology*, of this use. The sense of a script's actual and potential *agency* is not a function of the text-as-tool, but of the scene in which it is performed, or in which we imagine it to perform.»¹⁶⁵

Unter *agency* wird damit nicht eine dem Text inhärente Qualität für die Umsetzung verstanden, sondern die Dialektik der Aneignung, die zwischen Kontinuität und Wandel changiert.¹⁶⁶ Aufgrund der Fokussierung des Wechselverhältnisses besitzt der dramatische Text das Potenzial, über sich selbst hinauszudeuten und damit zum Denkraum für kulturelle und politische Fragen zu werden.¹⁶⁷

Während sich Worthen mit diesem ersten Argumentationsschritt zunächst von den literaturwissenschaftlichen Theorien abzugrenzen versucht, zeigt er in einem zweiten Schritt auf, wie Theaterwissenschaft und Performance Studies nicht von einem signifikant anderen Dramenverständnis ausgehen und demnach die Dichotomie von Textualität und Performativität trotz genuin eigener Begriffe wie Performance oder Aufführung reproduzieren. Worthen bezieht sich hierbei auf Diana Taylors *The Archive and the Repertoire* (2003) und Michael Goldmans *The Actor's Freedom* (1975), aber auch auf die performancetheoretischen Schriften von Richard Schechner und die theaterwissenschaftlichen Untersuchungen von Hans-Thies Lehmann.¹⁶⁸

Diese bilden einen wichtigen Hintergrund für die Entwicklung eines strukturellen Schlüsselbildes, weshalb sie an dieser Stelle kurz einbezogen werden müssen. So unterscheidet Diana Taylor in ihrer Studie zu lateinamerikanischen Performances zwischen dem Archiv und dem Repertoire. Diese Aufteilung dient dazu, Formen der theatralen Wiederholung zu beschreiben: Während das Archiv Materialien und Texte enthält, welche fixiert sind und für die Reproduktion bereitstehen, bezieht sich das Repertoire auf Gesten und Erinnerungen, welche in die ausführenden Körper eingeschrieben sind. Taylors Aufteilung folgend wären laut Worthen dramatische Texte lediglich als «Information» zu verstehen, welche festgeschrieben sind und deshalb

165 Worthen 2010, S. 33.

166 Vgl. Marx 2012, S. 164.

167 Vgl. Worthen 2010, S. 82.

168 Vgl. ebd., S. 64–93.

umgesetzt werden können. Doch hier setzt seine Kritik ein: Wenn dramatische Texte als Information verstanden werden, dann wird ihnen Unveränderbarkeit unterstellt.¹⁶⁹ Mit Blick auf die Übersetzungs- und Adaptionsexpraxis in Theatern im angelsächsischen Raum würde jedoch deutlich, dass dramatische Texte stetige Veränderungen durchlaufen und damit eine exakte Umsetzung auf der Bühne kaum denkbar ist.

Worthen erachtet Taylors Unterscheidung als wertvollen Ansatz gegen ein textdominiertes Theaterverständnis, das alternative, nicht schriftlich fixierte Theaterpraktiken gleichwertig behandelt. Gleichzeitig zeigt er aber auch auf, dass die Beschränkung des dramatischen Texts auf einen Informationsstatus dem Drama nicht gerecht wird. Mit Rückgriff auf Goldman hebt er den Aspekt der Arbeit am und mit dem Text hervor und verweist damit auf die *agency* des Texts, das heisst auf einen bestimmten Handlungshorizont, der stets aufs Neue überschrieben wird. Gemäss Worthen besteht das Problem unterschiedlicher sich von einem textdominierten Begriff loslösender theatertheoretischer Ansätze darin, dass sie hinsichtlich der Bestimmung des Dramas einen wiederum konservativen Textbegriff reproduzieren. Dadurch aber bleibt die bereits kritisierte Dichotomie von Text und Performance im Diskurs bestehen.

Worthens Ansatz erscheint aus zwei Gründen besonders gut anwendbar: Einerseits lässt sich durch den Blick auf das Wechselverhältnis von dramatischem Text und seiner Umsetzung die Bedeutung des Dramas für theaterwissenschaftliche Untersuchungen neu überdenken.¹⁷⁰ Andererseits erlaubt es ebendieser Fokus, das Verhältnis von kultureller Erinnerung und Theater zu beschreiben, und ergänzt somit sinnvoll jenen Theaterbegriff, der in Anlehnung an Schneider, Davis und Marx das Theater als unabhängig vom Paradigma der absoluten Gegenwärtigkeit bestimmt. Verbindet man demnach Worthens Plädoyer für die Analyse der *agency*, also des dynamischen Wechselverhältnisses von Text und Performance, mit der Kritik am Postulat der Vergänglichkeit der Aufführung, so stellt sich heraus, dass diese Verbindung insbesondere im Moment der Wiederholung festzumachen ist.¹⁷¹ Gemäss Schneider stellen die Momente der Wiederholung und der Gleichzeitigkeit die Paradigmen der «Vergänglichkeit» im Theater fundamental in Frage. In Anlehnung an Worthen wäre das Moment der Wiederholung in der immer wieder aufs Neue angeeigneten dramaturgischen Struktur zu suchen, die wiederum nicht als Information, sondern als spezifischer Handlungshorizont für die Umsetzung zu verstehen ist. Mit Blick auf das im Folgenden zu untersuchende Inszenierungskorpus von Shakespeares *Hamlet* muss diese sich wiederholende Struktur nicht etwa exakt mit der dramaturgischen Struktur des Stückes übereinstimmen, sondern kann beispielsweise durch sich wiederholende Figurenkonstellationen oder bestimmte dramatische Situationen zum Ausdruck kommen. Damit rückt die sich wiederholende Struktur im Theater in die Nähe der Warburg'schen Pathosformel, wobei die Struktur stets eine Neukontextualisierung erfährt und im Gegensatz zum Motiv nie gleich bleibt, sondern immer neu

169 Vgl. ebd., S. 67 f.

170 Vgl. Marx 2012, S. 165.

171 Vgl. Worthen 2010, S. 82 f.

überschrieben wird. Ebenso wie bei der Pathosformel, welche aufgrund der Neukontextualisierung mit neuen Inhalten gefüllt wird, bleiben stets gewisse Aspekte der sich wiederholenden dramaturgischen Struktur wiedererkennbar.

Der Aspekt der Wiedererkennung kann auch als eine bestimmte Erwartungshaltung des Publikums verstanden werden, die wiederum in die Nähe von Schneiders Ansatz in *Performing Remains* rückt.¹⁷² Darin kritisiert sie in Anlehnung an Derridas *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (1997) die dichotomische Gegenüberstellung von Archiv und Repertoire, wobei das Archiv ebenso wie bei Taylor als etwas in sich geschlossenes und stabiles verstanden wird.¹⁷³ In dieser Gegenüberstellung manifestieren sich zentrale Paradigmen der Performance Studies, die darauf hinauslaufen, die Theaterraufführung als vergänglich zu bestimmen. In der Einschätzung des Theaters als einer temporalen Kunstform, welche sich durch unterschiedliche zeitliche Referenzen auszeichnet, verweist Schneider auf die «remains» der Aufführung, im Sinne von Erinnerungen an Aneignungen des dramatischen Textes, welche genauso wie ein dramatischer Text vor jeder Darstellung überprüft und neu einverleibt werden: «In this sense performance becomes itself through messy and eruptive re-appearance. It challenges, via the performative trace, any neat antinomy between appearance and disappearance, or presence and absence through the basic repetitions that mark performance as indiscreet, non-original, relentlessly citational, and remaining.»¹⁷⁴ Damit können die Erwartungshaltungen auch weiter gefasst werden, und zwar als Erinnerungen an eine Aufführungstradition und darüber hinaus an einen kulturellen Kontext, in welchem der dramatische Text als Teil des kulturellen Repertoires verstanden wird.

Sowohl Worthens als auch Schneiders gattungstheoretische Argumente zur Bestimmung des Dramas beziehungsweise der Performance können in die Nähe von Warburgs kulturgeschichtlichen Überlegungen gerückt und damit im Sinne der Fortschreibung und Zirkulation bestimmter Narrative, Figuren und Bilder jenseits einer Motivgeschichte verstanden werden. Die Wiederholung beziehungsweise Wiederaeignung einer dramaturgischen Struktur, welche mit der Terminologie der *agency* beschrieben werden kann, verweist dadurch immer auf die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher theatraler Referenzen und unterschiedlicher Erinnerungen, die im Theater zum Ausdruck kommen. Sowohl Worthen als auch Schneider rücken damit die dynamischen Prozesse der kulturellen Aneignung in den Vordergrund.

Basierend auf der hier erarbeiteten theoretischen Grundlage, die Warburgs Konzepte mit Worthens und Schneiders Studien verbindet, kann festgehalten werden, dass theatrale Schlüsselbilder folgende drei Merkmale besitzen: Erstens zeichnen sie sich durch die Wiederholung von bestimmten dramaturgischen Strukturen aus. Diese können sich auf bestimmte Szenenabläufe, aber auch auf Figurenkonstellationen oder dramatische Settings beziehen, die aktualisiert werden. Als zweites Merkmal ist das Fortleben

172 Vgl. Marx 2003, S. 165.

173 Vgl. Schneider 2011, S. 105–110.

174 Schneider 2011, S. 102.

dramaturgischer Strukturen in unterschiedlichen medialen und kulturellen Kontexten zu nennen. Und als drittes Merkmal ist die Gleichzeitigkeit verschiedener historischer Narrative und Erinnerungen sowie dramatischer Formen und Stile hervorzuheben.

Diese Gleichzeitigkeit verweist auf die von Didi-Huberman beschriebene unreine Zeitlichkeit und die Unreinheit des Formenlebens, welche durch das Nachleben ausgedrückt wird. Letzteres bezieht sich für Didi-Huberman auf künstlerische Stile, die sich in einer bestimmten Darstellung sedimentieren. In Bezug auf das Theater wird in diesem Kapitel vorgeschlagen, dass sich die Gleichzeitigkeit sowohl auf explizite als auch auf implizite theatrale Referenzen beziehen kann. Damit ermöglicht es diese Terminologie, auch das zu beschreiben, was beispielsweise William West unter dem Begriff der Intertheatralität fasst. Intertheatralität möchte die Erinnerung an Theaterereignisse beschreiben, die sich in einer aktuellen theatralen Darstellung wiederfinden. Im Anschluss daran kann jedes Theaterereignis als Überlagerung von Stilen und Einflüssen verstanden werden und ist deshalb nicht auf ein Original, im Sinne eines motivgeschichtlichen Zugriffs, zurückzuführen.¹⁷⁵

Die Gleichzeitigkeit von Erinnerungen und historischen Narrativen wiederum muss auch unter dem Aspekt von sichtbaren und nicht sichtbaren Implikationen innerhalb einer Inszenierung zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt beschrieben werden. Denn mit dem Schlüsselbild können nicht nur Erinnerungsdiskurse analysiert werden, die beispielsweise eine Regisseurin bewusst in Szene setzt und auf diese Weise thematisieren will, sondern auch jene Erinnerungsdiskurse und kulturellen Prozesse, welche für die Bedeutung und Funktion der Aufführung zu einem bestimmten Zeitpunkt zentral (gewesen) sind. Aus der historischen Distanz können diese nicht sichtbaren Prozesse, welche für die Bedeutungskonstitution bestimmend sind, ermittelt und hinsichtlich einer spezifischen historischen Situation kontextualisiert werden.¹⁷⁶ *Hamlet*-Inszenierungen erscheinen in diesem Zusammenhang als Symptome eines bestimmten historischen und kulturellen Kontextes, die im folgenden Kapitel untersucht werden.

Die folgenden Inszenierungsanalysen, geordnet nach dem theatralen Schlüsselbild des Geistes, der Mausefalle und des Fortinbras, sind jeweils in zwei grössere Abschnitte gegliedert: Während der erste Abschnitt unterschiedliche Kontexte der Inszenierungen umfasst, stellt der zweite eine detaillierte Analyse der Inszenierung selbst dar oder, wie im Falle des Fortinbras-Kapitels, des Dramas. Auf diese Weise können die einzelnen Inszenierungen vor dem Hintergrund der erläuterten Kontexte, die sich auf die Aufführungstradition von *Hamlet*, die politischen Zusammenhänge sowie die damit verbundenen Erinnerungsdiskurse beziehen, jeweils detailliert betrachtet und gedeutet werden. In diesem dialogischen Wechselverhältnis zeigt sich die Funktion der Inszenierungsbeispiele als Denkraum für multidirektionale Erinnerungsdiskurse.

175 Vgl. West 2013, S. 151–177.

176 Die Überlagerung und das Ineinandergreifen von sichtbaren und nicht sichtbaren kulturellen Prozessen in der Inszenierung untersucht auch Andrew Sofer, der die Methode des «spectral reading» für die Analyse der nicht sichtbaren Implikationen, welche die Bedeutung des Dramas beeinflussen, etabliert. Entsprechend zielt sein Ansatz in eine ähnliche Richtung wie der hier im Rückgriff auf Warburg erarbeitete Ansatz. Vgl. Sofer 2013.

II «Who's there?»

Das theatrale Schlüsselbild des Geistes

1 Einleitung

Das theatrale Schlüsselbild des Geistes besitzt einen Handlungshorizont, der sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der strukturellen Ebene der Inszenierung eine fortlaufende Neukontextualisierung der Figur gewährt und damit in verschiedenen Inszenierungen seit den 1980er-Jahren als zentrale Reflexionsfolie für sich verändernde gesellschaftliche Umstände fungiert. Während mit der inhaltlichen Ebene vor allem unterschiedliche Deutungen der Geisterfigur auf der Bühne gemeint sind, bezieht sich die strukturelle Ebene auf das intertheatrale Referenzsystem, das aufgrund der Geisterfigur Bezüge zu einer bestimmten Aufführungstradition von *Hamlet* herstellt. Mit Blick auf die Forschungsliteratur zum Geist von Hamlets Vater wird deutlich, dass diese Figur sowohl für die ästhetische Darstellung als auch deren kulturwissenschaftliche Deutung unterschiedliche Interpretationshorizonte eröffnet. Insbesondere vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte der Figur wird ersichtlich, wie sehr sie von kulturellen Einflüssen geprägt ist. Diese umfassen ein breites Spektrum theatraler sowie narrativer Praktiken und Genres, das etwa von Catherine Belsey (2010) oder Margreta de Grazia (2007) herausgearbeitet wurde,¹⁷⁷ und reichen bis hin zu theologischen und philosophischen Deutungen der Figur. Stephen Greenblatt beispielsweise untersucht in seiner Studie *Hamlet in Purgatory* (2001) die Verankerung des Glaubens an Geister in theologischen Diskursen im England des 16. und 17. Jahrhunderts und erläutert deren Widerspiegelung in Shakespeares Stück. Auch Aleida Assmann verweist darauf, dass die Geister in Shakespeares Dramen als Wiederkehr eines unterdrückten Glaubens verstanden werden können.¹⁷⁸

Neben der inhaltlichen Deutung sind insbesondere seit den 1990er-Jahren Publikationen erschienen, welche die Figur des Geistes in *Hamlet* als Metapher für kulturgeschichtliche Überlegungen wählen: So dient beispielsweise in Jacques Derridas *Marx' Gespenster* (1993) der Geist als Metapher für ein anachronistisches Geschichtskonzept.¹⁷⁹ In der Theaterwissenschaft und den Performance Studies wird das Sinnbild des Geistes genutzt, um das Wechselverhältnis von Präsenz und Absenz sowie Vergangenheit und Gegenwart zu thematisieren und damit auf das Theater als Ort der kulturellen Erinnerung zu verweisen. Gerade die vielschichtigen kulturhistorischen Deutungen des Geistes in Shakespeares *Hamlet*, welche hier nicht in ihrer Vollstän-

177 Vgl. Belsey 2010; de Grazia 2007.

178 Vgl. Greenblatt 2001; Assmann 2005.

179 Vgl. Derrida 2004.

digkeit erläutert werden können, sowie seine Relevanz für die Reflexion von kulturellen Fragen ermöglichen seine Bestimmung als theatrales Schlüsselbild.

Im Folgenden werden exemplarisch Varianten der Figur und ihrer dramatischen Funktion anhand von zwei Inszenierungen untersucht, die das Schlüsselbild sowohl als Wiederholung von bestimmten dramaturgischen Strukturen als auch von inhaltlichen Funktionen markieren und dadurch ein breites Spektrum kultureller Aneignungen aufzeigen. Dafür werden die Inszenierung von Shakespeares *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus im Jahr 2005 unter der Regie von Dušan Jovanović sowie die Inszenierung von Slobodan Šnajders Drama *Gamillet*, das 1987 im Nationaltheater in Sarajevo uraufgeführt wurde, näher betrachtet. Die erste Inszenierung basiert auf dem Shakespeare'schen Text, der jedoch für die Inszenierung stark bearbeitet und gekürzt wurde. Damit konnten bestimmte Momente, zu denen die Figur des Geistes gehört, strukturell und inhaltlich stärker akzentuiert werden. Šnajder hingegen wählt eine reale Inszenierung von *Hamlet* aus dem Jahr 1942 als Ausgangspunkt und entwickelt darauf aufbauend einen eigenständigen Plot. Auch in *Gamillet* nimmt die Figur des Geistes eine zentrale Funktion ein und eröffnet die Möglichkeit, auf einen grösseren kulturellen Kontext zu referieren.

Beide Inszenierungen finden zu einem für die sich im ehemaligen Jugoslawien verändernde Erinnerungspolitik brisanten Zeitpunkt statt. Während Šnajders Drama symptomatisch als Reflexionsfolie für die Kritik an der Repräsentation des Zweiten Weltkriegs verstanden werden kann, reflektiert Jovanovićs *Hamlet* die politische und ideologische Neuorientierung der serbischen Gesellschaft nach dem Sturz Slobodan Miloševićs. Beide Inszenierungen fokussieren das Schlüsselbild des Geistes, um multidirektionale und immer noch in Aushandlung begriffene Erinnerungsdiskurse zu beleuchten.

2 Der Geist zwischen Rache und Erinnerung – Dušan Jovanovićs *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus (2005)

2.1 Kontexte der Inszenierung

Die *Hamlet*-Inszenierung von Dušan Jovanović am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad (Jugoslovensko dramsko pozorište, JDP) aus dem Jahr 2005 ist eine Koproduktion des JDP mit dem Festival Grad Teatar Budva in Montenegro und dem MESS Festival in Sarajevo. Der slowenische Regisseur und Autor Jovanović, der seit den 1970er-Jahren für seine avantgardistischen und stark visualisierten Stücke bekannt ist, stellt in seiner Inszenierung dezidiert die Figur des Geistes in den Fokus.¹⁸⁰ Von diesem Schwerpunkt zeugen nicht nur die häufigen Auftritte in der Inszenierung – der Regisseur lässt beinahe in jeder Szene Geister auftreten und damit nicht nur in den vier von Shakespeare vorgesehenen (I, 1; I, 4; I, 5; III, 4) –, sondern auch die darin stattfindende Repräsentation des Geistes. Das Besondere an Jovanovićs Inszenierung ist, dass der Geist (gespielt von Vojislav Brajović) von sechs weiteren Geisterfiguren verfolgt wird. Obwohl die insgesamt sieben Phantome nicht immer gleichzeitig auftreten, werden sie aufgrund der ähnlichen Kostümierung als zusammengehörige Formation wahrgenommen.

Für eine systematische Analyse ist nachfolgend zunächst kurz auf die Aufführungstradition von *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus seit den 1990er-Jahren einzugehen. In einem weiteren Schritt werden die historischen Ereignisse und insbesondere die sich verändernde Erinnerungspolitik in den 2000er-Jahren in den Blick genommen, um diese Inszenierung als Aushandlungsort multidirektionaler Erinnerung im Serbien nach dem Sturz Miloševićs zu begreifen.

2.1.1 *Hamlet* im Jugoslawischen Schauspielhaus nach 1991

Nach einer beinahe dreizehnjährigen Pause ist Shakespeares Tragödie im Jahr 2005 erneut am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad zu sehen. Die letzte Inszenierung *Hamlets* fand im Jahr 1992 unter der Regie von Gorčin Stojanović statt, die im Kontext der damaligen Studenten- und Künstlerproteste als hochpolitisierte Inszenierung zu verstehen ist. In seiner Inszenierung richtet Stojanović den Fokus auf die Dekonstruktion spezifischer Aufführungstraditionen von *Hamlet* im ehemaligen Jugoslawien und stellt dabei in radikaler Form die Frage, wie *Hamlet* im Jahr 1992

180 Als Autor wurde Jovanović unter anderem durch sein Stück *Igrajte tumor v glavi* (Play a Tumour in the Head and Air Pollution, 1976) bekannt. Vgl. Toporišić 2010, S. 436 f.

inszeniert werden soll.¹⁸¹ Auf diese Weise spielt er unterschiedliche dramaturgische Strategien des politischen Theaters im ehemaligen Jugoslawien gegeneinander aus und schafft auf der Bühne einen Raum für die Reflexion der politischen Ereignisse zu Beginn des Kroatien- und Bosnienkrieges. Mit Jovanovićs Inszenierung wird 2005 sodann eine stark visualisierte und ästhetisierte Inszenierung auf die Bühne gebracht, die vor diesem Hintergrund jedoch ebenfalls nicht unabhängig von der Aufführungstradition von Shakespeares Drama in Serbien betrachtet werden kann.

Eine vergleichende Perspektive dieser beiden Inszenierungen bietet sich deshalb an, weil sie zum einen in demselben Theater, am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad, aufgeführt wurden. Zudem finden sie jeweils in einem kulturellen und sozialen Kontext statt, der sowohl in den frühen 1990er als auch in den mittleren 2000er-Jahren drastischen politischen Veränderungen ausgesetzt ist. Während die 1990er-Jahre in Serbien im Zeichen des Kroatien- und Bosnienkrieges sowie Slobodan Miloševićs repressiver Regierung standen, sind die 2000er-Jahre von politischer Hoffnung und Ernüchterung nach dem Sturz Miloševićs am 5. Oktober 2000 geprägt. Zum anderen gibt es zusätzlich zur Gemeinsamkeit des Ortes und des kulturellen Kontextes auch innerinszenatorische Referenzen, die sich durch die Besetzungspolitik Jovanovićs ergeben. So spielt Branislav Lečić, der 1992 in der Rolle des Hamlet zu sehen war, in Jovanovićs Inszenierung den Claudius, und Dušan Mićanović, der 1992 als Laertes auf der Bühne stand, gibt 2005 den Hamlet. Vor dem Hintergrund der politischen Bedeutung des Theaters in den 1990er-Jahren in der Föderativen Republik Jugoslawien (Serbien und Montenegro) stellt der Umgang mit *Hamlet* somit eine produktive Vergleichsfolie bereit, die sich auch in den Kritiken und Rezensionen zu Jovanovićs Inszenierung niederschlägt.

Die Rezeption der Inszenierung im Feuilleton schwankt zwischen positiven und negativen Voten. Die politische Lesart von Jovanovićs Inszenierung, die in der anschließenden Analyse systematisch darzulegen ist, wird als forcierte und einseitige Deutung von Shakespeares *Hamlet* betrachtet, beispielsweise in der Kritik von Muharem Pervić in der Tageszeitung *Politika* vom 7. Oktober 2005. Ähnlich argumentiert Bojana Janković in der Theaterzeitschrift *Teatron* und kritisiert Jovanovićs drastische Veränderungen des Stückes zugunsten einer ›Aktualisierung‹ des Textes.¹⁸² Eine andere Einschätzung bietet Boban Jevtić im Kulturmagazin *Yellow Cap* vom November 2005, der die dramaturgischen Veränderungen als innovativ bezeichnet.

Die Bedeutung von Jovanovićs Inszenierung erhält dadurch zusätzliches Gewicht, dass im ersten Jahrzehnt der 2000er-Jahre die Theater in Serbien eine regelrechte Wiedergeburt des Shakespeare'schen Dramas erlebten. So wurden allein bis 2010 über zehn Produktionen von *Hamlet* oder Bearbeitungen des Shakespeare'schen Stoffes als Eigenproduktionen oder Gastspiele auf die Bühne gebracht. In diesem Zusammenhang ist unter anderem auf die *Hamlet*-Inszenierung von Ivana Vujić am

181 Die Inszenierung von Gorčin Stojanović wird vor dem Hintergrund des theatralen Schlüsselbilds der Mausefalle im Kapitel III, 3 besprochen.

182 Vgl. Janković 2005, S. 71–75.

Nationaltheater in Belgrad aus dem Jahr 2002 zu verweisen¹⁸³ oder nochmals auf Haris Pašovićs *Hamlet*-Produktion der East West Company aus Sarajevo, die 2006 am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad gastierte.¹⁸⁴

Neben Jovanovićs *Hamlet* von 2005 produzierte das Jugoslawische Schauspielhaus zwei Stücke mit einer metatheatralen Referenz auf Shakespeares Drama. Dazu zählt Uglješa Šajtinac' Stück *Hadersfeld*, das von der englischen Regisseurin Alex Chisholm nach der englischen Premiere (Courtyard Theatre, West Yorkshire Playhouse, UA: 15. April 2004) mit einem serbischen Team in Belgrad auf die Bühne gebracht wurde (EA: 26. Februar 2005).¹⁸⁵ Das dramatische Setting zeigt das Zusammentreffen von drei ehemaligen Schulfreunden in der serbischen Provinzstadt Zrenjanin. Während Dule und Raša in Serbien geblieben sind und den Krieg miterlebt haben, ist Igor nach Yorkshire ausgewandert. Die Rückkehr Igors gibt überhaupt den Anlass zu diesem Treffen in Rašas Wohnzimmer, an welchem auch Milica, Rašas Nachhilfeschülerin und Freundin, sowie sein psychisch kranker Nachbar Ivan teilnehmen. Die komplexe dramatische Struktur sowie dieammerspielartige Grundsituation erlauben einen Einblick in die psychologischen Abgründe der Charaktere sowie einen gesellschaftskritischen Kommentar zur politischen Situation im Serbien zu Beginn der 2000er-Jahre. Obwohl zunächst keinerlei Ähnlichkeit zu Shakespeares Drama sichtbar ist, spielt *Hamlet* in Šajtinac' Stück eine zweifache Rolle: Zum einen lassen sich in bestimmten Szenen direkte Referenzen auf *Hamlet* finden. So gibt Raša Milica Nachhilfeunterricht in englischer Literatur und behandelt mit ihr auf eigenwillige Art und Weise Shakespeares *Hamlet*. Zum anderen sind indirekte Referenzen auf das Drama zu finden, indem beispielsweise zentrale Schlüsselbilder aus *Hamlet* aufgegriffen und in Bezug auf die Figuren im Stück umgewertet werden. So kann der nach Serbien zurückkehrende Igor als Paraphrase Fortinbras' verstanden werden. Auch das Alter der männlichen Protagonisten verweist auf die Generation von Fortinbras und Hamlet und referiert damit auf den von de Grazia hervorgehobenen Generationenkonflikt in *Hamlet*.¹⁸⁶ In Šajtinac' Stück wird dieser durch das Verhältnis von Raša zu seinem alkoholkranken Vater verstärkt und als zentraler Topos behandelt. Denn wie in Shakespeares *Hamlet* thematisiert die Figurenkonstellation einen Erbkonflikt: Während Hamlet die natürliche Thronfolge verweigert wird, verhindert Rašas Vater die Selbständigkeit seines Sohnes. Auch der psychisch kranke Nachbar Ivan kann sich aus dem elterlichen Haus nicht lösen und kein selbständiges Leben beginnen. Dule, der mittlerweile ein Unternehmen für den Handel mit Schweizer Schokolade gegründet hat, ist der einzige nebst Igor, der sein Leben im Griff hat. Trotz der optimistischen Deutung der Figur von Dule bleibt der Eindruck bestehen, dass Zrenjanin, genauso wie Dänemark für Hamlet, für Dule, Ivan und Raša ein Gefängnis darstellt. In diesem Kontext drängt sich mit der Rückkehr Igors die Frage nach Veränderung in den Vordergrund, was als Spiegelung

183 Vgl. Medenica 2002.

184 Vgl. Matijević 2006.

185 Vgl. unter anderem Pervić 2005. Zudem konnte die Aufnahme der Inszenierung im Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses gesichtet werden.

186 Vgl. de Grazia 2007, S. 81–129.

einer zu Beginn der 2000er-Jahre herrschenden gesellschaftspolitischen Stimmung verstanden werden kann. Die sehr erfolgreiche Inszenierung wurde noch im selben Jahr am nationalen Theaterfestival Sterijno pozorje mit der Auszeichnung für das beste zeitgenössische Stück versehen. 2007 wurde mit denselben Darstellern ein Film unter der Regie von Ivan Živković produziert.

Ein Jahr später produzierte das Jugoslawische Schauspielhaus zusammen mit dem Festival BITEF in Belgrad eine weitere erfolgreiche Produktion: *Cirkus istorija* (Der Zirkus der Geschichte) von Sonja Vukičević (UA: 24. September 2006). Dieses Stück greift die tragischen Charaktere Titus Andronicus, Othello, Macbeth, Richard III. und Hamlet als zentrale Denkfiguren auf, um Shakespeares Tragödienkorpus in Anlehnung an Jan Kotts Überlegungen zum ›grossen Mechanismus der Geschichte‹ als Spiegel von Machtwechseln darzustellen.¹⁸⁷ Die Choreografin und Regisseurin wählte dafür eine sinnliche und zugleich formale Bildsprache, die Shakespeares Figuren in einem Zirkussetting auftreten lässt. Die Monologe der Figuren werden durch akrobatische Einlagen und Tanzchoreografien visuell unterstützt. Alle Figuren tragen das gleiche Kostüm, welches eine Mischung aus dem Frack eines Zirkusdirektors und einem Pierrot-Kostüm darstellt. Die für das Stück gewählte Nummerndramaturgie unterstreicht auf der strukturellen Ebene den Eindruck des Zirkus. Ohne weiter auf diese ebenfalls sehr erfolgreiche Inszenierung, welche an verschiedenen Festivals gastierte (unter anderem Wiener Festwochen, Sterijno pozorje, MESS Festival), einzugehen, lohnt sich hier ein Blick auf den Umgang mit der Figur Hamlets. Hamlet tritt erst zum Schluss der Inszenierung auf und wird von einer Frau dargestellt, was in den Kritiken als Bild der Hoffnung angesichts einer Geschichte der Gewalt und Zerstörung verstanden wurde. Entsprechend wird nicht das Moment der Rache, sondern Hamlets philosophische Reflexion in den Vordergrund gestellt.¹⁸⁸

Jovanovićs *Hamlet*-Inszenierung ist im Kontext dieser Bearbeitungen des Shakespeare-Stoffes zu verorten und bietet, wie in der Analyse erläutert wird, eine mögliche Antwort auf die in den 2000er-Jahren wiederentdeckte ›Zeitgenossenschaft‹ *Hamlets* in Serbien.¹⁸⁹

2.1.2 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Um die Bedeutung von Jovanovićs Inszenierung für den Kontext Serbien, aber auch für die gesamte Region zu verstehen, muss der sich seit dem Sturz Slobodan Miloševićs vollziehende politische Wandel berücksichtigt werden. Im Jahr 2000, im

187 Vgl. Kott 1970, S. 15–72.

188 Vgl. Savić 2006 oder Slj. 2006. Zudem konnte eine Inszenierungsaufnahme im Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses gesichtet werden.

189 Der Ausdruck der Zeitgenossenschaft bezieht sich auf Jan Kotts für den osteuropäischen Kontext prägendes Buch *Shakespeare our Contemporary* (1963). Vor dem Hintergrund seiner Revision dieses Verständnisses von Shakespeares Stücken im Jahr 1989 scheint es besonders interessant, dass gerade diese Beobachtung für den serbischen Kontext der 2000er-Jahre nicht zutrifft. Denn gerade aufgrund der politischen Machtwechsel und der gesellschaftlichen Neuorientierung gewinnt *Hamlet* als Reflexionsfolie für diese Veränderungen an Bedeutung. Vgl. Kott 1970, S. 72–85; vgl. Elsom 1989, S. 10–35.

Vorfeld der Präsidentschaftswahlen, begannen unterschiedliche Parteien der politischen Opposition sich als Bündnis gegen die Regierung Miloševićs unter dem Namen Demokratische Opposition Serbiens (Demokratska opozicija Srbije, DOS) zu vereinen. Nach der gefälschten Wiederwahl Miloševićs am 24. September 2000 verweigerte die föderative Wahlkommission die Anerkennung der Wahlergebnisse. Im Zuge dieser Ereignisse sowie des in Kolubara entfachten Streiks der Minenarbeiter wurde am 5. Oktober 2000 von der Demokratischen Opposition Serbiens und der studentischen Protestbewegung OTPOR (Widerstand) eine Grossdemonstration vor dem Parlament in Belgrad organisiert.¹⁹⁰ Diese Proteste sind in der Tradition der Antikriegsdemonstrationen zu sehen, die seit Anfang der 1990er-Jahre immer wieder in Serbien stattgefunden haben. Hierzu sind die Widerstandsbewegung im März 1992 und die studentischen Massendemonstrationen von 1996/97 zu berücksichtigen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Widerstandsbewegungen erreichten die Proteste am 5. Oktober innerhalb eines Tages den Sturz von Slobodan Milošević und seiner Regierung.¹⁹¹

Die demokratisch gewählte Regierung (im Amt ab dem 25. Januar 2001) unter dem Präsidenten Vojislav Koštunica (Demokratska stranka Srbije, DSS, Demokratische Partei Serbiens) und dem Premierminister Zoran Đinđić (Demokratska stranka, DS, Demokratische Partei) führte rasch wirtschaftliche und politische Reformen in Serbien ein. Zu den signifikanten Entscheidungen der neuen Regierung zählten unter anderem die Auslieferung des ehemaligen Präsidenten Milošević an das UNO-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag und die Einführung von verschärften Gesetzen für die Bekämpfung der organisierten Kriminalität im Jahr 2002.¹⁹² Insbesondere die neue Gesetzgebung gilt als einer der Gründe für das Attentat auf Đinđić am 12. März 2003.¹⁹³ Aufgrund der Ermordung des Premierministers wurde der militärische Ausnahmezustand ausgerufen und die flächendeckende Polizeiaktion «Sablja» (Schwert) zur Ergreifung der mutmasslichen Attentäter durchgeführt, die bis zum 22. April 2003 andauerte. Nach Đinđićs Tod reorganisierte sich die Demokratische Partei (DS) und an deren Spitze trat nun Boris Tadić, der 2004 die Präsidentschaftswahl gegen den damaligen Präsidenten Koštunica gewann. Koštunica bekleidete von diesem Zeitpunkt an bis 2008 das Amt des Premierministers. Die Periode nach Đinđićs Tod war neben Reformbewegungen zur Stabilisierung der sozialen und wirtschaftlichen Lage insbesondere auch von den politischen Spannungen zwischen den beiden Regierungsparteien DSS und DS geprägt.¹⁹⁴ Die Wirtschaftsreformen wurden von Privatisierungen ehemaliger staatlicher Unternehmen und von ausländischen Investitionen flankiert,

190 Vgl. Mappes 2008, S. 65 f.

191 Die grössten Demonstrationen gegen die Kriege und gegen die repressive Politik Slobodan Miloševićs fanden im März 1992 statt, im Zuge deren Hunderte von Demonstrierenden verletzt, mehrere getötet und viele verhaftet wurden. Die Widerstandsbewegungen in den 2000-Jahren sind wie diejenigen der 1990er-Jahre schlecht dokumentiert. Vgl. Ramet 1999, S. 151–161. Zur politischen Situation in Serbien in den 1990er-Jahren vgl. Gordy 1999.

192 Vgl. Mappes 2008.

193 Vgl. Vasić 2005.

194 Vgl. Sundhaussen 2008, S. 36 f.

die zusammen jedoch nicht immer zu den erhofften wirtschaftlichen Verbesserungen führten. In diesem Kontext ist anzumerken, dass Privatisierungsprozesse teilweise bereits unter Slobodan Miloševićs Regierung einsetzten, wobei staatliche Unternehmen an heimische Investoren verkauft wurden.

Geopolitisch war Serbien seit 2003 Teil der Staatenunion «Serbien und Montenegro», welche mit dem Referendum für die Autonomie Montenegros im Mai 2006 endete. Seit 2003 ist der Name «Jugoslawien» damit gänzlich von der politischen Karte Europas verschwunden. Seit dem politischen Machtwechsel im Jahr 2000 konstatieren Autoren wie Todor Kuljić oder Nataša Govedarica eine radikale Umwälzung der Erinnerungspolitik in Serbien, die massgeblich davon geprägt ist, die Erinnerungen an das zweite Jugoslawien zugunsten einer antikomunistischen, damit auch nationalen, wenn nicht gar nationalistischen Erinnerungspolitik zu verdrängen.¹⁹⁵ Diese im Vergleich zu den anderen ehemaligen jugoslawischen Republiken spät einsetzende Revision der Vergangenheit zeichnet sich unter anderem durch die Umbenennung von Strassen und Gebäuden, die Einführung von christlich-orthodoxen Feiertagen und die Revision der Geschichtsbücher aus, in welchen sich gerade die Einschätzung des Partisanenkampfes im Zweiten Weltkrieg sowie die Funktion der nationalistischen Tschetniken unter der Führung Draža Mihajlovićs radikal umwertet.¹⁹⁶ Gemäss dem serbischen Soziologen Kuljić verunmöglicht gerade diese radikale Umwertung der offiziellen Erinnerungspolitik zugunsten einer Nationalgeschichte die kritische Auseinandersetzung mit den jüngsten Kriegen im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien. Einen wichtigen Gegenpol zu dieser dogmatisierten Erinnerung an die Kriege der 1990er-Jahre bildet in Serbien die Arbeit vieler Nichtregierungsorganisationen oder auch die Arbeit des Zentrums für kulturelle Dekontamination (Centar za kulturnu dekontaminaciju, CZKD).¹⁹⁷ Vor dem Hintergrund massiver politischer, wirtschaftlicher, sozialer und erinnerungspolitischer Veränderungen ist im Folgenden Jovanovićs Inszenierung zu analysieren.

2.2 Funktion und Darstellung des Geistes in Jovanovićs *Hamlet*-Inszenierung

2.2.1 Quellenlage

Die Analyse der Inszenierung basiert auf Quellen, die aus dem Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses (Arhiv jugoslovenskog dramskog pozorišta) und dem Theatermuseum Serbiens (Muzej pozorišne umetnosti Srbije) stammen. Diese bestehen aus einer Inszenierungsaufnahme sowie Fotos und Kritiken, die in Tageszeitungen und Zeitschriften erschienen sind. Ausserdem stützt sich die vorliegende Analyse auf das gut dokumentierte Programmheft. Obwohl die Inszenierung im Februar 2006 am

195 Vgl. Kuljić 2010, S. 88 f.

196 Zu den Methoden der systematischen Revision der Vergangenheit in Serbien vgl. Govedarica 2012 und Kuljić 2010.

197 Vgl. www.czkd.org, 14. Oktober 2014.

Jugoslawischen Schauspielhaus besucht werden konnte, basiert die hier darzulegende Interpretation des Schlüsselbildes primär auf den genannten Quellen und ist damit stets als eine aus der historischen Distanz entstandene Deutung zu betrachten.

In der folgenden Inszenierungsbeschreibung wird die Handlungsebene hinsichtlich markanter dramaturgischer Veränderungen und dominanter ästhetischer Prinzipien zusammengefasst und im Anschluss daran kurz auf das Bühnenkonzept, das heisst die Ausstattung und das musikalische Konzept, eingegangen.

2.2.2 Inszenierungsbeschreibung

Zu Beginn der Inszenierung treten die beiden Wachen auf und beobachten den Auftritt von insgesamt sieben Geistern zu leiser Musik. Sie rufen Horatio, der wiederum Hamlet über die Ereignisse auf den Mauern Helsingörs aufklärt. Dieser ist von seinem Studium im Ausland (Wittenberg) nach Dänemark zurückgekehrt, um der Beerdigung seines Vaters sowie der Hochzeit seiner Mutter Gertrude mit seinem Onkel Claudius beizuwohnen. Auf den Schlossmauern erscheinen auch vor Hamlet die sieben Geister, wobei sich herausstellt, dass einer der Geister der verstorbene König ist.

Der Geist des Vaters klärt Hamlet darüber auf, dass er von Claudius ermordet wurde und nun so lange dazu verdammt ist, unter den Lebenden zu wandeln, bis dieses Verbrechen gerächt wird. Nach der ersten Begegnung mit dem Geist beschliesst Hamlet, die Schuld seines Onkels nachzuweisen. Entgegen der Shakespeare'schen Fabel wird Hamlet in Jovanovićs Inszenierung fortan von den sechs Geistern zur Handlung getrieben. Dies äussert sich beispielsweise in der Mausefallezene. Denn für den Nachweis von Claudius' Schuld nutzt Hamlet die Mittel des Figurentheaters und bringt das Stück *The Murder of Gonzago* nicht etwa mit einer Wandertruppe, sondern mithilfe der sechs Geister auf die Bühne. Diese steuern in der Mausefalle die Puppen und produzieren die dazugehörige Theaternmusik.

Obwohl Claudius' Verhalten während der Theater-im-Theater-Szene erraten lässt, dass die Anschuldigungen des Geistes wahr sind, bleibt Hamlet unentschieden, ob er sich an seinem Onkel rächen soll. Im weiteren Verlauf tritt der Geist von Hamlets Vater ohne die sechs anderen Geister auf. Anstelle einer aktiven Beeinflussung von Hamlets Handeln, wie dies beispielsweise in der Mausefalle durch die Präsenz der sechs Geister deutlich wird, hält der alte König seinem Sohn in der dritten Szene des dritten Aktes schweigend einen Spiegel vors Gesicht und fungiert damit als Referenzpunkt für Hamlets Monolog über die Rache an Claudius.

Im weiteren Ablauf bleibt Jovanović bis auf den Schluss der Shakespeare'schen Handlungsvorlage treu. Hamlet besucht seine Mutter in ihrem Gemach und erschiess dabei Polonius, der sich hinter der Wand versteckt hat, mit einer Pistole. Daraufhin wird er von seinem Onkel nach England geschickt. Da Hamlet den Verrat seines Onkels aufdeckt, kehrt er nach Dänemark zurück, um sich zu rächen. Dort wohnt er unerwartet Ophelias Beerdigung bei. Von den Ereignissen überwältigt, beginnt er sich während der Beerdigung mit Laertes zu schlagen. Dieser will Vergeltung für den Tod seines Vaters Polonius und seiner Schwester und fordert Hamlet zum Duell. Die sechs Geister sind während dieser Szene auf der Bühne anwesend und feuern

die kämpfenden Männer mit Vergeltungsrufen an. Als Gertrude den vergifteten Wein trinkt und daraufhin stirbt, weigert sich Hamlet in Jovanovićs Inszenierung, Rache an Claudius zu nehmen. Laertes teilt Hamlet mit, dass dieser bereits von der vergifteten Klinge getroffen worden ist, worauf Claudius versucht nach einem Schwert zu greifen. Um Hamlet vor Claudius' Attacke zu schützen, ersticht Laertes Claudius, wobei er selbst von der vergifteten Klinge getroffen wird. Bevor er stirbt, bittet er Hamlet um Vergebung. Am Ende des Stückes tritt Horatio auf, der einen neu konzipierten Monolog über den Kreislauf der Rache hält. Dieser Monolog ist aus Textelementen von Shakespeares Tragödie und neu geschriebenen Passagen zusammengesetzt. Fortinbras' Auftritt – und damit auch die Invasion Dänemarks durch den norwegischen Prinzen – wird in Jovanovićs Inszenierung gänzlich weggelassen. Zusätzlich zu Horatios Monolog tritt eine Violinistin auf, die seine Rede musikalisch begleitet, während die toten Darsteller*innen auf einer Bank sitzen. Die Inszenierung endet mit dem musikalischen Stück. Zum Schluss tritt der Geist von Hamlets Vater noch einmal auf und hält den Spiegel in Richtung Publikum.

2.2.3 Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Licht und Musik

Das minimalistische und schlicht gehaltene Bühnenbild von Jasna Vastl ist in zwei Ebenen aufgeteilt: Während die untere Ebene mit Ausnahme des ersten Aktes das Innere des Schlosses repräsentiert und mit einem rechteckigen Holztisch und dazu passenden Bänken sowie Holzhockern ausgestattet ist, stellt die obere Ebene – die durch einen breiten, horizontal liegenden und von quadratischen Öffnungen durchsetzten Balken von der unteren Ebene getrennt ist – die Aussenwelt dar. Dieser Balken lässt sich in den verschiedenen Szenen nach oben ziehen und dient als bespielbares Bühnenelement.

Jovanović und Vastl arbeiten stark mit dem Lichtdesign (Svetislav Calić), um die Szenenwechsel und Atmosphären jeweils zu markieren. Die Grundstimmung zeichnet sich insbesondere durch den blauen Farbfilter aus. Weiterhin ist der musikalische beziehungsweise akustische Raum hervorzuheben, der sowohl atmosphärisch als auch inhaltlich einzelne Szenen unterstützt. Während sich die atmosphärische Musik beispielsweise auf leise Geräusche wie Meeresrauschen bezieht, markiert die inhaltlich eingesetzte Musik die einzelnen Figuren wie den Geist, Hamlet oder auch Ophelia. Dabei arbeitet der Regisseur mit musikalischen Leitmotiven, welche anschliessend in der Analyse als zentrale Momente der Deutung verstanden werden.

2.2.4 Charakteristika der Geisterdarstellung

Im Folgenden werden drei Merkmale der Darstellung des Geistes genauer untersucht, um anschliessend zu erläutern, inwiefern das Schlüsselbild des Geistes als Aushandlungsort für multidirektionale Erinnerungsdiskurse im Serbien der 2000er-Jahre verstanden werden kann. Jene Merkmale bilden erstens der chorische Auftritt des Geistes, zweitens die dramaturgischen Mittel (das musikalische Leitmotiv des Geistes und der Spiegel) und drittens die Doppelbesetzung von Vojislav Brajović als Geist von Hamlets Vater und als erster Totengräber. Am Ende der Beschreibung werden



Abb. 1: Claudius, Gertrude und Hamlet am Hof von Helsingör in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Dušan Jovanović, Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad, Premiere in Belgrad: 5. Oktober 2005. Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses, Fotografie: Nenad Petrović.

die Charakteristiken des Schlüsselbilds hinsichtlich zweier Ebenen systematisiert: die Handlungsebene als Anordnung verschiedener Momente im Zusammenhang mit der Geisterdarstellung und die semantische Ebene als Verknüpfung der einzelnen Elemente in der Inszenierung hinsichtlich eines weiter gefassten Referenzsystems.

Der Geisterchor

Das erste auffallende Merkmal des Geistes ist sein chorischer Auftritt. Bereits in der ersten Szene wird diese Eigenheit eingeführt, indem der Geist von Hamlets Vater zusammen mit sechs weiteren Geistern auftritt. Die Bezeichnung «chorisch» bezieht sich mehr auf die choreografierten synchronen Bewegungen der sechs Geister als auf ihr chorisches Sprechen, das erst am Ende der Inszenierung vorkommt. Doch diese doppelte Darstellung des Geistes als Geist von Hamlets Vater und als Geisterchor findet nicht in allen Szenen statt. Denn Jovanović scheint diese beiden Darstellungsweisen, wie im Verlauf der Analyse gezeigt wird, sowohl strukturell als auch inhaltlich zu trennen. Aus diesem Grund werden zunächst nur die Auftritte des Geisterchores in den Blick genommen, um im nächsten Abschnitt die Darstellung des Geists von Hamlets Vater zu analysieren.

In der ersten Szene treten die beiden Wachen zusammen mit Horatio auf der oberen Bühnenebene auf, dem blau beleuchteten Balken, und die sieben Geister erscheinen,

zunächst unmerklich, dann sich immer auffälliger bewegend, unterhalb des Balkens. Die Kostümdesignerin Bjanka Adžić Ursulov wählt für die Geister schlichte zeitgenössische Kostüme der 2000er-Jahre. Die Geister treten nicht etwa in einer Ritterrüstung auf, wie dies in Shakespeares Drama für den Geist vorgesehen ist («Such was the very armour he had on», I, 1, 59), sondern in einem weissen T-Shirt, schwarzen Hosen und einer weissen Mütze. Hamlets Vater ist deutlich älter als die sechs ihn verfolgenden Geister. Alle sieben Phantome tragen dasselbe Kostüm und unterscheiden sich lediglich durch ihre Kopfbekleidung. Denn im Gegensatz zu den jungen Geistern trägt Hamlets Vater eine schwarze Mütze. In dieser Szene sind im Hintergrund leise Meeres- beziehungsweise Wellengeräusche zu hören. Als Horatio den Geist von Hamlets Vater erblickt, erklingen die ersten drei Takte des Popsongs «Ti si mi u krvi» (Du fließt in meinem Blut) des bosnisch-serbischen Sängers Zdravko Čolić (Text: Spomenka Kovač, Musik: Kornelije Kovač).¹⁹⁸ Im weiteren Verlauf wird dieses Thema leitmotivisch mit dem Auftritt Brajovićs verbunden, was im folgenden Abschnitt noch genauer erläutert wird. Der erste Auftritt des Geistes lässt zunächst keine Forderung nach blutiger Rache erahnen. Nur die verängstigten Wachen verweisen darauf, dass der Auftritt des Geistes als schlechtes Omen gedeutet werden kann. Im Vergleich zur implizierten Ruhe am Anfang der Szene gestaltet sich die Rückkehr des Geistes und des Geisterchors am Ende derselben wesentlich dynamischer. Von allen Seiten umzingeln die sechs Geister Marcellus, Bernardo und Horatio und drängen Letzteren, sich dem Geist von Hamlets Vater zu nähern. Im Hintergrund sind Gitarrenakkorde zu hören, die jedoch im Gegensatz zum bereits erwähnten populärmusikalischen Leitmotiv keine Melodie wiedererkennen lassen.

Im Gegensatz zur ersten und fünften Szene des ersten Aktes tritt der Geisterchor häufig ohne den Geist des alten Königs auf, dementsprechend auch ohne dessen musikalisches Thema. Neben den eben beschriebenen Szenen agiert der Geisterchor prominent in der ersten Szene des dritten Aktes, in der Hamlet seine Liebe zu Ophelia verleugnet und sie an ein Kloster empfiehlt. In dieser Szene putzen die sechs Geister mit weissen Stofflappen den Bühnenboden. Die scheinbar intime Szene wird demnach sowohl durch die Sichtbarkeit von Claudius und Polonius, die das junge Paar hinter dem mit quadratischen Öffnungen durchsetzten Balken belauschen, als auch durch den energisch putzenden und Hamlet von allen Seiten bedrängenden Geisterchor flankiert. Hamlet, der neben Ophelia auf einem Holzhocker sitzt, wird im Verlauf der Szene immer unruhiger, bis er sich den Geistern anschliesst und ebenfalls den Bühnenboden mit einem weissen Stofflappen zu scheuern beginnt.

Auch in der folgenden Szene, der sogenannten Mausefalle, kommt den Geistern eine tragende Rolle zu: Jovanović inszeniert die Szene (III, 2) als Figurentheater, in welchem Hamlet alle Stimmen der Puppen übernimmt und damit allein den Inhalt des Stückes *The Murder of Gonzago* dem anwesenden Hof vermittelt. Die musikalische Begleitung des Stückes, zusammengesetzt aus Schlaghölzern, einer Pauke und unterschiedlichen Glocken, wird von zwei Geistern gewährleistet. Die Rollen der

198 Vgl. Kovačević 2005, S. 5.



Abb. 2: *Hamlet und der Geistchor* in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Dušan Jovanović, Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad, Premiere in Belgrad: 5. Oktober 2005. Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses, Fotografie: Nenad Petrović.

vier Puppenspieler übernehmen die vier anderen Geisterdarsteller, welche aufgrund ihrer schwarzen Kostüme jedoch nicht primär als Geister erkennbar sind. Gerade weil Hamlet der eigentliche Hauptakteur der Mausefalle ist, wird in der Inszenierung die Schaupielszene im zweiten Akt gekürzt. Allein Hamlets Hekuba-Monolog (II, 2, 484–540) wird unmittelbar vor der Mausefalle gezeigt.

Genauso tritt der sechsköpfige Chor während des Fechtduels von Laertes und Hamlet im fünften Akt des Stückes auf und spornt die sich duellierenden Figuren an. In der Schlussszene (V, 2) durchbricht der Chor erstmals seine pantomimische Darstellung. Mit den bereits im dritten Akt eingesetzten weissen Stofflappen produzieren die Geister rhythmisierende Geräusche und sprechen, auf dem Holztisch stehend, chorisch die Worte «Nema, nema izmirenja» («Nein, es gibt keine Versöhnung»). Mit Hamlets Weigerung, Claudius zu töten, erklingt ein Ophelia zugeschriebenes musikalisches Leitmotiv, der Popsong «Zažmuri» (Schliess deine Augen) von Momčilo Bajagić.

Wie bereits anfangs erwähnt, wird der Schluss des Stücks radikal verändert. Hamlet weigert sich, an seinem Onkel Rache zu nehmen, und an seiner Stelle duelliert sich Laertes mit Claudius. Die vier infolge dieser Ereignisse getöteten Figuren, Gertrude, Claudius, Hamlet und Laertes, setzen sich auf die Holzbank, unmittelbar unter die noch immer zum Kampf aufrufenden Geister, und starren in Richtung Publikum. Anstelle von Fortinbras tritt Horatio auf und hält einen Monolog. Er erzählt dem Pub-

likum die Geschichte Hamlets und verweist auf die Forderung nach blutiger Rache. Die immer lauter anfeuernden Geister treten im Verlauf von Horatios Monolog ab und machen einer Violinistin auf dem Holztisch Platz. Diese begleitet Horatios Rede, die mit den Worten «und der Rest ist Schweigen» («The rest is silence», V, 2, 342) endet. In dieser Schlusszene werden demnach die von Jovanović eingesetzten dramaturgischen Mittel der Inszenierung nochmals aufgegriffen: zum einen die musikalischen Leitmotive für den Geist, Ophelia und Hamlet, zum anderen die chorische Darstellung der Geister. Ausserdem werden dem Publikum symbolische und die Figuren typisierende Attribute präsentiert, wie beispielsweise Claudius' stilisierter Globus, welcher von ihm stets mitgetragen wird, und mit dem Auftritt der Geigerin am Ende des fünften Aktes sowie Horatios Schlussmonolog auch neu eingefügte Elemente. Genauso tritt der Geist des Vaters unabhängig vom Geisterchor auf und hält seinen Spiegel in Richtung Publikum. Damit markiert der Schluss gewissermassen eine Zusammenfassung der dramaturgischen Vorgehensweise in der Inszenierung, die stark auf eine inhaltliche Veränderung des Stückes abzielt, welche die Frage nach der sich verändernden Erinnerungspolitik in Serbien aufwirft.

Versucht man die Funktion des Geisterchores in Jovanovićs Inszenierung zu verstehen, hilft zunächst ein Blick auf die Handlungsebene, das heisst die Anordnung der einzelnen Handlungsmomente des Geisterchores in der Inszenierung. Dabei wird deutlich, dass der Geisterchor vor allem in jenen Szenen präsent ist, in welchen sich Hamlet für die Ausführung seiner Rachepläne entscheiden soll. Mit dem Wissen um diese «dynamisierende» Funktion des Geisterchores können die oben beschriebenen Szenen wie folgt gedeutet werden: In der ersten Szene des dritten Aktes drängt der Geisterchor Hamlet dazu, Ophelia zurückzuweisen. Eine entsprechende Funktion nimmt der Chor während der Mausefalleszene ein. Dort trägt er als Schauspielsmusikorchester und in Form der Puppenspieler wesentlich dazu bei, dass die Mausefalle als in sich geschlossene Szene wirkt. Hamlet und der Geisterchor übernehmen in gleicher Weise – und miteinander korrespondierend – die Aufgaben eines Puppenspielers: Während Hamlet in Bezug auf den gesprochenen Text von *The Murder of Gonzago* als eigentlicher Erzähler agiert, übernimmt der Geisterchor den Rest wie die Bewegung und Gestik der Puppen. Dieses doppelte Spiel wirft jedoch auch Ambivalenzen auf: Die Geister, die die Puppen auf der Bühne bespielen und dazu die Musik produzieren, üben gleichermassen einen manipulativen Einfluss auf Hamlet aus. In Anbetracht der Tatsache, dass der Chor in entscheidungsrelevanten Szenen anwesend ist, lässt sich diese Deutung auf die gesamte Inszenierung ausweiten. Der Einsatz des Geisterchores während des Bühnenumbaus zwischen den Szenen und seine Multifunktionalität sind von daher nicht nur als pragmatische Lösung des Regisseurs zu werten, sondern vielmehr als Katalysator zur Beschleunigung der Handlungsabläufe. Erst am Ende des Stückes wird diese Funktion des Geisterchores unterbrochen, als Hamlet sich weigert, an Claudius Rache zu üben. Dieser Bruch mit den im Stück vorhandenen Handlungsstrukturen muss als starke inhaltliche Setzung in der Inszenierung verstanden werden, die mit dem fehlenden Auftritt Fortinbras' und anderen gekürzten Textstellen wie der erwähnten Schau-

spielszene (II, 2, 359–484) und der veränderten Mausefalle in Verbindung gebracht werden muss.

Die Darstellung des Geisterchores und seine dynamisierende Funktion in der Inszenierung ist auf der semantischen Ebene auch als Metapher für politische Vergangenheit im ehemaligen Jugoslawien zu verstehen: Die Anzahl der Geister entspricht vielleicht nicht zufällig der Anzahl der Republiken im ehemaligen Jugoslawien. Ausgehend von der Tatsache, dass nach dem Machtwechsel im Jahr 2000 vereinzelt zentrale Positionen in der Politik und Wirtschaft immer noch mit Personen besetzt waren, die bereits zu Miloševićs Regierungszeiten zentrale politische Funktionen übernahmen, wäre die Darstellung des Geisterchors auf der Bühne als starke Anspielung auf die realpolitischen Gegebenheiten zu verstehen: Genauso wie die Politiker und Wirtschaftsmagnaten in Serbien nach dem Machtwechsel immer noch eine zentrale Machtfunktion ausüben, weilen auch die Geister der Vergangenheit in Helsingør unter den Lebenden. Damit drängt sich hinsichtlich des Weglassens von Fortinbras, und das heisst auch des Übergangs der politischen Macht auf den norwegischen Prinzen, folgende Interpretation geradezu auf: Wenn Dänemark nicht von Fortinbras übernommen wird, dann bleibt das Land, genauso wie Serbien, sich selbst und seinen Problemen und Rachegeistern überlassen.

Der Auftritt des Geisterchors zeitigt darüber hinaus theaterpraktische Referenzen auf die Antike sowie die elisabethanische Rachetragödie, die der semantischen Ebene zuzuordnen sind.¹⁹⁹ Obwohl der antike Chor oft als moralische Instanz verstanden wird, welche die Willkür der Götter beklagt,²⁰⁰ verschiebt sich dessen Funktion in Jovanovićs Inszenierung auf radikale Weise: von übergeordneter moralischer Anklage in Richtung einer ethisch fragwürdigen Vollstreckung von Rache. Insofern kann der Geisterchor vielmehr in der Tradition antiker Rachegeister gelesen werden, die in Senecas Tragödien vorkommen und sich später in den elisabethanischen Rachetragödien wiederfinden, beispielsweise in Thomas Kyds *A Spanisch Tragedy* (1592).²⁰¹ Damit arbeitet Jovanović für die Darstellung des Geisterchores mit zwei theaterpraktischen Referenzen: als Beobachter und Rachegeister.

Diesen Gedanken aufgreifend, fällt hinsichtlich der Darstellung der sechs Rachegeister auf, dass diese nicht nur die Lebenden, sondern auch den Geist von Hamlets Vater selbst verfolgen. In ihrer Funktion als «dynamisierendes» Element der Inszenierung ist fraglich, wer genau in Jovanovićs Inszenierung Rache einfordert: Verlangt der Geist von Hamlets Vater Vergeltung oder wird er lediglich, genauso wie Hamlet, in diese Rolle gedrängt? Diese Frage wird im Anschluss an den folgenden Abschnitt zum Geist von Hamlets Vater zu klären sein.

199 Vgl. Shaughnessy 2011, S. 195 f.

200 Zum Chor im antiken Drama vgl. Horn 2008, S. 87 f.

201 Vgl. Shaughnessy 2011, S. 195 f.

Der Geist von Hamlets Vater

Die Darstellung des Geistes des alten Königs unterscheidet sich vom Geisterchor weniger im optischen Auftritt als vielmehr im Spielgestus. Wie bereits erläutert ist der Geist von Hamlets Vater in den oben beschriebenen Szenen abwesend und tritt neben seinen eigentlichen Erscheinungen (I, 1; I, 4; I, 5; III, 4) zusätzlich in der Gebetsszene von Claudius (III, 3) und in der ersten Szene des vierten Aktes auf. Auf der Grundlage des im Folgenden zu beschreibenden Auftrittsgestus des Geistes, der durch dramaturgische Mittel markiert ist, gilt es zu prüfen, inwiefern sich dessen Funktion von derjenigen des Geisterchores unterscheidet. Dafür werden im Folgenden die dramaturgischen Mittel, die leitmotivische Begleitmusik und der Spiegel, beschrieben und interpretiert.

Die Begleitmusik des Geistes wird bereits während seines ersten Auftritts eingeführt und setzt sich in den folgenden Auftrittsszenen fort. Genauso wie bei den Figuren Hamlet und Ophelia dient sie dazu, die Figur akustisch und, was es zu prüfen gilt, auch inhaltlich zu markieren. Das hierfür verwendete Lied «Ti si mi krvi» von Zdravko Čolić ist eine typische langsame Ballade, deren Text von einer alten, nicht vergessenen Liebe handelt. Das lyrische Ich vergegenwärtigt einen Mann, der seine langjährige Geliebte ermahnt, sich an ihn zu erinnern und ihn stets in ihrem Herzen zu tragen. Der Titel des Liedes ist wörtlich mit «Du fließt in meinen Adern» zu übersetzen, bedeutet jedoch im übertragenen Sinn «Du gehörst zu mir».

Das zweite dramaturgische Mittel, der Spiegel, wird insbesondere in der zweiten Hälfte der Inszenierung vermehrt eingesetzt. Während der Geist diesen in Claudius' Gebetsszene und in der «closet scene» in Richtung Hamlet hält und damit einen Referenzpunkt für Hamlets Monolog über seine Rachepläne bildet, wird der Spiegel in der ersten Szene des vierten Aktes diagonal auf Gertrude und Claudius gerichtet. Zum Schluss wird er auch auf das Publikum gerichtet. In Jovanovićs Inszenierung berichtet Gertrude in dieser Szene Claudius während des Liebesaktes von Polonius' Ermordung. In dieser vermeintlich intimen Situation liegt der Geist von Hamlets Vater am Rande des Holztisches, der seit der «closet scene» mit weissen Laken bedeckt ist und folglich zum Bett umfunktioniert wurde. Wie bereits in der «closet scene» (III, 4) und in der Gebetsszene (III, 3) richtet der Geist den Spiegel auf die Akteure. Im Gegensatz zum Auftritt mit Hamlet in den erstgenannten Szenen blickt der Geist abwechselnd weg und dann wieder in den Spiegel, nie aber direkt auf Claudius und Gertrude, sodass sich das Publikum immer mitreflektiert sieht.

Auf der Ebene der Handlung tritt der Geist in den Szenen auf, in welchen Hamlet an seinen Racheplänen zweifelt. Dabei hält er seinem Sohn den Spiegel vor, ohne ihn aktiv zu beeinflussen. Auch in der ersten Szene des vierten Aktes und am Ende des Stückes nimmt er eine beobachtende Funktion ein, wobei er den Spiegel diagonal zum Publikum ausrichtet, sich somit diesem gegenüber gleich verhält wie gegenüber seinem Sohn.

Auf der semantischen Ebene haben die beiden dramaturgischen Mittel unterschiedliche Funktionen. Die Liebesballade «Ti si mi u krvi» kann als zweifacher Referenzpunkt verstanden werden: zum einen als Referenz auf die Ehe von Gertrude

und Hamlets Vater, zum anderen als Verweis auf die Liebe Hamlets zu seinem Vater. Obwohl sich der Text der Ballade primär auf ein Liebespaar bezieht, wird hier eine innerinszenatorische Referenz sichtbar, denn der Refrain: «Ako te odvedu, ja ću da *poludim*, bez tebe ne umijem više jutrom da se budim» («Wenn sie dich fortbringen, dann werde ich *verrückt*, denn ohne dich kann ich morgens nicht wach werden»), hebt besonders das Moment des «Verrücktwerdens» hervor und kokettiert von daher mit Hamlets gespielter Wahnsinn. Dieser wird von Jovanović ebenfalls mit leitmotivischer Musik akzentuiert, dem Popsong «Glavo Luda» («Verrückter Kopf»), ebenfalls von Zdravko Čolić. Diese zweifache Referenz auf die Liebe zu Gertrude und die Liebe Hamlets zu seinem Vater verweist auf das brüchige Gebilde der harmonischen Familie, das durch Claudius zerstört wird. Obwohl das musikalische Leitmotiv in Jovanovićs Inszenierung jeweils nur angespielt wird, ist es aufgrund der Popularität von Zdravko Čolić als deutlicher Bezug auf den Kontext des ehemaligen Jugoslawien erkennbar.

Innerhalb der Symbolkunde lassen sich unterschiedliche Bedeutungen des Spiegels festmachen: Einerseits markiert der Spiegel das Zusammenfallen von Materie und Geist beziehungsweise Existenz und Nichtexistenz und verweist damit auf das Phänomen des Geistes selbst, der hier unter den Lebenden wandelt.²⁰² Gleichzeitig kann in der christlichen Deutung der Spiegel als Symbol der Eitelkeit verstanden werden,²⁰³ während er in der antiken Tradition auf die Idee der Identität (des Spiegelbildes mit seinem Urbild) verweist oder darauf aufbauend gar als Symbol sittlicher Selbstprüfung dient.²⁰⁴ Insbesondere die letztgenannte antike Deutung könnte in Claudius' Gebetsszene zum Tragen kommen. Mit dem Blick in den Spiegel überprüft der anwesende Hamlet hier die eigenen Rachemotive, wodurch wiederum der Protagonist als buchstäblich selbstreflektierender Charakter in den Deutungsfokus gerückt wird.

Neben den bereits erläuterten Interpretationen kann der Spiegel auch als Symbol der *vanitas*, des leeren Scheins und der Vergänglichkeit, verstanden werden. Dieser Interpretationslinie folgend würde der Geist mit dem Spiegel die Lebenden an ihre eigene Sterblichkeit erinnern. Dieser Deutung schliesst sich insbesondere Catherine Belsey in «Shakespeare's Sad Tale for Winter: Hamlet and the Tradition of Fireside Ghost Stories» (2010) an, wo sie die kulturgeschichtliche Verankerung von Geistern im elisabethanischen England untersucht und hierbei auf die in Kirchen vorkommenden Wandmalereien mit Totentanzdarstellungen verweist. Darauf sind jeweils drei lebende Menschen und drei Skelette abgebildet, die den Lebenszyklus und damit die menschlich-weltliche Vergänglichkeit symbolisieren.²⁰⁵ Der Geist, welcher zum Reich der Toten gehört, erinnert Hamlet demnach an die eigene Vergänglichkeit. So kann der Spiegel auch als Einfallstor ins Jenseits verstanden werden. Denn mit Blick auf die Bedeutung des Spiegels im volkstümlichen Aberglauben lässt sich dieser auch als Todesorakel deuten. Das bedeutet, dass zu einem bestimmten Zeitpunkt, beispiels-

202 Vgl. Wilhelmi 1980, S. 353 f.

203 Vgl. Holl 1972, S. 188 f.

204 Vgl. Lurker 1979, S. 693 f.

205 Vgl. Belsey 2010, S. 11 f.

weise um Mitternacht in der Neujahrsnacht, ein fehlendes oder abgebildetes Spiegelbild den Tod im folgenden Jahr bedeutet.²⁰⁶ Dieser Deutung des Spiegels folgend könnte das Attribut des Geistes auch als Prophezeiung des bevorstehenden Todes der Figuren fungieren. Denn er richtet den Spiegel auf jene Figuren, die in der letzten Szene, trotz Hamlets Verweigerung der Rache, sterben werden.

Hinsichtlich der mehrfachen Möglichkeiten der Deutung des Spiegels als Symbol für (Selbst-)Erkenntnis, Wahrheit und *vanitas*, im Sinne der Endlichkeit und Eitelkeit, scheinen in Jovanovićs Inszenierung insbesondere das Moment der Vergänglichkeit und der Erkenntnis hervorstechen. Wenn der Spiegel in Claudius' Gebetsszene vom Geist zur sittlichen Einsicht und Selbsterkenntnis Hamlets eingesetzt wird, dann kann der Spiegel in der ersten Szene des vierten Aktes als Symbol der *vanitas*, der Eitelkeit und des leeren Scheins, gedeutet werden. In dieser beinahe grotesk wirkenden Szene stellt sich die Frage, welche Funktion hier der Geist einnimmt. Weshalb wohnt er dem Liebesakt von Claudius und Gertrude bei? Hofft er auf die Einsicht seiner Witwe? Muss er am Liebesakt des Paares Anteil nehmen, um die eigenen Sünden zu büßen? Die Rückkehr an den Ort, an welchem der Mensch gesündigt hat, galt zu Zeiten der Reformation in England als gängige Vorstellung des Fegefeuers, wie Stephen Greenblatt in seiner Studie ausführlich zeigen konnte. Thomas Morus beispielsweise beschreibt, wie die Seelen verstorbener sündiger Ehemänner dazu verdammt waren, dem neuen Liebesglück ihrer Witwen beizuwohnen.²⁰⁷ Die Strafe besteht folglich darin, das Vergessenwerden vor Augen zu führen. Die Parallele zum Geist des alten Königs ist offenkundig, wenn er in Jovanovićs Inszenierung dem Liebesakt seiner Frau und Claudius beiwohnt. Folgt man dieser an Greenblatt orientierten Argumentationslinie, ist der Geist von Hamlets Vater nicht etwa als Rachegeist, sondern als Geist der Erinnerung zu deuten.²⁰⁸ In eine ähnliche Richtung zielt sein letzter Auftritt, wobei sich hier der Appell der Erinnerung direkt ans Publikum richtet.

Doppelbesetzung Brajovićs als Geist und als Totengräber

Ein drittes auffallendes Merkmal von Jovanovićs Inszenierung hinsichtlich der Geisterdarstellung bildet die Doppelbesetzung von Vojislav Brajović als Geist von Hamlets Vater und als erster Totengräber. Während der Geist als ernsthafter Charakter konzipiert ist, stellt die bereits in Shakespeares Stück humorvoll und grotesk angelegte Totengräberszene (V, 1) einen klaren Kontrapunkt dazu dar.²⁰⁹ Die Verbindung der beiden Figuren Geist und Totengräber in der Besetzung liegt angesichts des Bezugsfeldes Tod nahe: Während Ersterer als spirituelle Repräsentation des Todes fungiert, verweist der Totengräber auf die Materialität des Todes.²¹⁰ Bevor an dieser Stelle jedoch weiter der Gegenüberstellung der beiden Figuren nachgegangen wird,

206 Vgl. Bieler 1987.

207 Vgl. Greenblatt 2001, S. 102–151, 204.

208 Vgl. ebd., S. 206–258.

209 Vgl. de Grazia 2007, S. 129–158.

210 Vgl. Halpern 2001.

ist im Folgenden zunächst zu beschreiben, wie diese Szene zusammen mit Ophelias Beerdigung in Jovanovićs Inszenierung konzipiert ist.

Die minimalistische Bühne ist im Gegensatz zu den vorangegangenen Szenen mit einem beinahe natürlichen Licht, das heisst ohne Farbfilter, ausgeleuchtet. Der Balken ist auf halber Höhe über den Bühnenboden gehängt und teilt damit die Bühnenfläche in zwei Spielflächen. Hinter dem Balken wird Ophelias Grab ausgehoben, weshalb sich die beiden Totengräber deutlich bücken müssen, um ihre Arbeit verrichten zu können. In der Mitte der vorderen Spielfläche liegt Yoricks Schädel, der von den Totengräbern kaum beachtet wird.

Der erste Totengräber, der von Brajović dargestellt wird, ist skeptisch, was Ophelias Todesursache angeht, und versucht seinem stotternden und dümmlich wirkenden Begleiter mithilfe eines Stockes, der während der Szene zur Schaufel umfunktionierte, zu verdeutlichen, dass Ophelia Selbstmord begangen habe. Der zweite Totengräber antwortet nicht direkt auf die Fragen des ersten, sondern stottert und gestikuliert stark. Als Hamlet zusammen mit Horatio auf der oberen Bühnenebene auftritt, erklingen verzerrte Hintergrundgeräusche und die Rachegeister treten ebenfalls hervor. Auch in dieser Szene werden zentrale Elemente von Shakespeares Tragödie ausgelassen. So ist beispielsweise der gesamte Yorick-Monolog von Hamlet (V, 1, 174–185) gestrichen. Die Inszenierung verweigert sich der Szene mit Yoricks Schädel nicht gänzlich, jedoch greift anstelle von Hamlet Horatio zum Haupt und verharret für einige Sekunden in dieser Stellung. Zusätzlich zu den Rachegeistern tritt eine Figur mit einem weissen langen Gewand auf, die neben Horatio niederkniet.

Anschliessend tritt der Trauerzug samt katholischem Priester, Kreuz und Gebeten auf, wobei symbolisch für Ophelia ein weisses Brautkleid auf die Bühne getragen und anschliessend begraben wird. Die eigentliche Beisetzung Ophelias findet hinter dem auf halber Höhe hängenden Balken statt, sodass durch die quadratischen Öffnungen im Balken nur die Oberkörper und Füsse der trauernden Menschenmenge erkennbar sind. Als das Brautkleid auf den Boden gelegt wird, greift Hamlet danach und zieht es hervor, worauf Laertes und Hamlet sich hinter dem hängenden Balken zu raufen anfangen.

Diese Szene gliedert sich auf der Handlungsebene in insgesamt drei Teile. Während im ersten Teil die beiden Totengräber allein, das heisst ohne Rachegeister, auftreten und in unverkrampfter Art und Weise über den Tod diskutieren, markiert der Auftritt Hamlets und Horatios einen klaren Bruch der komischen Situation. De Grazia verweist darauf, dass die Totengräberszene bei Shakespeare als possenhafte Clownerie gedeutet wurde. Die beiden Totengräber werden nicht nur in den Bühnenanweisungen dezidiert als Clowns bezeichnet, sondern zielen mit ihrem Auftritt explizit auf komische Effekte ab. Diese entstehen gemäss de Grazia besonders durch einen komisch konzipierten Dialog, der je nach Wirkung beim Publikum beliebig ausgedehnt werden konnte.²¹¹ Selbst Hamlet kann in dieser Szene eine komödiantische Funktion einnehmen. Indiz dafür ist gemäss de Grazia die Bühnenanweisung «Leaps in the grave»

211 Vgl. de Grazia 2007, S. 130 f.

(V, 1, 240), welche auf einen spezifischen Sprung verweist, der mit dem gestischen Repertoire des Clowns zu Shakespeares Zeit assoziiert werden konnte.²¹²

In Jovanovićs Inszenierung entsteht die Komik der Szene primär durch die beiden Totengräber, und zwar durch die Diskrepanz ihrer jeweiligen Spielgestik. Während der erste Totengräber über den Tod philosophiert und sich scheinbar gewandt ausdrückt, stellt der gestikulierende und stotternde Begleiter dessen Gegenteil dar. Bereits im zweiten Teil der Szene mit dem Auftritt Hamlets und der Rachegeister wird wieder eine unheimliche und leicht bedrückende Atmosphäre hergestellt. Und auch im dritten Teil der Szene läuft der Spielgestus der Darsteller (Laertes und Hamlet) einer komischen Deutung zuwider: Anstelle des akrobatischen Sprungs ins Grab reißt Hamlet das Brautkleid an sich, das Ophelia symbolisiert. Zwar besitzt dieser Moment durchaus das Potenzial, einen komischen Effekt zu erzielen, jedoch kann er sich aufgrund der Aufteilung der Bühne nicht entfalten. Mit Blick auf diese drei szenischen Abschnitte wird deutlich, dass der Regisseur nur im ersten Teil, nämlich dem Dialog der Totengräber, der komischen Tradition treu bleibt.

Abseits der komischen Elemente in dieser Szene soll die Doppelbesetzung von Brajović auf der semantischen Ebene genauer betrachtet werden. Als Rückgriff auf den zeitgenössischen Kontext des Dramas kann diese Doppelbesetzung als Spiegelung der spirituellen Erscheinung von Hamlets Vater mit der materiellen Repräsentation des Todes als Totengräber bestimmt werden. De Grazia stellt in ihrer Studie fest, dass in Shakespeares *Hamlet* unterschiedliche Momente auf diese Spiegelung und damit auf ein zyklisches Zeitverständnis verweisen. Eines davon ist beispielsweise die Verwendung des Ausdrucks «mole» (Maulwurf) in der Replik «Well said, old mole» (I, 5, 161) im Anschluss an den Geisterauftritt. Denn während «mole» in der deutschen Übersetzung oftmals mit «Maulwurf» übersetzt wird, verweist de Grazia auf die substitutive Verwendung im Englischen von «mole» und «mold», das die schimmelige Erde beziehungsweise den Morast auf dem Friedhof bezeichnet.²¹³ Nicht nur in dieser Szene, sondern auch an zahlreichen anderen Stellen wird de Grazia zufolge in Shakespeares Tragödie durch textliche Verweise – auf Erde und die Rückkehr zur Erde – das zyklische Moment des Lebens angesprochen.²¹⁴ In der Totengräberszene stellen die beiden Clowns eine direkte Verbindung zur Erde durch den Verweis her,²¹⁵ dass Adam ein Totengräber gewesen sei. Damit ist nicht allein eine Referenz auf das Alte Testament gegeben, sondern auch die Gegenüberstellung von Spiritualität und konkreter Materialität vom Tod fundiert.

Letzteres spielt, wie bereits im Zusammenhang mit dem Symbol des Spiegels erläutert wurde, auch für Belsey bei der Deutung des Geistes in Shakespeares *Hamlet* eine

212 Vgl. ebd., S. 150 f.

213 Vgl. ebd., S. 23–45.

214 Nach de Grazia können die metaphorischen Anspielungen auf Erde auch als Verweis auf das Territorium bezogen werden. So bezeichnen die norwegischen Soldaten Polen als «little patch», das sie erobern werden. «The desire of nations to expand themselves through territory yields no more than a burial ground for the army which fought for it.» Vgl. de Grazia 2007, S. 37–44.

215 Vgl. de Grazia 2007, S. 37–44.

zentrale Rolle. Sie verweist darauf, dass die Totentanzabbildungen in englischen Kirchen als wichtiges Indiz für den Glauben an Geister und die Verbindung von Jenseits und Diesseits im elisabethanischen England zu verstehen sind.²¹⁶ Damit argumentiert sie, dass der Geist nicht nur Rache von Hamlet fordert, sondern ihn auch explizit an die eigene Vergänglichkeit erinnert. Demzufolge verdeutlicht die Doppelbesetzung Brajovičs als Totengräber und Geist bereits auf innerinszenatorischer Ebene das Moment der Spiegelung von Spiritualität und Materialität, Diesseits und Jenseits, Existenz und Nichtexistenz.

2.2.5 Zusammenführung: Multidirektionale Erinnerungen an Jugoslawien und die Stunde null im Jahr 2000

Mit Blick auf die oben erläuterten Darstellungsmerkmale des Geistes wird deutlich, dass die Inszenierung mithilfe radikaler Textkürzungen und Veränderungen auf eine politische Lesart von *Hamlet* abzielt. Deshalb werden im Folgenden die beiden Schritte der Analyse – die Funktion der Darstellung des Geistes auf der Handlungsebene und die Verbindung der Elemente der Inszenierung auf der semantischen Ebene – nochmals aufgegriffen und mit der bereits problematisierten Erinnerungspolitik in Verbindung gebracht.

Auf der Handlungsebene fällt die Diskrepanz zwischen dem Geist von Hamlets Vater und dem Geisterchor auf. Der sechsköpfige Geisterchor fordert als Geist der Vergangenheit (mit einer Referenz auf die sechs Republiken im ehemaligen Jugoslawien) blutige Rache. Ebendieser Chor nimmt sowohl auf der inhaltlichen (Racheforderung, Motivgebung) als auch auf der strukturellen Ebene (Umbau, Unterstützung der szenischen Handlung) die Funktion eines <dynamisierenden Elements> ein. Den Höhepunkt dieser Funktion des Geisterchores bildet der fünfte Akt. Denn sobald sich Hamlet der Forderung nach Rache widersetzt, wenden sich die Geister an andere Figuren, beispielsweise an Laertes, der sich ihnen ebenfalls widersetzt.

Dem steht der Geist von Hamlets Vater gegenüber. Er fordert in der fünften Szene des ersten Aktes zwar Rache, verzichtet jedoch im Verlauf des Stückes zunehmend darauf und übernimmt damit eher eine moralische Funktion, indem er gewissermaßen jene Szenen unterstreicht, die moralisch prekär scheinen (etwa die Gebetsszene in *Hamlet* III, 3, und die <closet scene>, III, 4). Hinsichtlich dieser Auftrittssituationen, aber auch aufgrund des ungleichen Spielgestus soll der Geist von Hamlets Vater auf der semantischen Ebene als Geist der Erinnerung gedeutet werden. Diese Deutung lässt sich an den beiden erläuterten dramaturgischen Mitteln, der leitmotivischen Musik und dem Spiegel, festmachen.²¹⁷ Die Musikballade greift auf der inhaltlichen beziehungsweise textlichen Ebene direkt auf das Wechselspiel von Vergessen und Erinnern zurück, weist aber auch unmissverständlich über sich hinaus: Die Wahl dieses spezifischen Stückes referiert auf die Populärkultur und die Musikszene im ehemaligen

216 Vgl. Belsey 2010, S. 24 f.

217 Greenblatt untersucht die Bandbreite der Geisterauftritte im elisabethanischen England und stellt fest, dass eine wesentliche Funktion dieser Auftritte die Erinnerung an die Verstorbenen beziehungsweise Ermordeten ist. Vgl. Greenblatt 2001, S. 102–151.

Jugoslawien.²¹⁸ Die Arbeit mit musikalischen Elementen, die Teil der jugoslawischen Populärkultur waren (und sind), eröffnet einen erweiterten Assoziationshorizont, der wiederum auf die jugoslawische Vergangenheit verweist. Vielleicht wäre es in diesem Kontext zu simpel, von einer ›Jugonostalgie‹ zu sprechen, doch wenn man den Begriff der Nostalgie im Sinne von Maria Todorova in *Post-Communist Nostalgia* (2012) versteht, bekommt dies hier einen spezifischen Sinn: Nostalgie wird weniger als Wunsch nach der Rückkehr zum sozialistischen System gedeutet, sondern in Anlehnung an Alain Badiou als Ausdruck eines Unmutes über die aktuellen sozialen und politischen Verhältnisse verstanden.²¹⁹ Die Musikwahl referiert somit auf eine Zeit vor dem Zerfall Jugoslawiens und könnte daher als eine Form der Sehnsucht nach einem friedlichen Zusammenleben gedeutet werden. Darüber hinaus markiert sie unmissverständlich die gemeinsame kulturelle Erfahrung, die auch über die Nationalstaaten hinweg existiert.

Jovanović spielt in seiner Inszenierung mit unterschiedlichen Deutungen des Geistes in der Rezeption von Shakespeares *Hamlet*, vordergründig mit Erinnerung und Rache. Setzt man die Mittel der Darstellung des Geistes in der Inszenierung miteinander in Beziehung, zeigt er sich als eine kraftvolle Metapher für eine «aus den Fugen geratene Zeit» («The time is out of joint», I, 5, 186), wie sie beispielsweise bereits von Derrida in *Marx' Gespenster* fokussiert wird.²²⁰ Der Geist markiert eine Zeit der Veränderung, in der unterschiedliche Erinnerungen gegeneinander ausgespielt werden. Je nach Deutung dieser multidirektionalen Erinnerungen entscheidet sich das Ende des Stückes. Demnach kann der Umgang mit dem Schlüsselbild des Geistes hier als ein Gegeneinanderausspielen von unterschiedlichen Erinnerungsdeutungen verstanden werden. Die Zeit ist deshalb aus den Fugen, weil noch keine Entscheidung über eine dominante Erinnerung gefällt worden ist, welche die Geschichtsschreibung beeinflussen wird. Denn seit dem Jahr 2000 wird von einer Stunde null in der serbischen Erinnerungspolitik gesprochen, die sich massgeblich gegen das sozialistische Dogma des Antifaschismus richtet. Doch gerade diese Neuausrichtung der Erinnerungspolitik birgt gemäss Kuljić die Konsequenz einer Normalisierung des Nationalismus und einer abwesenden politischen Linken. Denn die Dämonisierung der sozialistischen Vergangenheit geschieht stets zugunsten einer nationalen Geschichtsschreibung, die gerade in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien stark mit der Neubewertung und damit auch Verharmlosung der nationalistischen Parteien im Zweiten Weltkrieg zusammenhängt.²²¹

218 Die Populärkultur kann als Symbol für die im Vergleich zu anderen osteuropäischen Ländern liberalen kulturellen Zustände im sozialistischen Jugoslawien verstanden werden. Irina Maksimović untersucht in ihrer bislang unveröffentlichten Dissertation die Einflüsse auf die Entwicklung der elektronischen Musik in Serbien und erachtet die liberale Politik gegenüber Kultur und Musik seitens der Regierung als konstitutives Moment ihrer Entwicklung.

219 Vgl. Todorova 2012, S. 10 f.

220 Vgl. Derrida 2004, S. 33–73.

221 Vgl. Kuljić 2010, S. 110–116.

Neben den oben aufgeführten Deutungen unterschiedlicher Erinnerungsstränge ist in diesem Zusammenhang auch die Besetzungspolitik Jovanovićs zu sehen. Die Besetzung von Claudius mit Branislav Lečić, der 1992 in der Rolle des Hamlet zu sehen war, erfährt hier eine radikale Umdeutung. Während er in der Inszenierung von 1992 gewissermassen als Repräsentant des Widerstandes gegen Miloševićs Regierung auf der Bühne stand,²²² stellt seine Darstellung als unberechenbarer Politiker, der von seinem stilisierten Globus und seinem Designeranzug besessen ist, einen klaren Kontrast dazu dar. Obwohl Jovanović im Interview mit Marina Milivojević Mađarev auf die Frage der Wiederbesetzung antwortet, dass in vielen Fällen Schauspieler, die in jungen Jahren Hamlet gespielt haben, später die Rolle des Claudius einnehmen, eröffnet die Besetzungsstrategie hinsichtlich dieser kulturpolitischen Referenzen einen spezifischen Deutungshorizont. Denn Lečić markiert hier nicht nur einen Generationenwechsel im Theater, sondern steht gewissermassen auch für einen Generationenwechsel in der Gesellschaft. Jene, die sich seit 1991 gegen Milošević aufgelehnt haben, erlebten am 5. Oktober 2000 mit dessen Sturz ihren glorreichen Augenblick. 2005 übernehmen sie dann bereits zentrale politische und wirtschaftliche Funktionen und werden von der Öffentlichkeit hinsichtlich ihrer Ideale geprüft.

Auf der Grundlage der oben erläuterten Aspekte der Darstellung der Geisterfigur wird ersichtlich, dass der Geist als theatrales Schlüsselbild hier mehrfach überschrieben wird: zum einen auf der Handlungsebene mit der Übernahme unterschiedlicher Funktionen, zum anderen auf der semantischen Ebene durch die Arbeit mit Symbolen, die als Verweise auf das ehemalige Jugoslawien und die aktuelle politische Situation bewertet wurden. Aufgrund der doppelten Deutung der Geisterfigur in der Inszenierung spielt der Regisseur nicht nur mit einer Aufführungstradition, sondern auch mit einer Rezeptionsgeschichte des Geistes. Diese multidirektionalen Referenzen sind in dieser Inszenierung gleichzeitig vorhanden und markieren aufgrund ihrer Erkennbarkeit symptomatisch die sich verändernde Erinnerungspolitik im Serbien der 2000er-Jahre.

222 Zu den Studentenprotesten von 1991/92 vgl. Glenny 1992, S. 49 f.

3 Nach Illyrien? – Der Geist in Slobodan Šnajders *Gamlet* (1987) als Metapher für eine wiederkehrende Vergangenheit

3.1 Kontexte der Inszenierung

3.1.1 Slobodan Šnajders *Gamlet* am Bosnischen Nationaltheater in Sarajevo

Im Folgenden wird hinsichtlich des Wechselverhältnisses von kultureller Erinnerung und Theater Slobodan Šnajders Stück *Gamlet* näher untersucht. Das Stück mit einer metatheatralen Referenz auf Shakespeares *Hamlet* steht in der Tradition des politischen Theaters im ehemaligen Jugoslawien. Denn insbesondere seit den 1970er-Jahren griffen Theaterschaffende immer wieder auf die dramatische Form des Metatheaters zurück, um über die immer wieder sich aufdrängende Frage der Repräsentation historischer Ereignisse während und unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg im ehemaligen Jugoslawien zu reflektieren und dadurch auf mögliche Missstände in der Gesellschaft hinzuweisen.²²³ In den Repertoireverzeichnissen der Theater in der Republik Bosnien und Herzegowina beispielsweise fällt auf, dass metatheatrale Stücke wie Ivo Brešans bereits erwähnte Grotteske *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (Hamlet im Dorf Niedermerde, 1971) besonders häufig auf die Bühne gebracht wurden. Šnajders *Gamlet* knüpft klar an diese Aufführungstradition an. Im Folgenden wird zunächst kurz auf die Uraufführung von *Gamlet*, Slobodan Šnajder als politischen Autor in Jugoslawien und den historischen Kontext der 1980er-Jahre eingegangen, um vor diesem Hintergrund die Inszenierung zu analysieren.

Šnajders *Hamlet*-Bearbeitung wurde im Rahmen des Sarajevoer Kunstfestivals Sarajevska zima unter der Regie von Sulejman Kupusović uraufgeführt (7. Februar 1987) und gilt insbesondere in Bosnien und Herzegowina als sehr erfolgreiche Produktion. Davon zeugen nicht nur die mediale Berichterstattung vor und nach der Premiere, sondern auch die Einladung des Stückes an wichtige jugoslawische Theaterfestivals, beispielsweise das Festival Sterijno pozorje in Novi Sad (32. Sterijno pozorje 1987). Ein Jahr nach der Uraufführung wurde die Inszenierung am fünfzehnten Treffen der professionellen Theater in Bosnien und Herzegowina für die beste Regie ausgezeichnet.²²⁴ Seit diesem Zeitpunkt wurde *Gamlet*, nach aktuellem Stand, im (post)jugoslawischen Raum kein weiteres Mal gespielt. Zwar gibt es Hinweise, dass der serbische Regisseur Dejan Mijač Interesse zeigte, das Stück im Belgrader Theater Zvezdara auf

223 Vgl. Radosavljević 2009, S. 432 f.; Radosavljević 2005, S. 283 f.; Klaić 1986, S. 7–19.

224 Vgl. Dervišević 1988.

die Bühne zu bringen, doch in den Repertoireverzeichnissen lassen sich keine Hinweise auf eine Durchführung seines Vorhabens finden.²²⁵ Zusätzlich zu den Aufführungen im Rahmen von Festivals wurde die Inszenierung in einer Fernsehregie von Kupusović als Produktion des TV Sarajevo im bosnischen Fernsehen ausgestrahlt.

Bereits nach der Uraufführung von Šnajders hinsichtlich der Darstellung der jugoslawischen Geschichte umstrittenen Stückes *Der kroatische Faust* (UA: 7. August 1981, Hrvatsko narodno kazalište, Split) traten der bosnische Regisseur Kupusović und der kroatische Autor in erste Verhandlungsgespräche über ein äquivalentes Stück in Bosnien und Herzegowina. Šnajder widmet sich in *Gamlllet* dezidiert einer ›bosnischen Thematik‹, indem er die Besetzung von Bosnien und Herzegowina durch das faschistische Ustascha-Regime im Zweiten Weltkrieg als Ausgangspunkt wählt. Für die Inszenierung engagierte Kupusović bekannte Künstler*innen aus unterschiedlichen jugoslawischen Republiken. So arbeitete er beispielsweise mit dem bosnischen Maler Mersad Berber als Szenografen und mit Ranko Rihtman, einem bosnischen Komponisten und Musiker, als musikalischem Leiter zusammen. Die wohl prominenteste Besetzung ist Ljuba Tadić in der Rolle von Branko Gavella. Der serbische Schauspieler gilt als einer der bekanntesten jugoslawischen Theaterschauspieler und wurde eigens für diese Rolle für das Bosnische Nationaltheater angeworben. Aus den Kritiken geht hervor, dass im Rahmen der Premiere im Foyer des Nationaltheaters zudem eine Ausstellung mit Berbers Bildern veranstaltet wurde. Entsprechend war das Theaterereignis von anderen künstlerischen Darbietungen begleitet, was deren Bedeutung für die Sarajevoer Kunstszenen zu diesem Zeitpunkt besonders hervorhebt.

Šnajder referiert in seinem Drama *Gamlllet* unterschiedlich auf Shakespeares *Hamlet*. Zum einen wählt er als Ausgangssituation seines Stückes die Proben zur Inszenierung von *Hamlet* am Bosnischen Nationaltheater im Jahr 1942 unter der Regie des bekannten Regisseurs Branko Gavella.²²⁶ Die Inszenierung feierte am 29. Oktober 1942 in Sarajevo Premiere, in welcher Safet Pasalić, ein berühmter Schauspieler der jugoslawischen Nachkriegszeit, in der Rolle des Hamlet zu sehen war. Šnajder lokalisiert damit sein von ihm als fiktional bezeichnetes Stück in einem realen historischen Kontext, der auf die faschistische Vergangenheit des Unabhängigen Staates Kroatien verweist. Trotz dieser historischen Ausgangslage betont er in Interviews den fiktionalen Charakter seiner Figur von Branko Gavella, die damit auch nicht als biografische Darstellung missverstanden werden dürfe.²²⁷

Neben der direkten Referenz auf ein historisches Theaterereignis verweist Šnajder zum anderen auf der Stückerbene mithilfe der Figurenkonstellation und verschiedener Zitate mehrfach auf *Hamlet*. Wie im Laufe der Analyse gezeigt wird, sind dabei Parallelen zwischen Šnajders Protagonisten Gavella und Hamlet auszumachen, die sich

225 Vgl. Politika Ekspres 1987.

226 Zum Zeitpunkt der Inszenierung war Bosnien und Herzegowina Teil des Unabhängigen Staates Kroatien und das Bosnische Nationaltheater hiess Kroatisches Nationaltheater in Sarajevo.

227 Vgl. Korenić 1986.

bereits in der Titelgebung des Stückes *Gamllet* als einer Kombination aus «Gavella» und «Hamlet» widerspiegeln.²²⁸

Indirekte Referenzen auf *Hamlet* sind insofern festzustellen, als sich Šnajder zwar zentraler Schlüsselbilder wie des Geistes oder auch Fortinbras' aus Shakespeares Drama bedient, diese jedoch neu überschreibt: So versetzt er die sich wiederholenden dramaturgischen Strukturen in den Kontext der Inszenierung von 1942 und vollzieht aufgrund der Neukontextualisierung eine inhaltliche Umwertung. Wie in der Analyse gezeigt wird, nehmen diese Schlüsselbilder auf der dramaturgischen Ebene trotz ihrer inhaltlichen Umwertung eine ähnliche Funktion ein wie in *Hamlet*. Als Beispiel können die beiden Auftritte von zwei unterschiedlichen Fortinbras-Figuren am Ende des Stückes herhalten, die je ein politisches Regime markieren und damit auf die Deutung von Fortinbras als Ausdruck des politischen Machtwechsels und der territorialen Eroberung verweisen.²²⁹ Ein weiteres eindruckliches Beispiel ist das Erscheinen des Geistes des bosnisch-kroatischen Dichters Silvije Strahimir Kranjčević, der den Ausgangspunkt für die folgende Analyse darstellt. Kranjčevićs Geist fungiert dabei als Reflexionsfolie für multidirektionale Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien Ende der 1980er-Jahre. Denn wie Lada Čale-Feldman in ihrer Analyse des Stückes betont, ermöglicht es Šnajders dramaturgisches Vorgehen in *Gamllet*, auf zweifache Weise Kritik an der politischen und kulturellen Situation Ende der 1980er-Jahre zu äussern:²³⁰ Erstens stellt das Stück einen kritischen Umgang mit der Dokumentation des historischen Kontextes im Allgemeinen dar. Zweitens besitzt es das Potenzial, die ideologische Vereinnahmung des Theaters durch die Politik kritisch darzulegen. Entsprechend wird im Folgenden die These geprüft, inwiefern mithilfe der Aneignung des Shakespeare'schen Textes und insbesondere des Schlüsselbildes des Geistes in *Gamllet* der dogmatische Umgang mit der jugoslawischen Erinnerungspolitik kritisiert wird.²³¹

Neben den vielschichtigen Referenzen auf *Hamlet* und dem prominenten künstlerischen Team sticht die Inszenierung auch wegen der beinahe exzessiv geführten Debatte in den Medien rund um die Uraufführung heraus. Versucht man die im Archiv des Bosnischen Nationaltheaters aufbewahrten Kritiken in einer vergleichenden Perspektive zu betrachten, kristallisieren sich unterschiedliche thematische Schwerpunkte heraus. Der wohl dominanteste Strang der Auseinandersetzung dreht sich um die Repräsentation des kroatischen Regisseurs Branko Gavella im Stück.²³² Verstärkt wurde die Auseinandersetzung unter anderem durch einen Brief von Gaveillas Enkel, dem Theaterwissenschaftler Nikola Batušić, der den Schutz der Privatsphäre seiner Familie im Vorfeld der Uraufführung vom Bosnischen Nationaltheater einforderte. So erstaunt es wenig, dass Tages- und Wochenzeitungen, zum Teil auch die Boulevard-

228 Vgl. Čaušević 1987.

229 Vgl. de Grazia 2007, S. 77–80.

230 Vgl. Čale-Feldmann 1997, S. 335.

231 Verschiedene Autor*innen verweisen darauf, wie Šnaider die lokale Erinnerungskultur für den jugoslawischen wie für den postjugoslawischen Kontext radikal in Frage stellt. Vgl. Vidulić 2009; Radosavljević 2009; Baković 2011; Čale-Feldmann 1997.

232 Vgl. Durić 1987.

presse, diesen Umstand im Hinblick auf eine mögliche Absetzung des Stückes regelrecht ausschachteten, und dies obwohl Batušić ein Verbot der Inszenierung überhaupt nicht forderte.²³³ Trotzdem wurde in der Presse über weitere Absetzungsgründe öffentlich sinniert, beispielsweise die hohen Kosten der Inszenierung oder auch eine mögliche Krankheit des Hauptdarstellers Tadić.²³⁴ Insbesondere die Darstellung Gavellas als ein angesichts des blutigen Krieges eingeschüchterter Intellektueller kristallisierte sich als Hauptkritikpunkt heraus.²³⁵ Die schnell einsetzende allgemeinere Frage nach der Repräsentation von kroatischen Intellektuellen wurde in kroatischen Tageszeitungen besonders häufig aufgegriffen.²³⁶ Denn der Diskurs über die Positionierung der Intellektuellen in der kroatischen Gesellschaft spielte im zweiten Jugoslawien eine wichtige Rolle und war nach dem kroatischen Frühling 1971 ein in den Medien immer wieder diskutiertes Thema.²³⁷ Jeder Angriff auf kroatische Intellektuelle ist in den 1980er-Jahren als politische Provokation aufgefasst worden, womit zugleich problematische erinnerungspolitische Diskurse in der jugoslawischen Gesellschaft hervorbrachten.²³⁸

Die Bandbreite an ersonnenen Gründen für die Absetzung der Inszenierung spiegelt somit das sich verändernde Verhältnis der Gesellschaft zur jugoslawischen Kulturpolitik wider. Denn obwohl es offiziell keine Zensurbehörde gab und den Theater-schaffenden dadurch eine relative künstlerische Freiheit gewährt wurde, waren Formen von Autozensur und die Absetzung von Stücken nach ein paar wenigen Auf-führungen durchaus geläufig.²³⁹

Neben der medialen Auseinandersetzung über eine mögliche Absetzung des Stückes klaffen auf der inhaltlichen Ebene die Meinungen der Kritiker*innen weit auseinander. Unabhängig von einer positiven oder negativen Bewertung fällt auf, dass beinahe alle Kritiken die Aktualität des Stoffes hervorheben, dem stehen zugleich Einschätzungen des Stückes als unkritische Reflexion gegenüber. Gerade die Auseinandersetzung um die Darstellung dieser im Zweiten Weltkrieg situierten Ereignisse reflektiert die sich allmählich verändernde Erinnerungspolitik im ehemaligen Jugoslawien der 1980er-Jahre. Damit traf Šnajder den Nerv der Zeit. Die vielschichtigen Referenzen auf die jugoslawische Geschichtsschreibung werden in der Inszenierungsanalyse systematisch in den Blick genommen. Dem wird eine kurze, aber notwendige Erläuterung der Bedeutung Šnajders innerhalb der kroatischen beziehungsweise jugoslawischen Literatur- und Theaterlandschaft vorangestellt.

233 Vgl. Carić 1987.

234 Vgl. A. S. 1987.

235 Vgl. Politika Express, 20. Februar 1987; Carić 1987.

236 Vgl. Foretić 1987.

237 Unter dem kroatischen Frühling ist eine Protestbewegung von kroatischen Intellektuellen zu Beginn der 1970er-Jahre zu verstehen, die eine eigenständige kroatische Schriftsprache einforderten. Die zunächst aus linken Protesten hervorgegangene Bewegung verfolgte später nationalistische Ziele und wurde von der jugoslawischen Regierung eingedämmt. Vgl. Ponoš 2007.

238 Vgl. Čale-Feldman 1997, S. 328 f.

239 Entsprechende Praktiken werden im Kapitel III, 2 zur Inszenierung von *Hamlet* unter der Regie von Ljubiša Georgievski genauer vorgestellt.

3.1.2 Slobodan Šnajder als «kontroverser Autor»²⁴⁰

Šnajder gilt als wichtiger Vertreter der 1968er-Studentenproteste im ehemaligen Jugoslawien und steht gemäss Velimir Visković programmatisch für ein linksintellektuelles politisches Theater.²⁴¹ Bereits in den 1970er-Jahren erarbeitet der Autor ein dramaturgisches Schema, das er bis in die 2000er-Jahre in seinen Stücken anwendet. Als Ausgangslage wählt Šnajder oft eine historische Persönlichkeit, deren Lebenssituation zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als Inspirationsquelle dient. Dabei ist der Autor insbesondere an der Gegenüberstellung von individueller respektive intellektueller Freiheit und einem totalitären Regime interessiert, wie dem der Ustascha-Regierung im Unabhängigen Staat Kroatien. So schreibt er bereits 1972 das Stück *Metastaza* (Metastasen), in welchem er sich mit der Persönlichkeit des Schriftstellers und Revolutionärs August Cesarea auseinandersetzt.²⁴²

Sein wohl bekanntestes und ausserhalb des ehemaligen Jugoslawien am häufigsten aufgeführtes Stück ist *Der kroatische Faust* (1981). Hier wählt Šnajder als Ausgangssituation die Inszenierung von Goethes *Faust I* unter der Regie von Tito Strozzi am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb, welche am 31. März 1942 Premiere feierte und bis zur Schliessung des Theaters 1944 in unterschiedlichen Besetzungen in Zagreb zu sehen war. Protagonist des Stückes ist der Faust-Darsteller Vjekoslav Afrić, der 1942 in den Untergrund flüchtete und sich den Partisanen anschloss. Vor der Folie von Goethes *Faust* und seiner ideologisch beeinflussten Rezeption in Kroatien thematisiert das Stück die Vereinnahmung des Theaters durch das faschistische Ustascha-Regime und eröffnet gleichzeitig die Debatte hinsichtlich der ideologischen Beeinflussung des Theaters durch die darauffolgende sozialistische Revolution.²⁴³ Demnach werden im *Kroatischen Faust* sowohl das Verhältnis von Theater und Politik als auch die Repräsentation von historischen Narrativen im sozialistischen Jugoslawien kritisch behandelt.

Der kroatische Faust ist demnach als Vorlage für *Gamlet* zu deuten.²⁴⁴ Genauso wie dort wählt der Autor für *Gamlet* eine reale Theaterinszenierung als Ausgangslage und setzt sich mit dem kroatischen Regisseur Gavella und seiner Funktion im Unabhängigen Staat Kroatien auseinander. Gemäss Ante Stamač lassen sich in beiden Stücken vier sich überlagernde Referenzrahmen, die er als Codes bezeichnet, finden: erstens die Referenz auf das jeweilige Drama, das heisst auf Goethes *Faust* beziehungsweise Shakespeares *Hamlet*, zweitens der Kontext beider Inszenierungen, nämlich die Regierungszeit der faschistischen Ustascha im Unabhängigen Staat Kroatien, drittens der Bezug auf die historische Inszenierung und viertens der dramatische Blick auf die biografischen Einzelschicksale der historischen Figuren.²⁴⁵

240 Mit seiner Rolle als kontrovers diskutierter Autor in Kroatien setzt sich Šnajder auseinander in Šnajder 2008.

241 Vgl. Visković 2000, S. 16.

242 Vgl. ebd., S. 20.

243 Vgl. Vidulić 2009; Baković 2011; Radosavljević 2009.

244 Vgl. Miočinović 2008, S. 234 f.; Stamač 1990, S. 89–97.

245 Vgl. Stamač 1990, S. 89–97.

Trotz der durchaus sichtbaren Referenz auf historische Ereignisse und Figuren plädiert Šnajder laut Kritiken und Interviews zu *Gamlet* dafür, seinen Umgang mit historischen Gegebenheiten als antibiografisch zu bezeichnen.²⁴⁶ Denn obwohl in seinen Stücken Lebensabschnitte von historischen Persönlichkeiten verhandelt werden, dient dies lediglich dazu, einen fiktiven Plot zu entwickeln.²⁴⁷ Dennoch ermöglicht es die gewählte Ausgangslage, bestimmte historische Ereignisse in ein neues Licht zu rücken und dabei allgemeiner über menschliche Handlungen in diesen politischen und kulturellen Extremsituationen zu reflektieren. Nicht zu vergessen ist auch der starke metatheatrale Bezug, der gleichzeitig eine Reflexion über das Theaterschaffen selbst bietet.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg stellt eine aufkommende Tendenz der 1980er-Jahre in Jugoslawien dar. Denn neben dieser durchaus kritischen Auseinandersetzung mit der jugoslawischen Geschichte im Theater lassen sich seit Titos Tod 1980 vermehrt auch Romane finden, die den dogmatisierten Umgang mit historischen Narrativen zwar öffentlich kritisieren, darüber hinaus jedoch zum Teil auch nationalistisch geprägt sind.²⁴⁸ Trotz der beinahe bestechenden Aktualität von Šnajders *Faust*-Bearbeitung, in welcher er die offizielle sozialistische Erinnerungspolitik offen in Frage stellt und mehrere politisch umstrittene Themenkomplexe, beispielsweise das Vernichtungslager Jasenovac im Zweiten Weltkrieg, explizit auf der Bühne zur Sprache bringt, löste das Stück unmittelbar nach der Uraufführung 1981 erstaunlich wenig kritische Auseinandersetzung aus.²⁴⁹ Im Gegensatz dazu stellte *Gamlet* knapp sechs Jahre später einen Brennpunkt des kritischen Diskurses dar, und dies bereits vor der Uraufführung im Februar 1987.

3.1.3 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Die nachstehenden Erläuterungen erheben keinen Anspruch auf eine vollständige Rekonstruktion der politischen Situation in den 1980er-Jahren, sondern sollen hinsichtlich der folgenden Analyse lediglich Eckpfeiler markieren, die für das Verständnis von Šnajders Stück und dessen Inszenierung eine Rolle spielen.²⁵⁰

Mit dem Tod des Vizepräsidenten und Chefideologen Edvard Kardelj im Jahr 1979 und mit dem Tod Josip Broz Titos ein Jahr später wurde der bereits mit der Verfassung von 1974 eingeleitete Föderalisierungsprozess im ehemaligen Jugoslawien verstärkt. Im Gegensatz zur zentralistischen Staatsorganisation Titos übernahm fortan ein Kollektivpräsidium, bestehend aus sechs Vertretern der ehemaligen jugoslawischen Republiken und zwei Vertretern der autonomen serbischen Provinzen Vojvodina und Kosovo, die staatliche Führung.²⁵¹ Dabei rückten die politischen und ökonomischen

246 Darauf verweist auch Šnajders Untertitel zu *Gamlet*: «fantazije na temu» (Fantasien zum Thema).

247 Vgl. Šnajder 1987, S. 175.

248 Vgl. Ramet 1999, S. 36 f.

249 Vgl. Vidulić 2009, S. 125.

250 Die Erläuterungen zum politischen Kontext in Jugoslawien in den 1980er-Jahren stützen sich massgeblich auf Dejan Jovićs aufschlussreiche und umfassende Studie *Yugoslavia. A State that Withered Away* (2009).

251 Vgl. Ramet 1999, S. 6 ff.

Interessen der einzelnen Republiken gegenüber der gesamtjugoslawischen Politik in den Vordergrund und begünstigten damit die Dezentralisierungs- und letztlich auch die Desintegrationstendenzen in Jugoslawien.

Zu diesen Tendenzen trug die seit Ende der 1970er-Jahre sich abzeichnende ökonomische Krise massgeblich bei, welche zu Beginn der 1980er-Jahre eine hohe Inflation und eine grosse Arbeitslosigkeit bewirkte. Die ökonomische Situation teilte die politische Elite in zwei Lager: zum einen in Vertreter*innen einer pragmatischeren Wirtschaftspolitik, welche oftmals die ökonomischen und politischen Interessen der Republiken vertraten und eine Dezentralisierung des jugoslawischen Marktes favorisierten; zum anderen in die Vertreter*innen der Parteipolitik, die sich ideologisch an das wirtschaftliche und politische Prinzip der Selbstverwaltung anlehnten, welches Titos «dritten Weg» repräsentierte und für einen eingeschränkten Föderalismus stand.²⁵² Diese Zweiteilung zu Beginn der 1980er-Jahre darf gemäss Jović nicht als Diskurs entlang der ethnischen beziehungsweise nationalen Grenzen verstanden werden, sondern als Auseinandersetzung über die politische und wirtschaftliche Zukunft Jugoslawiens. Obwohl Ante Markovićs Politik der wirtschaftlichen Stabilisierung Ende der 1980er-Jahre wesentlich zur Beruhigung der ökonomischen Lage beitrug, konnte er seine Reformpolitik in Jugoslawien nicht durchsetzen.²⁵³

Im Zuge der wirtschaftlichen Krise wurden in der Republik Slowenien und der autonomen Provinz Kosovo vermehrt auch politische Forderungen gestellt.²⁵⁴ Während in Slowenien insbesondere Stimmen für eine wirtschaftliche Dezentralisierung laut wurden, eskalierte die Situation in der albanischen Bevölkerung im Kosovo und führte 1981 zu massiven sozialen Unruhen.²⁵⁵ Die albanische Bevölkerung verlangte die verfassungsmässige Gleichstellung der autonomen Provinz Kosovo mit den anderen jugoslawischen Republiken. Als Gründe können einerseits die ökonomische Krise in Jugoslawien und die hohe Arbeitslosigkeit genannt werden, andererseits sind die demografischen Unterschiede ausschlaggebend. Diese zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sich die albanische Bevölkerung im Kosovo zwischen 1961 und 1981 beinahe verdoppelt hatte und die Albaner vor den Serben und Makedonier die grösste ethnische Gruppe bildeten.²⁵⁶ Die Forderung nach einer Gleichstellung des Kosovos mit den anderen jugoslawischen Republiken wurde bereits während der Verfassungskrise Ende der 1960er- bis Mitte der 1970er-Jahre laut. Damals protestierten, genauso wie in anderen jugoslawischen Republiken, insbesondere die intellektuelle Elite und die Studierenden gegen die politische Führung Titos. Die Proteste zeichneten sich dadurch aus, dass sie häufig als eher linke Studierendenproteste begannen und später teilweise nationalen Interessen wichen. Zudem wurden in den verschiedenen jugoslawischen Republiken unterschiedliche Forderungen gestellt, die aufgrund ihrer Komplexität und lokaler Spezifik hier nicht weiter erläutert werden

252 Vgl. Jović 2009, S. 141–171.

253 Vgl. ebd., S. 164 f.

254 Vgl. ebd., S. 16 f.

255 Vgl. Ramet 1999.

256 Vgl. Jović 2009, S. 179 f.

können. Im Gegensatz zu den Protesten in Serbien 1968 und im gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens in den 1970er-Jahren reagierte die politische Führung 1981 jedoch nicht mit Entgegenkommen, sondern mit massiver Repression.²⁵⁷ Dies schürte den offenen Konflikt in der autonomen Provinz Kosovo und damit auch den nationalistischen Diskurs im gesamten Jugoslawien.

Neben den ökonomischen und politischen Spannungen war Jugoslawien auch mit einer fundamentalen ideologischen Krise konfrontiert. Diese äusserte sich beispielsweise in der offenen Hinterfragung von historischen Narrativen hinsichtlich der sozialistischen Revolution und in der kritischen Betrachtung der Konstitution des jugoslawischen Staates.²⁵⁸ Insbesondere in den beiden Republiken Slowenien und Serbien sowie der autonomen serbischen Provinz Kosovo entwickelten sich Gruppierungen, welche sich offen gegen die jugoslawische Staatsführung richteten. Im Gegensatz zu den Protestbewegungen in Serbien Ende der 1960er-Jahre handelte es sich nicht um linke Gruppierungen, wie beispielsweise den Zirkel marxistischer Philosophen rund um die Zeitschrift *Praksa*, sondern primär um nationalistische Gruppierungen. Ausdruck des aufflammenden Nationalismus sind dezidierte Forderungen nach einer nationalen Bildungspolitik. Daneben können auch die in Kroatien wieder aktuell werdende Debatte um den Status der serbokroatischen beziehungsweise kroatoserbischen Schriftsprache und die damit zusammenhängende Forderung nach einer kroatischen Literatursprache genannt werden.²⁵⁹ Ausgetragen wurden die ideologischen Konflikte zunächst auf der kulturellen Ebene und manifestierten sich insbesondere in der Literatur. So analysiert Jasna Dragović-Soso anhand des Zerfalls des Jugoslawischen Schriftstellerverbandes die nationalistischen Diskurse der 1980er-Jahre und damit die Vorzeichen der Desintegration Jugoslawiens 1991/92.²⁶⁰ In der Literatur wurden vermehrt Themen wie die repressive Politik Josip Broz Titos gegen Stalinisten nach 1948 oder auch die Rolle der Tschetnike im Befreiungskampf gegen Okkupationsmächte während des Zweiten Weltkriegs verhandelt. Als Reaktion auf das vermehrte Aufkommen nationaler Themen in der jugoslawischen Literatur publizierten kroatische Intellektuelle das «Weisse Buch», ein Dokument, welches eine Liste mit oppositionellen Schriftsteller*innen enthielt. Weil vor allem slowenische und serbische Autor*innen genannt wurden, geriet das «Weisse Buch» im medialen Diskurs stark in die Kritik. Ein Grund für die verstärkte Nennung serbischer und slowenischer Autor*innen ist die Zensurpolitik in diesen Republiken. Sowohl Slowenien als auch Serbien galten hinsichtlich der Presse- und Meinungsfreiheit als liberal. So konnten politisch umstrittene Bücher dort gedruckt werden, während die kroatischen, makedonischen, montenegrinischen und bosnischen Oppositionellen gezwungen waren, im Ausland zu publizieren.²⁶¹ Auf politischer Ebene lassen sich diese Nationalisierungstendenzen im 1986 veröffentlichten Memorandum der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (SANU-

257 Vgl. ebd., S. 184.

258 Vgl. ebd., S. 228–238.

259 Vgl. Dragović-Soso 2002, S. 270.

260 Vgl. ebd., S. 270 f.

261 Vgl. Jović 2009, S. 236 f.

Memorandum) sowie in Publikationen in der slowenischen Zeitschrift *Nova Revija* finden. Letztere proklamierten ein nationales, separatistisches Programm für Slowenien. Genauso kann die slowenische Jugendorganisation Mladina als wichtiges Organ der Proteste genannt werden.²⁶² Ein weiterer Ausdruck der ideologischen Krise ist das ›Erwachen‹ der Religionen in den jugoslawischen Republiken, das sich in der Gründung einer theologischen Fakultät in Belgrad Mitte der 1980er-Jahre widerspiegelt. Die nationalistischen Bewegungen in Slowenien und Kroatien wurden massgeblich von der katholischen Kirche gefördert.²⁶³

Die Analyse von Šnajders Drama muss stets vor dem Hintergrund dieser allmählich einsetzenden Revisionsprozesse der jugoslawischen Geschichtsschreibung und der Erinnerungspolitik betrachtet und damit in einer Zeit lokalisiert werden, in welcher komplexe Erinnerungsdiskurse vor dem Hintergrund der Nationalisierung neu ausgehandelt wurden.

3.2 Die Funktion des Geistes in Slobodan Šnajders *Gamlet* (1987)

3.2.1 Quellenlage

Die vorliegende Analyse von Šnajders *Gamlet* basiert sowohl auf der Textvorlage, welche im Rahmen der Publikationsreihe *Prolog* 1987 erschienen ist, als auch auf einer Aufnahme, welche 1991 als Produktion des TV Sarajevo ausgestrahlt wurde. Es handelt sich um eine Fernsehinszenierung, die mit unterschiedlichen Kameraführungen arbeitet. Die DVD wurde vom Archiv des bosnischen Staatsfernsehens BHRT zur Verfügung gestellt. Zudem konnten im Archiv des Bosnischen Nationaltheaters in Sarajevo sowie im Museum für Theater und Literatur in Sarajevo zahlreiche Kritiken, das Programmheft und Fotografien der Inszenierung herangezogen werden.

3.2.2 Stück- und Inszenierungsbeschreibung

Das Stück *Gamlet* spielt in Sarajevo im Jahr 1942. Der Regisseur Branko Gavella inszeniert dort im Auftrag von Ahmed Muradbegović, dem Intendanten des Bosnischen Nationaltheaters, Shakespeares *Hamlet* mit lokalen Schauspielern. Die von der faschistischen Ustascha-Regierung besetzte Stadt befindet sich mitten im Krieg und ist mit politischen Repressionen und Massenverschleppungen konfrontiert. Kaum im Sarajevoer Hotel Europa angekommen, wird Gavella von den Vertreter*innen der politischen Parteien aufgesucht. Der Intendant und der Laertes-Darsteller vertreten hierbei die Ustascha-Kollaborateure, und die beiden Schauspieler*innen, welche Hamlet und Ophelia spielen, sind Teil des im Untergrund organisierten Partisanenwiderstandes. Beide politischen Fronten verdächtigen Gavella, Sympathisant der gegnerischen Partei zu sein.

262 Vgl. Ramet 1999, S. 30.

263 Vgl. ebd.

Šnajders Stück ist in drei Handlungsebenen gegliedert. Die erste ist die Dokumentation von Gavellas Aufenthalt in Sarajevo sowie vom Leben der Schauspieler*innen in der besetzten Stadt. Auf dieser Ebene steht insbesondere das Schicksal der Ophelia-Darstellerin im Fokus. Die zweite Ebene umfasst den Probenprozess der Inszenierung und die dritte Ebene schliesslich Gavellas Reflexionen über den Krieg und die Funktion von Kunst in einer politischen Ausnahmesituation. Während auf der Ebene des Probenprozesses mit Mitteln wie Kostümierung oder Musik die kaum bekannte Inszenierung aus dem Jahr 1942 rekonstruiert wird, erscheint auf der Reflexionsebene dem Regisseur der Geist des verstorbenen bosnisch-kroatischen Dichters Silvije Strahimir Kranjčević. Dieser drängt ihn, Sarajevo so schnell wie möglich zu verlassen. Obwohl er mit der Realität des Krieges konfrontiert ist, weigert sich Gavella, dem Rat Kranjčevićs zu folgen.

Im dramatischen Text lassen sich in Figurenkonstellationen, Handlungsverläufen sowie in Form von Zitaten Verweise auf Shakespeares *Hamlet* finden. Ausserdem referiert Šnajder in Metakomentaren immer wieder auf die Funktion von *Hamlet* in einer im Wandel begriffenen Gesellschaft. Hinsichtlich der Figurenkonstellationen fällt auf, dass auf der ersten Handlungsebene, der Darstellung des Sarajevoer Alltags, die Schicksale der Theaterbeschäftigten immer stärker mit den Rollen in *Hamlet* verschmelzen. Beispielsweise wird der Regisseur Gavella im Laufe des Stückes immer mehr mit der Hamlet-Figur identifizierbar, sodass ihm am Ende der Inszenierung sogar zwei Fortinbras-Figuren erscheinen. Während die Figur Fortinbras I als Maks Luburić, ein Repräsentant des Ustascha-Regimes, auftritt und Gavella als Kollaborateur entlarvt,²⁶⁴ wird Gavella von der Figur Fortinbras II, einer jungen Partisanin, am Ende des Stückes aus Sarajevo vertrieben.

In der Begräbnisszene der Ophelia-Darstellerin (17. Szene) wird die Überlagerung der Handlung in *Gamlet* mit der in *Hamlet* besonders deutlich. Denn genauso wie Ophelia hat die Schauspielerin in *Gamlet* Selbstmord begangen und soll begraben werden. In dieser Szene begegnen Gavella und der Hamlet-Darsteller, ähnlich wie Horatio und Hamlet, zwei Totengräbern, die ein Grab für eine junge Frau aus guter Familie ausheben. Sie erzählen von ihrer über dreissigjährigen Tätigkeit als Totengräber und berichten, dass sie erst im Jahr zuvor an derselben Stelle ein Grab für über dreissig Leute ausgegraben hätten, welche sich gegen das Vaterland aufgelehnt hätten und deshalb vom Staatschef hingerichtet wurden. Daraufhin reicht ein Totengräber Gavella einen Kinderschädel und erzählt, dass das Kind einen Witz über den Staatschef erzählt habe (was als Referenz auf den Hofnarren Yorick zu verstehen ist) und deshalb exekutiert wurde. Der Trauerzug besteht aus dem Laertes-Darsteller, der Gertrude-Darstellerin und der Figur Ahmed Muradbegović (der 1942 Intendant des Schauspielhauses in Sarajevo war), die einen in ein grünes Tuch gewickelten Sarg tragen, gefolgt von einer muslimischen Trauergemeinde, die durch Turbane gekennzeichnet ist. Hamlets derbe Konfrontation mit der Materialität des Todes in der

264 Vjekoslav («Maks») Luburić war der General der Ustascha und Leiter des Konzentrationslagers Jasenovac.

ersten Szene des fünften Aktes wird hier auf Gavella übertragen, indem er mit einem Massengrab konfrontiert wird.

Auch auf der Ebene des Probenprozesses überlagern sich die Figurenkonstellationen in *Gamillet* mit denen von *Hamlet*. So ist beispielsweise ein Ausschnitt aus der «closet scene» (III, 4) zu nennen, welchen die Gertrude-Darstellerin und der Hamlet-Darsteller proben. Das Gespräch schwankt jedoch stets zwischen den Verweisen auf *Hamlet* und dem privaten Gespräch der beiden Darsteller*innen über die Situation in Sarajevo. Auch die Figurenkonstellationen der Darsteller*innen von Ophelia, Laertes und Hamlet erinnern stark an Shakespeares Drama. Denn während der Laertes-Darsteller der leibliche Bruder der Ophelia-Darstellerin ist, ist der Hamlet-Darsteller ihre grosse Liebe. Die Zitate aus Shakespeares *Hamlet* werden von Šnajder konsequent für das hier beschriebene dramatische Setting umgedeutet. So liest in *Gamillet* beispielsweise die Ophelia-Darstellerin ein Buch und antwortet auf die Frage des Hamlet-Darstellers, was sie denn lese, mit «Riječi, riječi, riječi» (Szene 13, S. 207, «Worte, Worte, Worte»).

Auf der dritten Ebene reflektiert die Figur Gavella über die Funktion von Theater und über die Frage, wie *Hamlet* angesichts der politischen Lage überhaupt inszeniert werden kann. Für die Metareflexion steht Gavella das szenische Mittel einer kleinen Marionettenbühne auf Rollen zur Verfügung, welche die Figurenkonstellationen in *Hamlet* widerspiegelt.

In Kupusovićs Umsetzung von Šnajders Drama fällt auf, dass der Regisseur mit wenigen Strichen arbeitet und mit markanten szenischen Prinzipien, beispielsweise den Bildern von Berber, arbeitet. Zu Beginn der Aufführung wird ein Banner den Schnürboden hochgezogen, auf welchem zunächst das rot-silberne karierte Wappen Kroatiens zu sehen ist. Je höher das Banner gezogen wird, desto mehr angstverzerrte Gesichter werden auf dem Stoff sichtbar. Dazu hört man leise das Ende von Richard Wagners Ouvertüre zu *Tannhäuser*. Als das Banner hochgezogen ist, tritt die Figur Branko Gavella mit einem grossen Koffer auf. Danach folgen Gaveillas Begegnungen mit den Vertreter*innen der politischen Parteien im Hotel Europa und die Rekonstruktion der 1942er-Inszenierung. Dazwischen finden die Auftritte von Kranjčevićs Geist statt (die im Folgenden noch genauer zu betrachten sind). Obwohl der Regisseur mit wenigen dramaturgischen Änderungen inszeniert, stellt der Schluss die deutlichste Abweichung von Šnajders Drama dar. Während sich im Stück nach Ophelias Begräbnis die erste und die dritte Handlungsebene immer stärker miteinander verflechten, kürzt Kupusović die Szenen radikal und baut an deren Stelle den selbstreflexiven Monolog über Gaveillas Position als Theaterschaffender in Sarajevo 1942 ein. Danach treten die beiden Fortinbras-Figuren auf und Kupusović schliesst seine Inszenierung mit einem weiteren Monolog Gaveillas, in welchem er dafür plädiert, dass *Hamlet* als Oper inszeniert werden soll. Daraufhin beginnt Gavella zu dirigieren: erneut erklingt die Ouvertüre zu *Tannhäuser*, bevor die Inszenierung mit einem Black endet.



Abb. 3: *Ophelias Begräbnis in Gamlet* von Slobodan Šnajder, Regie: Sulejman Kupusović, Bosansko narodno pozorište (Bosnisches Nationaltheater), Sarajevo, Premiere: 7. Februar 1987. Archiv des Bosnischen Nationaltheaters.

3.2.3 Bühnenkonzeption: Szenografie, Kostüme, Musik

Die Beschreibung des Bühnenbildes von Mersad Berber basiert primär auf der Inszenierungsaufnahme, den Fotos sowie den Beschreibungen in den Kritiken. Der bekannte bosnische Maler arbeitet dabei mit mehreren dominanten Elementen, die je einen Ortswechsel markieren. Auffallend ist die grosse bemalte Wand, in deren Mitte sich eine Tür befindet, durch welche die Schauspieler*innen auftreten. Auf ihr sind Gesichter und christliche sowie muslimische Motive genauso wie ein gekreuzigter Jesus oder Figuren mit Turbanen zu sehen. Daneben gibt es Elemente, die neben einem Orts- auch einen Themenwechsel markieren. Als Beispiel ist die Zimmereinrichtung des Hotels Europa zu nennen, die aus zwei Sesseln, einem sehr grossen Schrank und einem Bett besteht, oder der Grabhügel, der in der Friedhofsszene mit Kranjčević zum Einsatz kommt. Ein weiterer Ortswechsel wird durch eine verschiebbare Treppenkonstruktion angezeigt, die für das Sarajevoer Haus der Ophelia-Darstellerin und des Laertes-Darstellers steht. Die bemalte Bühnenwand ist nur in den Theater-im-Theater-Szenen, das heisst in der Probensituation und während des Treffens der Ophelia-Darstellerin mit dem Hamlet-Darsteller zu sehen.

Aufgrund der Fernsehregie sind die Bühnenbildwechsel auf der Aufnahme nur schwer zu erkennen. Eindeutig festzustellen sind jedoch örtliche und thematische Wechsel im Stück, die durch die genannten Elemente sowie eine dezente, aber systematisch eingesetzte Lichtregie markiert werden. Zwischen verschiedenen Inszenierungsbe-

nen unterscheidet das Lichtkonzept, das einerseits die Alltags-, andererseits Gavellas Reflexionsebene kennzeichnet.

Die Musik von Ranko Rihtman verdeutlicht ebenfalls den Wechsel zwischen Alltags-, Proben- und Reflexionsebene. So können in der Inszenierung verschiedene Elemente festgemacht werden: erstens atmosphärische, mystische Klänge, die Rihtman insbesondere während der Geisterszene einsetzt. Zweitens arbeitet er mit musikalischen Zitaten, wie einer Kirchenorgelkomposition und der *Tannhäuserouvertüre*. Während der Szenen spielt der Komponist immer wieder Gebetsfragmente eines Muezzins ein. Sowohl die Orgelmusik als auch der Muezzin eröffnen einen Assoziationshorizont, der auf den multireligiösen Kontext Bosniens verweist.

Die Kostüme von Vanja Popović variieren zwischen historischen Theaterkostümen, die auf die Vorstellung von *Hamlet* aus dem Jahr 1942 verweisen, und Alltagskostümen, die auf die Mode der 1940er-Jahre rekurrieren. In den Rezensionen wird immer wieder auf traditionelle Elemente verwiesen, die auf den muslimischen Kontext Bosniens referieren. So erinnert die Mütze des Laertes-Darstellers stark an die muslimische Kopfbedeckung Fez.

Die Bilder auf der grossen Wand sowie weitere Bilder Berbers wurden im Anschluss an die Premiere im Nationaltheater im Bosnischen Nationaltheater ausgestellt.²⁶⁵

3.2.4 Der Geist von Silvije Strahimir Kranjčević

Im Folgenden werden die Auftritte des Geistes von Kranjčević in der dritten, der sechsten und der vierzehnten Szene der Inszenierung hinsichtlich ihrer Funktion untersucht. Hierfür wird wie im vorangegangenen Kapitel zwischen der Handlungsebene (Stück- und Inszenierungsebene) und der semantischen Ebene als der Interpretationsebene unterschieden. Dabei gilt es zu erläutern, inwiefern das Schlüsselbild des Geistes auf der Grundlage seiner Neukontextualisierung in *Gamllet* als Denkraum über die Veränderungen in der jugoslawischen Erinnerungspolitik fungiert und dadurch einen kritischen Kommentar zu den Revisionsprozessen von Geschichte und Erinnerungsdiskursen bietet.²⁶⁶

Während im vorangegangenen Abschnitt zu Jovanovićs *Hamlet* von 2005 insbesondere zwischen den Charakteristika der Geisterdarstellung unterschieden werden konnte, drängt sich für die Inszenierung von *Gamllet* eine Differenzierung der beiden Auftrittsorte des Geistes auf: Gavellas Zimmer im Hotel Europa und der Friedhof von Sarajevo. Beide Orte stehen im Kontrast zur Probensituation im Theater und zur Darstellung des Sarajevoer Alltags. Im Gegensatz zu den anderen Handlungsebenen wird der Auftritt des Geistes wesentlich durch atmosphärische, beinahe mystische Musik markiert. Während das Theater in Šnajders Stück als Ort der Öffentlichkeit gedeutet werden muss, sind das Hotelzimmer und der Friedhof als Orte des Privaten konzipiert, die jedoch immer wieder durchbrochen werden. Beispielsweise wird der müde

265 Vgl. Dizdar 1987; Durić 1987.

266 Unter der Revision der Erinnerungspolitik im ehemaligen Jugoslawien wird die seit Ende der 1980er-Jahre betriebene Ethnisierung der jugoslawischen Geschichte verstanden. Vgl. hierzu Kuljić 2010; Petritsch/Džihic 2010; Karačić/Banjeglav/Govedarica 2012.

und verängstigte Gavella im Hotel wiederholt vom Intendanten Muradbegović, dem Laertes-Darsteller und der Ophelia-Darstellerin aufgesucht. Der Friedhof, der zwar öffentlich zugänglich ist, stellt im Gegensatz zum Hotelzimmer einen Reflexionsraum für mehrere Charaktere dar. So trifft sich hier der Hamlet-Darsteller mit der Ophelia-Darstellerin. Aus ihren Gesprächen erfährt man, dass der Friedhof von den Partisanen als geheimer Treffpunkt genutzt wird, um Informationen auszutauschen. Für die folgende Analyse ist jedoch primär Gavellas Reflexion über seine eigene Funktion in Sarajevo an Kranjčevićs Grab von Bedeutung. Allein auf dem Friedhof werden Gavellas ehrliche Angst und seine Bedenken hinsichtlich des Krieges deutlich. Ein wesentlicher Unterschied zu Shakespeares *Hamlet* besteht darin, dass der Geist Kranjčevićs in *Gamlet* ausschliesslich vom Protagonisten gesehen wird.

Das Zimmer im Hotel Europa (3./14. Szene)

Die Auftritte des Geistes im Hotel Europa sind vor allem aufgrund der Figurenkonstellation auf Shakespeares *Hamlet* beziehbar. Denn in diesen beiden Szenen wird das Verhältnis zwischen Gavella und dem Geist etabliert, genauso wie dies in *Hamlet* im ersten Akt der Fall ist. In der dritten Szene begegnet der Geist Kranjčevićs, gespielt von Zoran Bečić, zum ersten Mal dem eben in Sarajevo angekommenen Regisseur Gavella (Ljuba Tadić). Der Geist sitzt im Anzug in Gavellas Zimmer und fordert ihn auf, Sarajevo umgehend zu verlassen (Kranjčević: «Idite, gospodine. Ovo vam je zemlja svakojakih čuda. Idite, odmah», S. 184, «Gehen Sie mein Herr. Das hier ist ein Land voller Mysterien. Gehen Sie, sofort»). Er warnt ihn davor, dass er an diesem «ungesunden Ort» («nezdravo mesto», S. 185) sein Leben schnell verlieren könne. Trotz diverser Anspielungen auf die gefährliche politische Lage versteht Gavella Kranjčevićs Hinweise nicht und weigert sich, seinem Rat zu folgen (Gavella: «Ja ne vidim i ne čujem što vi vidite i čujete. Je li tu opasnost?», S. 185, «Ich sehe und höre nicht, was Sie sehen und hören. Ist von Gefahr die Rede?»). Der Geist lacht und ist über Gavellas Naivität erstaunt (Kranjčević: «Zašto ste vi, ljudi od teatra, takva djeca? O, Gavella! Zašto ne klekneš i ne igaš se piljaka?», S. 185, «Wieso seid ihr Theatermenschen solche Kinder? Oh, Gavella! Wieso kniest du nicht nieder und spielst Astragaloj [Knucklebones]?»). Daraufhin erzählt Kranjčević eine Anekdote, die vom Hodža Nasreddin handelt (worauf noch einzugehen ist),²⁶⁷ und verschwindet. Der Spielgestus beider Darsteller ist trotz Kranjčevićs bestimmter Warnung sehr ruhig und unaufgeregt.

Šnajder konzipiert den Auftritt des Geistes abweichend von Shakespeares Vorlage: Während Hamlet auf den Schlossmauern die Gruppe verlässt (I, 4), um sich das Anliegen des Geistes allein anzuhören, erscheint Kranjčević Gavella eher unvermittelt in seinem privaten Zimmer. Im Gegensatz zu Hamlet kann Gavella sich nicht selbst entscheiden, ob er dem Geist folgen möchte, sondern ist unvermeidlich mit ihm konfrontiert. Parallelen lassen sich jedoch insofern festmachen, als beiden Protagonisten, Gavella und Hamlet, ein Geist erscheint, der auf Missstände – in Helsingör

267 Vgl. www.brockhaus-enzyklopaedie.de, 20. November 2013.

beziehungsweise Sarajevo – hinweist und zur Handlung auffordert. Im Unterschied zu Shakespeares Drama widersetzt sich der Geist Kranjčević jedoch jeder feudalen Logik und verlangt anstelle von Rache Gavellas Flucht.²⁶⁸ Trotz dieser grundsätzlich unterschiedlichen Forderungen fungieren beide Geister als Handlungskatalysatoren, womit der Geist in *Gamlet* eine analoge Funktion wie in Shakespeares Drama übernimmt.

Für die Interpretation des Geistes auf der semantischen Ebene muss die Figur Kranjčević zunächst kontextualisiert werden. Der kroatische Autor (1865–1908) wurde insbesondere für seine Lyrik bekannt und lebte in Bosnien und Herzegowina. Dort war er als Lehrer und als Redakteur der Zeitung *Nada* in Sarajevo tätig. Sein erster selbständiger Gedichtband *Bugarkinje* (Die Bulgarinen) ist 1885 erschienen. Kranjčević gilt als Vertreter eines «edlen Patriotismus»²⁶⁹ und wurde bereits von seinen Zeitgenossen als wichtiger Vertreter der kroatischen Literatur gefeiert.²⁷⁰ Der Geist kann demnach auch als Referenz auf die komplexe südslawische Autonomiebewegung und das Erwachen der südslawischen Nationen Ende des 19. Jahrhunderts verstanden werden.

In den beiden Szenen im Hotel Europa interessieren vor allem die biografischen Parallelen zwischen Kranjčević und Gavella. Denn beide sind als Kroaten nach Bosnien und Herzegowina gegangen, um in Sarajevo künstlerisch tätig zu sein: Während Gavella als Regisseur 1942 nach Sarajevo kommt, um *Hamlet* zu inszenieren, ist Kranjčević etwa fünfzig Jahre zuvor nach Sarajevo gezogen, um dort seine ersten Gedichte zu veröffentlichen.

Der Geist in *Gamlet* nimmt darüber hinaus die wichtige Funktion ein, auf den muslimischen Kontext Bosniens zu verweisen, der sich auf der sprachlichen Ebene auch in stereotypen Referenzen wiederfindet. Der Geist verweist beispielsweise auf einen fliegenden Teppich, der Gavella aus Sarajevo bringen könnte (Kranjčević: «Tu vam svaki ćilim, pa i ovaj na kojemu stojite, može poljeteti. Idite, dakle! Letite! Dovoljno je da raširite ruke», S. 184, «Hier kann jeder Teppich, auch dieser, auf welchem Sie stehen, fliegen. Gehen Sie endlich, das Einzige, was Sie tun müssen, ist, Ihre Arme auszustrecken»). Dies ist auch als ironische Verortung von Bosnien und Herzegowina als Teil des Osmanischen Reiches zu deuten, womit bestimmte orientalische Stereotype bedient werden. Auch die erwähnte Anekdote von Hodža Nasreddin, einem türkischen Volksweisen aus dem 13. Jahrhundert, ist als Verweis auf das muslimische Erbe Bosniens zu verstehen. Die Anekdoten über Nasreddin sind im gesamten arabischen Raum durch mündliche Überlieferung stark verbreitet. Nasreddin wurde aufgrund seines trockenen Humors europaweit als «türkischer Eulenspiegel» bekannt.²⁷¹

268 Haverkamp verweist auf die Funktion des Geistes als eine den Protagonisten einholende Geschichte, welche der feudalen Logik der Blutrache folgt. Vgl. Haverkamp 2011, S. 17–39.

269 Vgl. Šeper 1969, S. 208 f.

270 Darüber hinaus wurde Kranjčević von Miroslav Krleža als wichtigster Vertreter der kroatischen Literatur bezeichnet, was wiederum auf Šnajders Auseinandersetzung mit der kroatischen Literatur verweist. Vgl. Visković 1993, S. 490.

271 Vgl. www.brockhaus-enzyklopaedie.de, 20. November 2013.

Diesen Aspekt abschliessend, ist anzumerken, dass auf der Inszenierungsebene häufig visuelle und akustische Referenzen auf den Islam zu finden sind, am deutlichsten in den Gebetsrufen des Muezzins, die regelmässig eingespielt werden.

Wie in der dritten Szene sucht Kranjčević Gavella auch in der vierzehnten Szene im Hotelzimmer heim. Gavella steht in dieser Szene vor «Helsingör», einem Marionettentheater, das seine Reflexionen über die Darstellungsweisen von *Hamlet* visuell unterstützt.

Gavella spricht darüber, dass ihn der Hamlet-Darsteller auf Russisch gefragt habe, ob Stalingrad bereits gefallen sei, und der Laertes-Darsteller, ob in Zagreb nun endlich eine Moschee gebaut werde. Auch wollte die mit blauen Flecken übersäte Ophelia-Darstellerin wissen, ob er eine Marionette oder ein Kämpfer sei. Die Fragen verweisen alle darauf, dass Gavellas ideologische Stellungnahmen von den politischen Parteien immer wieder angezweifelt werden. Nach Gavellas Monolog erscheint der Geist und fordert ihn erneut auf, Sarajevo zu verlassen. Gavella weigert sich mit der Begründung, er müsse erst die Premiere abwarten, bevor er den Rat des Geistes befolgen könne. Kranjčević verkündet, dass auch der KZ-Leiter Maks Luburić die Premiere besuchen werde. Im Anschluss daran übergibt der Geist Gavella einen in der (noch zu erläuternden) sechsten Szene von diesem erbetenen und unterschriebenen Taufschein und gratuliert ihm zu seiner kroatischen Staatsangehörigkeit.

Auf der semantischen Ebene wird deutlich, dass der Geist die Inszenierung nicht nur in einem muslimischen Bosnien kontextualisiert, sondern auch über die Kollaboration der muslimischen Bevölkerung mit dem Ustascha-Regime reflektiert und damit als zentrale Informationsquelle über die Kriegseignisse fungiert. Dies geschieht primär durch den Verweis auf Konzentrationslager im Unabhängigen Staat Kroatien und den anschliessenden Auftritt des Kommandanten von Jasenovac Maks Luburić als Figur Fortinbras I.

Mit dem Verweis auf die Konzentrationslager und die Massentötungen während des Zweiten Weltkriegs wird in der Inszenierung ein politischer Topos aufgegriffen, der insbesondere in den 1980er-Jahren Teil des öffentlichen, zum Teil auch nationalistisch geprägten Diskurses war. Obwohl Jasenovac als eines der grössten Vernichtungslager Südosteuropas gilt, ist die Aufarbeitung der Lagergeschichte sowie eine gültige Darlegung der genauen Opferzahlen vor dem Hintergrund der dogmatisierten sozialistischen Geschichtsschreibung und der aufflammenden nationalistischen Diskurse noch heute extrem schwierig. Während Franjo Tuđmans kroatische Bauernpartei Hrvatska demokratska zajednica (HDZ) die Opferzahlen verringerte und Jasenovac als «Mythos» (Jasenovčka bajka) der kommunistischen oder sogar serbischen Propaganda bezeichnete, sprachen nationalistische Kräfte in Serbien in den 1980er-Jahren von über einer Million Opfer. Das Hinterfragen der von der sozialistischen Regierung gesetzten offiziellen Opferzahlen (etwa 600 000–700 000 Tote)²⁷² sowie das Dekonstruieren instrumentalisierter historischer Narrative, wie beispielsweise die kritische Aufar-

272 Vgl. Sindbaek 2012, S. 114.

beitung der sozialistischen Revolution, gelten als Tabubrüche der 1980er-Jahre.²⁷³ Mit der Referenz auf Maks Luburić greift Šnajder ebendiese Diskurse auf. Denn Jasenovac war nicht nur hinsichtlich der umstrittenen Opferzahlen Teil der öffentlichen Debatten, sondern auch deshalb, weil es paradigmatisch für die problematische Erinnerungspolitik und ihre Revision im ehemaligen Jugoslawien seit Ende der 1980er-Jahre steht: Obwohl es während des Zweiten Weltkriegs in dem von deutschen und italienischen Truppen besetzten Südosteuropa über zwanzig Konzentrationslager gab, wurde nur die Geschichte Jasenovac' von der sozialistischen Regierung historisch in Form eines Erinnerungsparks und eines Denkmals (erbaut von Bogdan Bogdanović 1966) diskutiert und aufbereitet.²⁷⁴ Šnajders Referenz verweist nicht nur auf der sichtbaren Ebene, sondern auch auf der nicht sichtbaren Ebene auf den Diskurs über eine marginalisierte Geschichte der Konzentrationslager in der Region. Die langjährige Leugnung von Jadovno, in welchem Teile der serbischen Bevölkerung während der deutschen Besatzung ermordet wurden, galt während der Regierungszeit Miloševićs von Seiten nationalistischer Kräfte in Serbien als zentraler politischer Topos und wurde entsprechend für nationalistische Propaganda missbraucht.²⁷⁵ Auch in der slowenischen und kroatischen Erinnerungspolitik spielt das Aufarbeiten von Gefangenenerlagern, hier aber derjenigen der Partisanenbewegung, beispielsweise Bleiburg, eine zentrale Rolle für die Revision der Erinnerungspolitik.²⁷⁶ Mit der Figur Maks Luburić thematisiert Šnajder demnach nicht nur Diskurse über die Darstellung historischer Ereignisse und Fakten während des Zweiten Weltkriegs wie auch ihre Funktion für die Geschichtsschreibung im sozialistischen Jugoslawien, sondern gleichermassen die Geschichtsrevision in diesen Regionen durch die nationalistischen Kräfte in den 1980er-Jahren.

Der Sarajevoer Friedhof (6. Szene)

In der sechsten Szene besucht Gavella Kranjčevićs Grab auf dem Sarajevoer Friedhof, wo ihm erneut der verstorbene Dichter begegnet. In der Mitte der Bühne befindet sich ein Grabhügel mit einer Blumenvase. Kranjčević sitzt auf dem Grabesrand, während Gavella sich zögernd nähert. Auf der Handlungsebene lassen sich in dieser Szene zwei Referenzen auf Shakespeares *Hamlet* ausmachen: Neben der bereits im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Geistes im Hotel Europa erläuterten Figurenkonstellation von Geist und Protagonist (3./14. Szene) kommt hier mit dem Auftrittsort, dem Friedhof, eine weitere Referenz auf die Totengräberszene in *Hamlet* hinzu (V, 1).

Aus Angst, zwischen die politischen Fronten zu geraten, bittet Gavella in dieser Szene Kranjčević, seinen (im Zusammenhang mit der vierzehnten Szene bereits erwähnten) Taufschein zu unterschreiben und so seine Funktion als Regisseur des kroatischen Nationaltheaters in Sarajevo zu legitimieren. Doch der Geist weigert sich hier noch

273 Vgl. ebd.; Jović 2009, S. 226 f.

274 Vgl. Živković 2012, S. 176 ff.; Sindbaek 2012, S. 113–137.

275 Vgl. Živković 2012, S. 176 ff.

276 Vgl. Banjevlav 2012, S. 91–163.

aus zwei Gründen: Einerseits will er Gavellas künstlerische Arbeit nicht auf seine nationale Herkunft reduzieren (Kranjčević: «Ja vas gospodine, ne želim ponižavati. Vi ste ono što jeste. Ja o tome nemogu odlučiti – svojim potpisom», S. 191, «Mein Herr, ich möchte Sie nicht beleidigen. Sie sind das, was Sie sind, und ich bin nicht befugt, darüber mit meiner Unterschrift zu entscheiden»). Er weist Gavella andererseits darauf hin, dass er sowohl Kroatie als auch Griechenland sei und sich dessen nicht schämen müsse (Gavella war tatsächlich Doppelbürger). Erneut ermahnt er ihn, seine Theaterarbeit zu beenden und Sarajevo zu verlassen. Während Gavella sich in der dritten Szene noch dezidiert geweigert hatte, den Rat des Geistes zu befolgen, stellt er in dieser Szene erstmals die Frage, wohin er denn überhaupt gehen solle. Daraufhin antwortet Kranjčević wie folgt: «Ne znam. U Iliriju, gospodine. Planetoid Croatia stoji između Marsa i Saturna, a to su svagda bili loši znaci. Gubite se da vas ne pogube! Teatra ima svuda, to je semče vrlo rašireno. Svugdje ima smušenjaka koji će se vama predati i dah izgubiti pred vašim vještinama. Svugdje ih je kojima ćete Shakespearea utrapiti za kobasicu. Bježite, Meister, u zrak, u dim, u ništa! Pustite tu njihovu predstavku nek se božjem miru desi, a vi nestanite prije toga.» («Ich weiss nicht. Nach Illyrien, werter Herr. Der Planet Kroatien steht zwischen Mars und Saturn, und das waren schon immer schlechte Zeichen. Verschwinden Sie, bevor sie Sie verschwinden lassen! Theater gibt es überall, dieser Müll ist weit verbreitet. Es wird überall Wirrköpfe geben, denen es angesichts ihrer Kunst den Atem verschlägt. Überall gibt es Menschen, denen sie einen Shakespeare für eine Wurst andrehen können. Verschwinden Sie von hier, Meister, in die Luft, in den Rauch, ins Nichts! Überlasst diese Vorstellung Gottes Willen und verschwinden Sie vorher von hier.»)²⁷⁷ Nach dieser Antwort steigt der Geist in sein Grab und Gavella legt sich an den Grabesrand, um zu schlafen.

Wie bereits im ersten Geisterauftritt erörtert, können auch in der sechsten Szene Ähnlichkeiten in der Figurenkonstellation mit *Hamlet* festgestellt werden. Für Shakespeares Protagonisten nimmt sein verstorbener Vater eine klare Vorbildfunktion ein, wie dies besonders in der «closet scene» im Vergleich von König Hamlet mit Claudius deutlich wird («See what a grace was seated on this brow, / Hyperion's curls, the front of Jove himself, / An eye like Mars to threaten and command, / A station like the herald Mercury / New-lighted on a heaven-kissing hill, / A combination and a form indeed / Where every god did seem to set his seal / To give the world assurance of a man», III, 4, 53–60). Auch Kranjčević stellt für Gavella eine Art Vorbild dar. Denn im Gegensatz zu Gavella, dessen ethnische sowie ideologische Zugehörigkeit von den anderen Figuren im Stück immer wieder in Frage gestellt wird, ist Kranjčević längst im kroatischen Literaturkanon verankert. Dies lässt sich beispielsweise daraus schliessen, wie Gavella den verstorbenen Dichter anredet: «Biste li vi bili voljni, kao najhrvatskiji od hrvatskih pjesnika →» (S. 190, «Wären Sie bereit, als kroatischster aller kroatischen



Abb. 4: Kranjčević und Gavella auf dem Friedhof in *Gammllet* von Slobodan Šnajder, Regie: Suljeman Kupusović, *Bosansko narodno pozorište* (Bosnisches Nationaltheater), Sarajevo, Premiere: 7. Februar 1987. Archiv des Bosnischen Nationaltheaters.

Schriftsteller →).²⁷⁸ Gavellas beinahe demütige Bitte zeugt von seinem Wunsch, das eigene künstlerische Schaffen in Sarajevo vom verstorbenen Dichter legitimiert zu wissen. Denn er befürchtet, dass er ohne eine entsprechende Legitimation jederzeit erschossen werden könnte. Seine Bitte kann damit als Ausdruck der Dringlichkeit der Frage nach eindeutiger Zugehörigkeit zur ethnischen Gruppe der Kroaten im Zweiten Weltkrieg verstanden werden.

Gavellas Zögern, die Stadt zu verlassen, ist als weitere Parallele zu betrachten und erinnert stark an die psychologische Rezeption *Hamlets*.²⁷⁹ Der Unterschied zu Shakespeares Drama besteht jedoch darin, dass der Protagonist hier nicht einen Racheakt hinauszögert, sondern seine Entscheidung, Sarajevo zu verlassen. Davon abgesehen nimmt Kranjčević in *Gammllet* auf der Handlungsebene eine ähnliche Funktion ein wie der Geist in *Hamlet*. Auch hier stellt er den Protagonisten vor die Wahl, zu handeln oder nicht, und überlässt den Protagonisten so seinem moralischen Dilemma. In *Gammllet* besteht es in der Frage, ob Gavella die Gräueltaten des Krieges ignoriert und *Hamlet* in Sarajevo zu Ende inszeniert oder ob er aus Sarajevo flüchtet und sich damit aktiv dem Ustascha-Regime entgegenstellt.

278 Gerade diese Aussage kann als Verweis auf Krležas Bewertung von Kranjčevićs Bedeutung für die kroatische Literatur verstanden werden. Vgl. Kravar 1993, S. 489–491.

279 Vgl. de Grazia 2007, S. 158–175.



Abb. 5: Hamlet-Darsteller und Muratbegović in Gamlet von Slobodan Šnajder, Regie: Sulejman Kupusović, Bosansko narodno pozorište (Bosnisches Nationaltheater), Sarajevo, Premiere: 7. Februar 1987. Archiv des Bosnischen Nationaltheaters.

Auf der semantischen Ebene lassen sich historische Referenzen festmachen, die das Stück dezidiert als Raum der Reflexion über die lokale Erinnerungskultur erscheinen lassen. So weist Gavellas Anrede des Geistes als «der kroatischste aller kroatischen Schriftsteller» noch deutlich über die Interpretation Kranjčevićs als Repräsentant der kulturellen Autonomiebewegung der slawischen Bevölkerung in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert hinaus: Unter Berücksichtigung seiner Bedeutung für die kroatische Literatur referiert er gleichermassen auf die Konstruktion der nationalen, hier kroatischen Identität im 19. Jahrhundert sowie später im Unabhängigen Staat Kroatien. Kranjčevićs Sammelband mit seinen Gedichten wurde beispielsweise erstmals 1943 von Branimir Livadić in Kroatien herausgeben. Allein schon der Zeitpunkt markiert zumindest die Zuschreibung Kranjčevićs als Teil eines kroatischen beziehungsweise nationalen Kanons, der wesentlich durch die Abgrenzung der kroatischen Literatur und Kultur vom Jugoslawismus gekennzeichnet ist, wie er im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen und seit 1929 im Königreich Jugoslawien etabliert wurde.

Die Referenz auf Identitätsbildungsprozesse im 19. Jahrhundert wird mit Kranjčevićs Antwort, Gavella solle nach Illyrien fliehen, noch verstärkt («Ne znam. U Iliriju, gospodine», S. 192, «Ich weiss nicht. Nach Illyrien, werter Herr»). Hier sticht der Hinweis auf die intellektuelle Autonomiebewegung des Illyrismus hervor, die zwar primär als politisch-nationale Wiedergeburtbewegung Kroatiens und anderer süd-

slawischer Gebiete in der Habsburgermonarchie verstanden wird,²⁸⁰ jedoch auch massgeblich die Identitätskonstruktion im späteren Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (1918–1929) und im Königreich Jugoslawien (1929–1941) prägte. Der Illyrismus gilt nicht nur als Geburtsstunde der ›jugoslawischen Idee‹ im Sinne einer kulturellen Annäherung der südslawischen Nationen, sondern begünstigte massgeblich die von serbischen und kroatischen Literaten forcierte Standardisierung der serbokroatischen Sprache Mitte des 19. Jahrhunderts. Zu den wichtigen Sprachreformern dieser Zeit gehören unter anderen der kroatische Schriftsteller Dimitrije Demeter und der serbische Literat Vuk S. Karadžić. Als gemeinsame Schriftsprache basiert das Serbokroatische oder Kroatoserbische auf dem stokavisch-jekavischen Dialekt und wurde in zwei Alphabeten (Kyrillisch und Lateinisch) geschrieben. Im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (ab 1918) diente es als offizielle Amtssprache. Von diesen Vereinheitlichungstendenzen sowohl auf der linguistischen als auch auf der kulturellen Ebene grenzten sich Nationalisten in Kroatien, Serbien und Slowenien stets ab, wobei die radikalste Demarkation im Zweiten Weltkrieg und dann wieder in den 1990er-Jahren zu finden ist.

Die Verbindung von Kranjčević mit der kulturellen Autonomiebewegung des Illyrismus und dem erwachenden Nationalismus im 19. Jahrhundert erlaubt die Deutung des Geistes als Wiederkehr von etwas Vergessenem. Aleida Assmann verweist darauf, dass die Geister in Shakespeares Dramen auch als Repräsentanten eines unterdrückten Glaubens verstanden werden können, die ihren Ausdruck in der Fiktion wiederfinden.²⁸¹ So steht auch Kranjčevićs Geist zunächst einmal für eine unterdrückte Vergangenheit, die gleichermassen als Geburtsstunde der ›jugoslawischen Idee‹ oder als Bestrebung hin zu einer nationalen Autonomie gedeutet werden kann.

Darüber hinaus sind hier aber auch diverse Verweise auf einen kontroversen Diskurs zu nationalen Identitäten und Mentalitäten vorhanden. Denn Kranjčevićs Geist verweist – in seiner oben zitierten Antwort – auf die Verortung des Planeten Kroatien zwischen Mars und Saturn: «Planetoid Croatia stoji između Marsa i Saturna, a to su svagda bili loši znaci. Gubite se da vas ne pogube!» (S. 192, «Der Kleinplanet Kroatien steht zwischen Mars und Saturn, und das waren schon immer schlechte Zeichen. Verschwinden Sie, bevor sie Sie verschwinden lassen!») Mit der Bezeichnung der Planeten werden hier vor allem die zwei gleichnamigen und symbolträchtigen römischen Götter assoziiert. Kroatien changiere zwischen dem Gott des Ackerbaus (Saturn), der seine eigenen Kinder verschlang, und dem Gott des Krieges (Mars). Diese Verortung wird hier als traditionell schlechtes Zeichen gedeutet, worauf Kranjčevićs Wortwahl «schon immer» deutlich verweist. Diese Dialektik von Mars und Saturn holt einen Diskurs auf die Bühne, der bereits Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geführt und Ende der 1980er-Jahre wieder aktuell wurde. Dieser richtet sich auf eine psychologische Typologisierung der Balkanbevölkerung, die auch bei der Rassen-

280 Zum Illyrismus und den damit zusammenhängenden problembehafteten Diskursen vgl. Mlečić 2007, S. 210–217; Rusinow 2003, S. 11–27.

281 Vgl. Assmann 2006, S. 204 f.

trennung im Zweiten Weltkrieg Spuren hinterliess, worauf hier rekuriert wird. Diese beiläufig erscheinende, aber heikle Wortwahl des Geistes muss demnach in ihrer kulturgeschichtlichen Dimension verdeutlicht werden. Hierzu ist auf die Werke des serbischen Geografen und Ethnologen Jovan Cvijić (1865–1927) einzugehen, welcher kulturelle und psychologische Differenzen der Bevölkerung im südslawischen Raum auszumachen glaubte. Gemäss Cvijićs These entwickeln sich Formen des Zusammenlebens und gesellschaftliche Strukturen aufgrund klimatischer und geografischer Bedingungen. Cvijić gilt als Vertreter eines moderaten Jugoslawismus, der mit seiner Analyse zwar die kulturellen Unterschiede zwischen der slowenischen, kroatischen und serbischen Bevölkerung anerkennt, diese letztlich jedoch als verwandte Nationen bestimmt. Hinsichtlich der Debatten über eine südslawische Einigung im Vorfeld des Ersten Weltkriegs gehört Cvijić zu jenen serbischen Intellektuellen, die im Gegensatz zu den zentralistischen Bewegungen eine föderalistische Konzeption Jugoslawiens anstrebten. So argumentierte er gemeinsam mit dem Philologen Ljubomir Stojanović für eine republikanische Staatskonzeption von Jugoslawien, die föderalistisch organisiert sein und aus drei gleichberechtigten Nationen bestehen sollte.²⁸²

Trotz Cvijićs Verortung in einem politisch einheitsstiftenden Diskurs Anfang des 20. Jahrhunderts wurden seine Analysen gemäss Marko Živković vom kroatischen Soziologen Dinko Tomašić in seinem Buch *Personality and Culture in Eastern European Politics* (1948) unkritisch wieder aufgegriffen und einer Argumentation für die kulturellen Unterschiede zwischen Kroaten und Serben zugeführt. Tomašić stützt sich wesentlich auf Cvijićs umstrittenen Balkantypus, den dinarischen Typus als kriegesischen Bergbewohner. Die kriegesischen serbischen, montenegrinischen und makedonischen Bergvölker werden als Angehörige des emotional instabilen und gewalttätigen dinarischen Typus klassifiziert, die nicht in der Lage seien, ein friedliches Zusammenleben zu organisieren. Ihnen gegenüber stünden die vermeintlich friedlichen Ackerbauern, die kroatische Bevölkerung. Entsprechend wird mit der Konfrontation von Tal- und Bergvolk eine Gegenüberstellung von Frieden beziehungsweise organisiertem Zusammenleben und chaotischem Krieg vollzogen. Mit seinem Buch legte Tomašić den Grundstein für die regelrechte Erfindung eines stereotypisierten serbischen Nationalcharakters in den 1990er-Jahren durch kroatische Soziologen wie Stjepan Meštrović, welche für die antiserbische und nationalistische Propaganda während des Bürgerkrieges instrumentalisiert wurde.²⁸³ In Kranjčevićs Kontrastierung von Mars und Saturn darf jedoch der Verweis auf den Topos des kinderfressenden Gottes nicht missachtet werden. Damit würde Kroatien nicht etwa zwischen Krieg und Frieden changieren, sondern lediglich zwischen zwei Übeln. Entsprechend verweist der Geist von Kranjčević auf eine problematische Identitätspolitik, die Ende der 1980er-Jahre in nationalistischen Diskursen buchstäblich wie ein Gespenst um sich griff.

282 Vgl. Trgovčević 2003, S. 234.

283 Vgl. Živković 2012, S. 78 f.

In dieser geografischen Grenzziehung zwischen Berg und Tal spiegeln sich auch Mechanismen der Verortung des Balkans zwischen Orient und Okzident, wie dies Maria Todorova in ihrem Buch *Imagining the Balkans* (1997, 2009) untersucht hat und entsprechende Grenzziehungen stets als politische Akte deutet.²⁸⁴ Ausserdem muss angemerkt werden, dass die Unterscheidung zwischen kriegesischem Berg- und friedlichem Talbewohner natürlich längst nicht nur in kroatischen nationalistischen Diskursen wiederzufinden ist, sondern in Serbien aufgegriffen wurde, um die maroden Herrschaftsstrukturen in Serbien zu kritisieren.²⁸⁵ Solche unreflektierten und ideologisch geprägten Typologisierungsdiensten auch zahlreichen westlichen Medien für die Berichterstattung über den Bürgerkrieg in Jugoslawien. So wurde beispielsweise die serbische Heldenepik in Anlehnung an die oben angeführte Typologisierung als gewaltverherrlichender Mythos klassifiziert.²⁸⁶ Die geografische und ideologische «Imagination» des Balkans und seine Benennung befinden sich noch heute in einem Aushandlungsprozess, welcher die Wahrnehmung dieser Region in den westlichen Medien massgeblich verschleiert. Der Auftritt des Geistes eröffnet damit ein diskursives Feld, das vor dem Hintergrund der 1980er-Jahre eine beinahe erschreckende politische Aktualität besitzt.

Kranjčevićs Replik kann auf der semantischen Ebene als Hinweis auf die problematische Erinnerungskultur im ehemaligen Jugoslawien gedeutet werden, die seit den 1980er-Jahren vermehrt Teil eines öffentlichen Diskurses war und dadurch immer wieder in zeitgenössischen jugoslawischen Dramen reflektiert wurde.²⁸⁷ Mit der Ermahnung «Gubite se da vas ne pogube!» (S. 192, «Verschwindet, bevor sie Sie verschwinden lassen!») verweist Kranjčević Gavella auf die Internierung und Ermordung der nichtkroatischen und nichtmuslimischen Bevölkerung (das heisst der jüdischen, der serbischen und der Romabevölkerung) im Unabhängigen Staat Kroatien.

3.2.5 Zusammenführung: Multidirektionale Erinnerungen als Vorzeichen für den Zerfall von Jugoslawien

Wie oben erläutert wurde, verweist Šnajder auf historische Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs, die Teil des politischen Diskurses der 1980er-Jahre waren. So referiert er nicht nur auf die Massentötungen und Verschleppungen der nichtkroatischen Bevölkerung im Unabhängigen Staat Kroatien und auf die Konzentrationslager, sondern mit der Figur des Geistes auch auf parallel existierende multidirektionale Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien. Diese befinden sich im Spannungsverhältnis zwischen einer sozialistischen Erinnerungspolitik und den zu diesem Zeitpunkt stattfindenden nationalen Revisionsprozessen.²⁸⁸ In Šnajders Figurenkostellation kommt dies besonders gut zum Tragen. Denn mit Gavellas Bitte stellt sich zum einen die Frage nach der nationalen Identität, zum anderen aber auch diejenige

284 Vgl. Todorova 2009, S. 116–140.

285 Vgl. Živković 2012, S. 86 f.

286 Vgl. ebd., S. 90 f.

287 Vgl. Radosavljević 2009, 433 f.

288 Vgl. Kuljić 2010, S. 39–71.

nach der ideologischen Zuordnung: Gehört Gavella zum politischen Widerstand oder zu den mit der Ustascha-Regierung Kollaborierenden? Gerade diese mehrfachen «Identifikationsoptionen» spiegeln in diesem Kontext eine seit den 1980er-Jahren vermehrt in Kritik geratene sozialistische Geschichtsschreibung. Denn die von der sozialistischen Regierung stark kontrollierte Historiografie und die daraus resultierende mangelnde Aufarbeitung des Zweiten wie auch des Ersten Weltkriegs führten zu einer teilweise polemischen Debatte über historische Narrative zur sozialistischen Revolution und zur historischen Repräsentation des «antifaschistischen Befreiungskampfes der Partisanenbewegung».²⁸⁹

Tea Sinbaek stellt in ihrer Untersuchung historischer Publikationen aus dem Jugoslawien der 1950er- und 1960er-Jahre fest, dass die sozialistische Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs durch zwei wesentliche Merkmale geprägt ist: zum einen dadurch, dass in der Beschreibung der Verbrechen, beispielsweise im Konzentrationslager Jasenovac, auf die ethnische Deklaration der Opfer und Täter verzichtet wurde. Damit geschah die Aufarbeitung der Geschichte des Konzentrationslagers entlang der Gegenüberstellung von Faschisten und der multiethnischen Bevölkerung, die wiederum beinahe mit der Widerstandsbewegung der Partisanen gleichgesetzt wurde. Zum anderen wurden während des Zweiten Weltkriegs und besonders nach dem Bruch mit Stalin 1948 die Verbrechen der Partisanen nicht erwähnt.²⁹⁰ Die «Entethnisierung» der Verbrechen im Zweiten Weltkrieg wurde in den 1980er Jahren zum Pulverfass für die jugoslawische Gesellschaft und damit auch zum beliebten Gegenstand populärwissenschaftlicher Untersuchungen.

Gavellas Bitte an den Geist von Kranjčević, seinen Taufschein zu unterschreiben und ihn damit endgültig als Kroaten zu deklarieren, verweist indirekt auf die «Reethnisierungsprozesse» in der jugoslawischen Geschichtsschreibung, aber auch auf das nach dem kroatischen Frühling (1971) erneut aufblühende Verlangen nach einer nationalen Literatur und Kultur. Jasna Dragović-Soso beschreibt in «Intellectuals and the Collapse of Yugoslavia» (2003) den Zerfall des Jugoslawischen Schriftstellerverbandes entlang der ethnischen respektive nationalen Grenzen als Vorzeichen für den Zerfall Jugoslawiens 1991/92. Ihr zufolge entfachten die seit dem kroatischen Frühling totgeschwiegenen Debatten rund um die Positionierung des Kroatischen als eigenständiger Schrift- und Literatursprache erneut im Vorfeld des neunten Kongresses der Jugoslawischen Schriftstellervereinigung (1985) und führten, letztlich aufgrund der erstarkenden nationalen Gruppierungen innerhalb der Vereinigung, zum Zerfall der Organisation im Jahr 1989.²⁹¹ Unter dem Deckmantel eines sogenannten linguistischen Diskurses wurden dabei genauso wie in den 1970er-Jahren nationale und territoriale Ansprüche geltend gemacht, welche schliesslich in den Jugoslawienkriegen ihren ultimativen Ausdruck fanden.

289 Gemäss Sindbaek gab es zwischen 1944 und 1955 keinen Lehrstuhl für zeitgenössische Geschichte an jugoslawischen Universitäten. Auch danach war das Fach stark mit der Parteipolitik verknüpft. Vgl. Sindbaek, 2012, S. 71 ff.; Djokić 2010.

290 Vgl. Sindbaek 2012, S. 71 ff.

291 Vgl. Dragović-Soso 2003.

Šnajder verweist mit Gavellas Wunsch, als Kroatie deklariert zu werden, auf einen weiteren, parallel stattfindenden Diskurs, nämlich die Positionierung der kroatischen Intellektuellen nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere nach dem kroatischen Frühling in der jugoslawischen Gesellschaft. Die Frage nach der Positionierung scheint angesichts der ausufernden medialen Diskurse im Vorfeld der *Gamlet*-Inszenierung aber auch nach der Uraufführung am Bosnischen Nationaltheater ein zentraler Topos zu sein.²⁹² Seine Bezeichnung als Kroatie wurde dem historischen Gavella in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zum Verhängnis, so dass seine ideologische Zugehörigkeit von der jugoslawischen Regierung stets hinterfragt wurde.²⁹³

Vor dem Hintergrund der Referenzen auf nationale Identifikations- und Abgrenzungsprozesse bildet Kupusovićs Besetzung einen interessanten Kommentar. Denn durch die Besetzung Gavellas mit dem serbischen Schauspieler Tadić verpflanzt der bosnische Regisseur die oben erläuterten problematischen Diskurse über Erinnerungspolitik in die multikulturelle jugoslawische Gesellschaft der 1980er-Jahre und referiert damit zusätzlich auf die Brisanz und Aktualität der Themen. Denn in der Tat waren an dieser Inszenierung jugoslawische Künstler*innen beteiligt, welche die sogenannte jugoslawische Kultur und den produktiven künstlerischen Austausch in den damaligen Republiken symbolisierten.

Die metatheatrale Konzeption von Šnajders Drama ermöglicht es demnach, auf unterschiedlichen Ebenen Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien zu problematisieren, die in der Inszenierung Kupusovićs aufgrund visueller und akustischer Elemente verstärkt zum Tragen kommen. Shakespeares *Hamlet* und insbesondere die Figur des Geistes dienen hier jedoch weniger der blossen Abbildung der Diskurse denn als Denkfiguren für die aktive Gegenüberstellung von und Bezugnahme auf aktuelle politische Diskurse. Die Funktion der Inszenierung als Aushandlungsort ebendieser Debatten spiegelt sich in der bereits erwähnten, beinahe exzessiven medialen Berichterstattung sowie im Umstand wider, dass das Stück seither nicht mehr auf die Bühne gebracht wurde. Denn vor dem Hintergrund der erinnerungspolitischen Revisionsprozesse seit den 1990er-Jahren lässt sich gerade die kritische Haltung zu dogmatisierten historischen Narrativen nur schwerlich mit der sich verändernden, primär national verstandenen Geschichtsschreibung vereinbaren.

292 Vgl. Čale-Feldman 1997, S. 328 f.

293 Vgl. Mrkonjić 1987, S. 174.

4 Versuch einer vergleichenden Perspektive

In den beiden Inszenierungsanalysen wurden unterschiedliche Darstellungen des Geistes vorgestellt und dabei aufgezeigt, inwieweit dieses Schlüsselbild als Aushandlungsort für multidirektionale Erinnerungen fungiert. Dabei kann in vergleichender Perspektive festgehalten werden, dass mit dem Schlüsselbild innerhalb der Inszenierung jeweils ein breites Spektrum an Deutungsmöglichkeiten eröffnet wird. Während Jovanović die Diskrepanz zwischen Rache und Erinnerung in der Rezeption der Geisterfigur in den Blick nimmt, fokussiert Šnajder mit dem Geist von Silvije Strahimir Kranjčević die Erinnerung an Identitätsbildungsprozesse im ehemaligen Jugoslawien. Vor der Reflexionsfolie des Geistes untersuchen sowohl Kupusović beziehungsweise Šnajder als auch Jovanović den sich allmählich verändernden politischen und kulturellen Kontext. Während sich dieser bei Jovanović auf die politische und ideologische Veränderung im Serbien der 2000er-Jahre bezieht, richtet sich Šnajders respektive Kupusovićs Untersuchung auf den in den 1980er-Jahren einsetzenden Revisionismus in der Erinnerungspolitik in Jugoslawien. Aufgrund von gezielten Lokalisierungsstrategien schlagen beide Inszenierungen eine Brücke zu den spezifischen kulturellen Kontexten. Während Jovanović diese Kontextualisierung eher dezent und primär mithilfe musikalischer Mittel schafft, wird sie in Kupusovićs Inszenierung sowohl auf der akustischen, der visuellen als auch auf der Ebene des dramatischen Textes gewährleistet.

Anhand beider Analysen wird deutlich, wie das theatrale Schlüsselbild des Geistes als Wiederholung bestimmter dramaturgischer Strukturen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der strukturellen Ebene eine Neubewertung im Sinne von Worthens *agency* erfährt. Denn neben der inhaltlichen Deutung als Rachegeister oder als Geister der Erinnerung (an eine oder mehrere Vergangenheiten) wird das Schlüsselbild des Geistes zur Plattform für den Diskurs über eine unsichere, scheinbar zum Stillstand gekommene Zeit. Die dramaturgische Fokussierung der Geister lässt die Akteur*innen auf der Bühne in einem traumartigen Ambiente agieren, in dem ihre Handlungen und Entscheidungen keinerlei Wirkung haben: Während der Regisseur Branko Gavella in *Gamlet* seinen Aufenthalt in Sarajevo als Zeit der ungewissen Identitätsfindung empfindet und den Geist lediglich als Ausdruck der unsicheren Gegenwart wahrnimmt, ist Jovanovićs Hamlet ein Akteur, dessen Reflexionen und Entscheidungen in der Welt keine Konsequenzen haben. So stagniert Jovanovićs Protagonist in einem Jetztzustand, der als Kulmination aus Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart beschrieben werden kann. Die Präsenz der Geister am Ende des fünften Aktes verstärkt diesen Eindruck. Denn sie markieren sowohl die allgegenwärtige Anwesenheit der Vergangenheit als auch die scheinbare Unmöglichkeit einer Zukunft. Obwohl Hamlet am Ende der Inszenierung

von seinen Racheplänen absieht, wird er ermordet. Seine Einsicht und seine Entscheidung gegen die Gewalt bewirken zusätzlich zu Ophelias, Polonius', Rosenkranz' und Gildensterns Tod das Ableben von Gertrude, Laertes und von ihm selbst. Die Entscheidung gegen die Gewalt am Ende führt demnach nicht etwa zu weniger Gewalt, sondern zur resignierenden Einsicht in die Unmöglichkeit von Veränderung, solange die Hauptakteure der Gewalt (hier Claudius) leben. Allein Horatios Rede am Ende weckt Hoffnung, dass Hamlets Einsicht langfristig zu einer Veränderung der gesellschaftlichen Zustände und des Verhältnisses des Einzelnen zur Rache beiträgt.

In *Gamlet* präsentiert sich die aus den Fugen geratene und damit stillgelegte Zeit anders. Gavella bleibt der Idee einer *Hamlet*-Oper verhaftet, was als beinahe zynischer Kommentar zur Marginalisierung und Verharmlosung der gesellschaftlichen Umstände gedeutet werden kann. Denn der Charakter, der zwischen der Frage von Kollaboration oder Widerstand schwankt, bleibt trotz der sich verändernden äusseren Umstände (Fortinbras I und Fortinbras II) seiner Idee treu. Der Protagonist kann so als radikalste Verweigerung der im Wandel begriffenen Gesellschaft gedeutet werden. Demnach kann die Fokussierung der Geisterfigur auch als Metapher für eine zum Stillstand gekommene Zeit verstanden werden, welche die Protagonisten in einem traumhaften Zustand repräsentiert.

Auf der strukturellen Ebene eröffnet das Schlüsselbild des Geistes zum einen die Möglichkeit, unterschiedliche Konstellationen von Hamlet und dem Geist durchzuspielen. Zum anderen vermag es, insbesondere in Jovanovićs Inszenierung, die Perspektive auf die Rezeption der Figur im jugoslawischen Theater zu reflektieren. Denn die multiple Darstellung der Geister und ihrer Funktion in der Inszenierung referiert auf eine Aufführungstradition von *Hamlet* in diesem spezifischen Kontext. Das Moment der Wiederholung im Schlüsselbild bezieht sich demnach entweder auf eine bestimmte Rezeption der Figur oder auf die Figurenkonstellation von Protagonist und Geist, wie dies exemplarisch in *Gamlet* zum Tragen kommt.

Der multiperspektivische Blick auf das theatrale Schlüsselbild des Geistes in diesen beiden Inszenierungen macht deutlich, dass es sich hier nicht etwa um eine lineare Abbildung bestimmter kultureller Erinnerungen handelt, sondern um eine aktive Auseinandersetzung auf der strukturellen und inhaltlichen Ebene der Inszenierung mit parallel existierenden Erinnerungsdiskursen in den jeweiligen kulturellen Kontexten zum Zeitpunkt der Inszenierung. Das heisst, obwohl auf der Bühne aufgrund unterschiedlicher Referenzsysteme bestimmte Erinnerungsdiskurse explizit zur Sprache kommen, generieren sie ihre eigentliche Bedeutung aus den nicht sichtbaren Diskursen, wie denen der gesellschaftlichen Selbstwahrnehmung innerhalb der sich verändernden Erinnerungspolitik in Jugoslawien beziehungsweise in Serbien. Das bedeutet zugleich, dass diese im Wechselverhältnis von sichtbaren und nicht sichtbaren Referenzen auf eine im Wandel begriffene Erinnerungspolitik changierenden Inszenierungen als symptomatisch für eine gesellschaftliche Neupositionierung aufgefasst werden können. Gleichzeitig ermöglicht es die Multidirektionalität dieser Erinnerungsdiskurse, subversiv Kritik an diesen Veränderungen zu äussern, und eröffnet damit einen alternativen Blick auf die gesellschaftlichen Ereignisse, welche in Richtung einer Kritik an der Renationalisierung der Bevölkerung in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien zielt.

III «There are the players!»
Das theatrale Schlüsselbild der Mausefalle

1 Einleitung

Die Mausefalle (III, 2) ist die Szene in Shakespeares Tragödie, in welcher sich Hamlet der Mittel des Theaters bedient, um die Schuld seines Onkels am Tod seines Vaters nachzuweisen. Diese Szene besteht wesentlich aus zwei Spielen: erstens aus einer Pantomime, zweitens aus einem gesprochenen Theaterspiel, dem Stück *The Murder of Gonzago*. Beide Teile des Theaters nennt Hamlet in der deutschen Übersetzung «Mausefalle». Die Szene ist in der theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung besonders beliebt, um die dramatische Form des Metatheaters zu verdeutlichen.²⁹⁴ Um die Mausefalle als theatrales Schlüsselbild zu bestimmen, müssen zunächst die metatheatralen Strategien, die als Formen selbstreferenzieller Praktiken des Theaters im Shakespeare'schen Text Verwendung finden, erläutert werden. Dabei wird deutlich, dass sich diese Praktiken nicht etwa auf das Theater im Theater beschränken, sondern weitere Momente umfassen, die auf die Selbstreflexivität des Theaters und dessen jeweiligen kulturellen Kontext zielen.

Die Aufführungstradition von Shakespeares *Hamlet* im (post)jugoslawischen Raum kann im Sinne Ramona Mosses als Zirkulation eines Mythos verstanden werden.²⁹⁵ Das Spiel mit der Erinnerung an *Hamlet* und seine theatralen Schlüsselbilder erlaubt es, ihn im Anschluss an Worthens Konzept der *agency* als einen Handlungshorizont zu definieren, der immer wieder aufs Neue für einen spezifischen kulturellen und politischen Kontext aktualisiert werden kann. Gerade mit Blick auf drei hier zu untersuchende Inszenierungen, welche zwischen 1989 und 1992 auf die Bühne gebracht wurden, wird deutlich, wie das Schlüsselbild der Mausefalle sich für selbstreflexive Praktiken eignet. Das Schlüsselbild eröffnet einen Horizont für die Reflexion über multidirektionale Erinnerungsdiskurse in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien, der weit über die metatheatralen Strategien der dramatischen Vorlage hinausgreift. Denn die Reflexion über Darstellungsstrategien und Theaterspiel bildet hier auch einen Kommentar zu den gesellschaftspolitischen Veränderungen im ehemaligen Jugoslawien.

Unter Berücksichtigung der metatheatralen Strategien, die textimmanent auf das Theater verweisen, werden im Folgenden die Mausefalle, die erste Schauspielszene (II, 2, 359–484) und verschiedene Momente im Text, die auf eine theaterähnliche Situation verweisen, wie die Spionageszenen oder auch die Leseszenen, in den Blick

294 Vgl. zur Thematik des Metatheaters in *Hamlet* Abel 2003, S. 113–148; Worthen 2010, S. 94–123.

295 Vgl. Mosse 2014, S. 114.

genommen. Letztere werden von Freddie Rokem als «screen scenes» bezeichnet.²⁹⁶ Zunächst werden diese Szenen sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich ihrer dramatischen Funktion in *Hamlet* bestimmt.

Ohne den Anspruch auf eine vollständige Rekonstruktion der Deutungsprobleme der Mausefalle zu erheben, gilt es die inhaltliche Deutung der Szene zu fokussieren: In der Szene lässt Hamlet Schauspieler auftreten, welche vor dem versammelten Hof von Helsingör das Stück *The Murder of Gonzago* aufführen. In einer dem gesprochenen Stück vorangehenden Pantomime trüffelt ein Mann dem schlafenden König Gift ins Ohr und heiratet danach die Witwe des Königs. Im Anschluss daran wird das Stück selbst aufgeführt, in welchem scheinbar dieselbe Handlung vorgeführt wird. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass im gesprochenen Text ein Herzog («duke») von seinem Neffen auf ebendiese Art ermordet wird. Mit dem Theater im Theater führt Hamlet seinem Onkel den Mord an seinem Vater vor und verweist gleichzeitig mit der Figurenkonstellation (Neffe und Herzog) auf die tatsächlichen familiären Verhältnisse auf Schloss Helsingör. Trotz der scheinbaren Wiederholung reagiert Claudius erst auf das Sprechtheater. Diese verzögerte Reaktion von Claudius ist verwirrend und wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich diskutiert. Alfred Mollin schlägt drei Erklärungsmodelle vor: Die «second tooth theory» besagt, dass Claudius erst beim zweiten Hinsehen die Schwere der Anschuldigungen erkennt. Obwohl er die Anschuldigung bereits während der Pantomime feststellt, verlagert sich seine emotionale Reaktion auf das zweite Moment.²⁹⁷ Ein zweiter Erklärungsansatz bestünde darin, dass Claudius die Pantomime nicht gesehen hat. Drittens könnte davon ausgegangen werden, dass Claudius die Pantomime zwar sieht, jedoch nicht versteht.²⁹⁸ Es ist ausserdem fraglich, ob der König eher auf den Umstand reagiert, dass sein Verbrechen vorgeführt wird, oder ob sich seine Reaktion vielmehr darauf richtet, dass im gesprochenen Stück der Neffe den Protagonisten ermordet. Folgt man dieser Überlegung, so fasst Claudius das Stück als Drohung auf. Angesichts dieser unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten bleibt offen, ob Hamlet durch das Theater im Theater tatsächlich genügend Beweise hat, seinen Onkel des Mordes an seinem Vater zu beschuldigen. Gemäss Mollin entlarvt die Mausefalle darüber hinaus Hamlet als Claudius' Todfeind, da er den Neffen im Sprechtheater den Herzog töten lässt.²⁹⁹ Doch vor den Höflingen ist Claudius aufgrund des Stückinhalts längst nicht öffentlich beschuldigt. Wenn allein Claudius und Hamlet *The Murder of Gonzago* als das verstehen, was es sein soll, werden mit dieser Szene die subversiven Mechanismen des Theaters zwar aufgezeigt, jedoch in dieser Offenheit an Deutungsrichtungen hinsichtlich ihrer Wirksamkeit gleichzeitig hinterfragt. Eine mögliche Interpretation der beiden Teile der Mausefalle wäre die Unterteilung in eine rückblickende und eine zukunftsweisende Perspektive. Während die Pantomime als der Blick in die Vergangenheit gedeutet werden kann, im Sinne einer Vorführung von Claudius' Verbrechen,

296 Vgl. Rokem 2014, S. 53–58.

297 Vgl. Mollin 1994, S. 355.

298 Vgl. ebd., S. 356 f.

299 Vgl. ebd., S. 360.

verweist das gesprochene Stück auf die Zukunft: Hamlets Rache an Claudius.³⁰⁰ Demnach ist die Pantomime als beinahe unveränderte Wiederholung der Erzählung des Geistes mit visuellen Mitteln zu verstehen. Im Gegensatz dazu ändert sich die Deutung beziehungsweise die Auslegung im gesprochenen Text massiv, indem hier der Neffe den Herzog (ebenfalls im Garten) ermordet. Diese doppelte Erzählung (des gleichen Handlungsvorgangs) verweist auf unterschiedliche Möglichkeiten der Darstellung mit theatralen Mitteln, die gleichzeitig auf verschiedene Möglichkeiten der Rezeption der Szene verweisen. Dieses Spiel mit Repräsentations- und Rezeptionsweisen spiegelt sich in der ersten Schauspielerpassage (II, 2, 359–484) und im Rat an die Schauspieltruppe unmittelbar vor der Mausefalle (III, 2, 1–43).

Die dramatische Funktion der oben angeführten Momente lässt sich zum einen hinsichtlich Lionel Abels Bestimmung des Metatheaters erschliessen. Unter dem Begriff Metastück beziehungsweise Metatheater versteht er Stücke, welche mit selbstreferenziellen Mechanismen das Bewusstsein von Theatralität und Gespieltheit im Stück steigern.³⁰¹ Ein Mittel dafür kann das Spiel im Spiel sein, wie die Pantomime oder *The Murder of Gonzago* in *Hamlet*, oder auch andere dramatische Techniken, welche die Theatralität der Szene hervorheben, indem sie selbstreflexiv auf das Theater verweisen. In Shakespeares *Hamlet* können gemäss Abel und Judd Hubert beispielsweise Hamlets Spiel mit der eigenen Verrücktheit, das heisst sein Rollenspiel am Hof (seine *«antic disposition»*), genauso wie Verweise auf den Lese- respektive Übungsvorgang selbst als Form des Metatheaters verstanden werden.³⁰² In diesen Zusammenhang gehören im Einzelnen die erste Schauspielszene (II, 2, 359–483), der Hekuba-Monolog, in welchem Hamlet über die Funktion von Theater reflektiert (*«The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King»*, II, 2, 539 f.) und der Rat an die Schauspieler (III, 2, 1–43). Diese Sequenzen sind als Reflexion über Darstellungs- und Rezeptionsmöglichkeiten zu verstehen. Hubert macht an unterschiedlichen Stellen in *Hamlet* theatrale Mechanismen fest, die auf die Theatralität des gesamten Stückes verweisen, wodurch seine Argumentation mit der Abels vergleichbar wird. Diesen Erläuterungen folgend, werden unter dem Begriff der gesteigerten Theatralität selbstreferenzielle Praktiken verstanden, die stets auf den semiotischen Apparat von Theater referieren.³⁰³ Denn das komplexe Wechselverhältnis zwischen den Zuschauenden, welche dem Stück im Stück, der Mausefalle, folgen, und dem, was die Mausefalle darstellt, schafft es, eine Brücke zur Reflexion über allgemeine Produktions- und Rezeptionsbedingungen zu schlagen. Entsprechend wird hier die tatsächliche Publikumsposition mit der fiktiven von Hamlet innerhalb des Stückes verdoppelt. Hinsichtlich der Inszenierungsanalyse müssen beide Ansätze um eine theaterwissenschaftliche Perspektive erweitert werden. Denn sowohl Abel als auch Hubert fokussieren die metatheatrale Funktion lediglich hinsichtlich des Shakespeare'schen

300 Vgl. ebd., S. 364.

301 Vgl. Abel 2003, S. 140 f.

302 Vgl. Hubert 1991, S. 94.

303 Diese Begriffsverwendung entspricht demnach nicht etwa Rudolf Münz' theaterhistoriografischem Konzept von Theatralität, sondern zielt lediglich auf die Eigenschaft von Inszenierungen.

Dramas und lassen verschiedene Inszenierungsweisen gänzlich ausser Acht. Wie in den folgenden Beispielen gezeigt wird, spielt gerade die Inszenierungsebene eine signifikante Rolle für die Steigerung der Theatralität, beispielsweise durch intertheatrale Referenzen auf vergangene Inszenierungen oder spezifische Theaterformen.³⁰⁴ So untersucht de Grazia die Mausefalle hinsichtlich Hinweisen auf verschiedene Aufführungstraditionen im elisabethanischen England und eröffnet damit eine kulturhistorische Perspektive auf die metatheatrale Funktion der Szene als System von Verweisen auf Theaterästhetiken und -praktiken.³⁰⁵ Hinsichtlich der Vielfalt selbstreferenzieller Mechanismen stellt die Mausefalle in Shakespeares *Hamlet* gewissermassen nur einen Höhepunkt dieser Strategien dar, welcher hier präziser als Spiel im Spiel zu bezeichnen wäre.³⁰⁶

Die dramatische Funktion der Mausefalle zielt neben dem doppelten Verweis auf den semiotischen Apparat von Theater wesentlich auch auf das Moment der Wiederholung im Theater. Mit Blick auf das eingangs problematisierte Verständnis des Theaters als ephemeres Ereignis findet sich in der Mausefalle demnach die Reflexion über den Akt der Wiederholung und damit auch über Zeitlichkeit im Theater wieder.

Der Geist, der vor dem Hintergrund religiöser Fragen und der Repräsentation von Vergangenheit im vorangegangenen Kapitel diskutiert wurde, wird hier als strukturelles Moment des Wiedergängers begriffen. Als Ursprung der Mausefalle dient er damit nicht nur der Wiederholung einer bestimmten Geschichte, sondern auch der radikalen Infragestellung linearer Zeitlichkeit. Entsprechend haben die selbstreferenziellen Mechanismen nicht nur hinsichtlich Repräsentations- und Rezeptionsmöglichkeiten Bestand,³⁰⁷ sondern auch hinsichtlich der Konstitution von Theater selbst. Der letztgenannte Aspekt kann, wie zu zeigen sein wird, in vergleichender Perspektive auf beide Schlüsselbilder, Geist und Mausefalle, festgestellt werden.

Ramona Mosse verweist darauf, dass der Metakommentar zum Theater nicht allein in den metatheatralen Strategien des dramatischen Textes zu finden ist, sondern auch in der Erfahrung mit einem bestimmten kulturellen Produkt, der Erinnerung daran und dessen Bedeutung in der Gesellschaft.³⁰⁸ Vor diesem Hintergrund erscheint jede Auseinandersetzung mit *Hamlet* als eine Reflexion über das Theaterschaffen selbst und erlaubt es in hohem Masse, eine Position gegenüber der eigenen Theatertradition und Kanonbildung einzunehmen und zum Ausdruck zu bringen. Demnach eignet sich das Schlüsselbild der Mausefalle in extremer Weise als Handlungshorizont für die Reflexion über theatrale Praktiken und die Funktion von Theater in einer im Wandel begriffenen Gesellschaft.

Im Gegensatz zum Kapitel über das Schlüsselbild des Geistes werden im Folgenden ausschliesslich Inszenierungen des Shakespeare'schen Textes miteinander verglichen. Die drei hierfür ausgewählten Inszenierungen wurden in einem nah beieinander

304 Vgl. West 2013, S. 154 f.

305 Vgl. de Grazia 2007, S. 175 f.

306 Einen Überblick über die Metatheatralität von *Hamlet* bietet Rokem 2014, S. 53–58.

307 Vgl. Mosse 2014, S. 112 f.

308 Vgl. ebd., S. 113 f.

liegenden Zeithorizont, nämlich unmittelbar vor und während des Bosnien- und Kroatienkrieges, auf die Bühne gebracht, und können somit Auskunft über die Funktion von Theater in dieser sich drastisch verändernden Gesellschaft und ihrer jeweiligen Situation geben. Während Ljubiša Georgievski in seiner *Hamlet*-Inszenierung Zensurmechanismen im ehemaligen Jugoslawien untersucht und offenlegt, reflektiert Gorčin Stojanović über mögliche Darstellungsweisen von *Hamlet*. In seiner Collage aus Schauspielstilen und Referenzen auf die vielfältige Aufführungstradition des Stücks wird *Hamlet* selbst zur politischen Bühne. Im Gegensatz dazu bringt der slowenische Regisseur Tomaž Pandur einen hoch ästhetisierten, barocken *Hamlet* auf die Bühne, der sich auf den ersten Blick jeder politischen Lesart verweigert.

Ausgehend vom Schlüsselbild der Mausefalle wird hier vor allem das Spannungsverhältnis von Textualität und Performativität in den Untersuchungsfokus gerückt und damit in einer weiteren Facette aufgezeigt, wie Schlüsselbilder als Kulminationspunkte multidirektionaler Erinnerungen zu verstehen sind. Im Zusammenhang mit den drei Inszenierungen werden folgende Thesen aufgestellt: Während Georgievskis Inszenierung die Mausefalle für die Reflexion über die jugoslawische Kulturpolitik nutzt und dadurch auf unterdrückte Erinnerungsdiskurse verweist, führt Stojanović eine Zusammenschau von Rezeptionsweisen mit eher implizitem Bezug auf die jugoslawische Aufführungstradition von *Hamlet* vor Augen. Bei Pandur hingegen fungiert das Schlüsselbild als Möglichkeit der Darstellung einer Realität, die explizit jenseits der Erinnerungspolitik im ehemaligen Jugoslawien in den 1980er- und 1990er-Jahren angesiedelt sein will. Hinsichtlich der zu erläuternden Inszenierungen rücken als Themenkomplexe die Theatralität der Gesellschaft beziehungsweise das Spielen einer Rolle in einem repressiven System sowie das Bewusstsein von der Konstruktion von Erzählungen in den Vordergrund. Alle drei Inszenierungen tragen mit unterschiedlichen dramaturgischen Strategien zur Reflexion über multidirektionale Erinnerungsdiskurse und Geschichtsschreibungsprozesse in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien auf je eigene Weise bei.

2 «Und der Rest ist Schweigen» – Shakespeares *Hamlet* als Mausefalle in Ljubiša Georgievskis Inszenierung (1989)

2.1 Kontexte der Inszenierung

2.1.1 Ljubiša Georgievski und Shakespeares *Hamlet* in Makedonien

Im Gegensatz zu Slowenien und Kroatien, wo *Hamlet* in stark bearbeiteten deutschen Versionen und Adaptionen zu Beginn des 19. Jahrhunderts erstmals gespielt wurde,³⁰⁹ war *Hamlet* in Makedonien erst im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf der Bühne zu sehen. Unmittelbar nach dem zweiten Balkankrieg (1913) fiel das bisher zum Osmanischen Reich gehörende nördliche Gebiet von Makedonien an das Königreich Serbien. Im Zuge dieser politischen Veränderung wurden vermehrt serbische Kulturinstitutionen in Makedonien gegründet, beispielsweise das am 19. Januar 1914 gegründete Serbische Nationaltheater in Skopje unter der Leitung von Branislav Nušić. Ähnlich wie in Serbien übten russische Künstler*innen einen grossen Einfluss auf das makedonische Theaterschaffen aus. In diesem Zusammenhang ist unter anderem Aleksandar Vereščagin zu nennen, der 1923 erstmals *Hamlet* in serbischer Sprache in Makedonien inszenierte.³¹⁰

Bis zur Gründung der Republik Makedonien im sozialistischen Jugoslawien 1944 fiel das Gebiet abwechselnd unter serbische, bulgarische und italienische Herrschaft.³¹¹ Angesichts dieser komplexen politischen Verhältnisse erstaunt es wenig, dass die ersten Übersetzungen von Shakespeares Werken in makedonischer Sprache erst nach 1945 erschienen sind. Ein weiterer Grund für die späte Übersetzungstradition ist die Tatsache, dass die makedonische Sprache erst 1944/45 standardisiert wurde.³¹² So fallen die ersten makedonischen Shakespeare-Inszenierungen mit der Gründung des makedonischen Nationaltheaters 1945 in Skopje zusammen. Auffallend ist dabei, dass im Gegensatz zu anderen Stücken von Shakespeare, beispielsweise *Wie es euch gefällt* (1948, Makedonisches Nationaltheater in Skopje) oder *Was ihr wollt* (1951, Makedonisches Nationaltheater in Skopje), *Hamlet* erst 1966 auf die Bühne gebracht wurde.³¹³

309 Vgl. Mihailović 1984, S. 25.

310 Die Inszenierung wurde fünf Jahre später von Brana Vojnović zusammen mit Milivje Živanović und Petar Petrović wieder aufgenommen und tourte im südlichen Serbien. Vgl. Koviloska-Poposka 1988, S. 90.

311 Vgl. Poulton 2003; Clewing/Schmitt 2011, S. 579.

312 Vgl. Szobries 2005.

313 Vgl. Koviloska-Poposka 1988, S. 91.

Diesen ersten makedonischen *Hamlet* inszeniert der Regisseur und Autor Ljubiša Georgievski am Nationaltheater in Bitola. Für seine Inszenierung wählt er einen klassisch-realistischen Stil und fokussiert besonders den psychologischen Konflikt des Protagonisten. Dabei interpretiert er Hamlet als ein Individuum, das mit seiner gesellschaftlichen Rolle am Hof unzufrieden ist und aus ihr auszubrechen versucht. Trotz dieser primär psychologischen Lesart *Hamlets* arbeitet Georgievski, ähnlich wie in seinen späteren Inszenierungen (1989, 2014), mit subversiven kulturpolitischen Referenzen. So verzichtet er beispielsweise auf den Auftritt von Fortinbras und referiert damit weniger auf die romantische Aufführungstradition, welche die politischen Konflikte im Drama ausklammert,³¹⁴ als vielmehr auf Samuel Becketts *Warten auf Godot*.³¹⁵ Vor dem Hintergrund, dass Becketts Stück in den meisten sozialistischen Ländern lange verboten war und in Bulgarien erst Ende der 1960er-Jahre und in Rumänien zu Beginn der 1970er-Jahre, in Jugoslawien hingegen bereits 1955 auf die Bühne gebracht wurde, stellt diese Referenz in den osteuropäischen Ländern eine Ausnahme dar.³¹⁶ In den Blockstaaten herrschte strenge Zensur, die ein Stück wie *Godot* und insbesondere die Darstellung der Charaktere schnell als Affront gegen das politische System deuten konnte. Zumal angemerkt werden muss, dass gerade vor dem Hintergrund der Präsenz von Ionescos Theater des Absurden Becketts Stücke weniger wichtig erscheinen.³¹⁷ Obwohl die erste Inszenierung am Belgrader Schauspielhaus (Beogradsko dramsko pozorište, 1955) sofort vom Spielplan verbannt wurde, gelang es dem künstlerischen Team, das umstrittene Stück ein Jahr später im neu gegründeten avantgardistischen Belgrader Theater Atelje 212 aufzuführen. Dieser kulturpolitische Sonderfall im Vergleich zu anderen sozialistischen Ländern wird gerne als Beispiel für die moderate Zensurpolitik in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien angeführt.³¹⁸ Generell scheint Beckett und insbesondere *Warten auf Godot* in den osteuropäischen Ländern bis 1989 weniger häufig rezipiert worden zu sein als in westeuropäischen. Sowohl die inhaltliche, die formale wie auch die symbolische Dimension des Stückes in weiteren Fortschreibungen und Inszenierungen, wie Miodrag Bulatovičs Stück *Godot ist angekommen* (1966) oder Susan Sontags Inszenierung von *Godot* während der Belagerung in Sarajevo 1993, sind prägend für die Rezeption des Stückes im (post)jugoslawischen Raum und stellen in Osteuropa eine Ausnahme dar.³¹⁹

Mit der Referenz auf *Godot* thematisiert und hinterfragt Georgievski die spezifischen Produktionsbedingungen für Theaterschaffende im ehemaligen Jugoslawien. Denn obwohl es keine offizielle Zensurbehörde gab, wurde von den Kunstschaaffenden eine neutrale Haltung gegenüber der Parteipolitik verlangt.³²⁰ Diese ambi-

314 Vgl. de Grazia 2007, S. 7–23.

315 Vgl. Interview mit Ljubiša Georgievski, Skopje, 11. Juli 2013.

316 Vgl. Saiu 2009, S. 254 f.

317 Vgl. ebd.

318 Vgl. Đukić 2012, S. 214 f. www.srpskoblago.org, 28. März 2014.

319 Vgl. Saiu 2009, S. 258 f.

320 Vgl. Marjanović 2005, S. 383 f.

valente Einstellung der Regierung führte zu einem unübersichtlichen System von Autozensur, welches bislang nur vereinzelt wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. In diesem Zusammenhang ist Aleksandar Novakovićs *Kako je Tito razbijao »Tikve«* (Wie Tito die »Kürbisse« zerschlug, 2004) zu nennen. Novaković dokumentiert in seiner Fallstudie den Prozess der Veröffentlichung von Dragoslav Mihailovićs Roman *Kad su cvetale tikve* (Als die Kürbisse blühten) 1968 bis zum Verbot seiner Inszenierung von Boro Drašković am Jugoslawischen Schauspielhaus in Belgrad 1969 (Jugoslovensko dramsko pozorište). Die Untersuchung bietet einen Einblick in das komplexe Wechselverhältnis von künstlerischer Praxis und Autozensur, welche er als eine der schwerwiegendsten Formen von Zensur bezeichnet. Auch der serbische Theaterhistoriker Petar Marjanović verweist auf die geringen Unterschiede der Zensur im Zeitraum unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg (offizielle Zensur) und dem Zeitalter der sogenannten Selbstverwaltung der Theater (ab Mitte der 1950er-Jahre).³²¹ Vesna Đukić hingegen betont die unterschiedliche Zensurierung von Theater und Kinematografie im ehemaligen Jugoslawien: Zwar waren beide Kunstformen mit Zensur konfrontiert, doch seien Filme wesentlich stärker davon betroffen gewesen.³²² Aus allen drei Studien geht hervor, dass selbstregulierende Mechanismen in Institutionen wie den staatlich subventionierten Theatern einen Einfluss auf die Repertoirepolitik ausüben konnten. Damit muss der Aspekt der Autozensur für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kulturpolitik im ehemaligen Jugoslawien berücksichtigt werden. Gleichzeitig ist aber zu betonen, dass die Kulturpolitik sich hier viel moderater verhielt als in anderen sozialistischen Ländern und damit Raum für avantgardistische künstlerische Praktiken bot.³²³ Dennoch wurde Georgievski während seiner langjährigen Regiearbeit im jugoslawischen Raum mehrfach mit Zensur konfrontiert, was er insbesondere in seinen ersten beiden *Hamlet*-Inszenierungen kulturpolitisch thematisierte. Aus Vančo Karanfilovs Bericht zur Vorpremiere der *Hamlet*-Inszenierung von 1989 wird deutlich, dass in einer Diskussionsrunde zur Inszenierung gerade die unterschiedlichen Zensurmechanismen in Makedonien und damit auch die Konsequenzen von Zensur für das lokale Theater- und Kulturschaffen hervorgehoben wurden. Dabei wird explizit auf die Zensurierung von Georgievskis Inszenierung *Svadbata na Mara* (Maras Hochzeit, 1976) eingegangen, die in Georgievskis *Hamlet* von 1989 zitiert wird.³²⁴

Neben Georgievskis *Hamlet*-Bearbeitungen, welche die Rezeption der Tragödie in Makedonien stark beeinflussten, wären ergänzend zum Kontext noch weitere Inszenierungen zu nennen, darunter Dejan Projkovskis *Hamlet* (Makedonisches Nationaltheater Skopje, 2010), welcher am internationalen Shakespeare-Festival in Gdansk

321 Vgl. ebd., S. 436 f.

322 Vgl. Đukić 2012, S. 218 f.

323 Mit Blick auf die bildende Kunst kann festgehalten werden, dass diese Kulturpolitik den produktiven Nährboden für eine Kulturszene darstellte, die spätestens mit den nach den 1968er-Protesten gegründeten Institutionen (unter anderem Studentski kulturni centar, Belgrad) die internationale Kunstszenen maßgeblich mitprägte. Vgl. Djurić/Šuvaković 2003, S. 1–63.

324 Vgl. Karanfilov 1989, S. 24 f.

(Polen) oder auch im Mercury Theater in Colchester (Grossbritannien) gastierte. Auch wurde Ivo Brešans bereits erwähntes Stück *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (mak. *Hamlet od Dolno Gaštani*, Die Vorstellung *Hamlets* im Dorf Niedermerde) seit der Uraufführung im Theater &TD in Zagreb 1971 regelmässig in Makedonien inszeniert, wie ein Blick auf das Repertoireverzeichnis verrät. Daneben lassen sich Inszenierungen weiterer metatheatraler Stücke wie etwa Svetislav Basaras *Hamlet Remake* (2001) auf dem Spielplan finden. Zusätzlich waren Shakespeares *Hamlet* und Brešans Stück nebst den Inszenierungen in makedonischer Sprache auch im albanischen und im türkischen Theater Makedoniens auf der Bühne zu sehen.

Trotz dieser Aufführungsvielfalt wird in diesem Kapitel ausschliesslich auf Georgievskis *Hamlet*-Versionen eingegangen. In allen drei Inszenierungen (1966, 1989, 2014) thematisiert der Regisseur verschiedene Rezeptionsweisen des Stückes. Er versteht es darüber hinaus als kulturellen Spiegel. Es gilt dabei das Augenmerk besonders auf die zweite Inszenierung zu richten (Premiere: 8. Oktober 1989, Makedonisches Nationaltheater Bitola), die beinahe zeitgleich mit Heiner Müllers berühmtem siebeneinhalbstündigem *Hamlet* auf die Bühne gebracht wurde, welcher zusammen mit Müllers Stück *Hamletmaschine* am Deutschen Theater Berlin am 23. März 1990 Premiere feierte. Tatsächlich lassen sich in den Kritiken auch Vergleiche von Georgievskis Inszenierung mit Müllers Text *Hamletmaschine* finden. Beide Stücke werden als radikale Kritik am politischen System gedeutet.³²⁵

Der Regisseur greift in seiner Inszenierung von 1989 die oben problematisierte kulturpolitische Situation auf und referiert dabei nicht nur auf seinen ersten *Hamlet*, sondern thematisiert insbesondere seine persönliche Erfahrung mit der Zensur. Im Gegensatz zur Inszenierung von 1966 verzichtet er gänzlich auf eine psychologische Deutung des Stückes und interpretiert es vielmehr als Ausdruck einer Zeit des politischen Umbruchs. Neben den regulären Aufführungen am Nationaltheater in Bitola war diese Inszenierung 1990 auch am Kulturfestival Ohridsko leto (Ohridr Sommer) zu sehen.³²⁶

Gegenüber den ersten beiden *Hamlet*-Versionen stellt die jüngste Bearbeitung und Inszenierung des Regisseurs, *The Elsinore Case* von 2014 (Makedonisches Nationaltheater Skopje), wieder eine neue Perspektive auf den Shakespeare'schen Stoff dar: Im Gegensatz zur Inszenierung von 1989 greift er auf die psychologische Lesart des Stückes zurück. Doch während in seinen Inszenierungen bislang Hamlet und Horatio als zentrale Denkfiguren fungierten, verschiebt sich in dieser Bearbeitung das Interesse auf die in der Rezeption marginalisierten Figuren Claudius, Gertrude und Ophelia. Der Regisseur strukturiert sein Stück entlang dieser Charaktere, baut dabei jedoch auf seinen früheren *Hamlet*-Inszenierungen auf.³²⁷

325 Vgl. Nasev 1989, S. 12.

326 Vgl. D. P. 1990, S. 8.

327 Für die Analyse dieser Bearbeitung von *Hamlet* steht ein unveröffentlichtes Textmanuskript zur Verfügung. Genauerer zu diesem Stück findet sich im letzten Kapitel dieser Arbeit.

2.1.2 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Im Vergleich zu anderen jugoslawischen Republiken ist die nationale Identität Makedoniens stark mit der Gründung des zweiten Jugoslawien verknüpft.³²⁸ Die Verbindung von Nationsbildungsprozessen mit der Gründung des sozialistischen Jugoslawien 1944/45 führte zu einer stark standardisierten Erinnerungspolitik, die ein problematisches Verhältnis zur jüngeren Vergangenheit schuf. Auswirkungen dieser Erinnerungspolitik, welche von unterschiedlichen politischen Parteien vor und nach 1991 zu ihren Gunsten ausgenutzt wurde, sind in der makedonischen Gesellschaft noch heute zu spüren. Hierzu kann beispielsweise der von der nationalkonservativen Partei VMRO-DPMNE geförderte Denkmalkult in Skopje genannt werden, der wiederum die sozialistische Vergangenheit der Republik als Teil Jugoslawiens erinnerungspolitisch marginalisiert.³²⁹ Der vorliegende Abschnitt zum politischen Kontext Makedoniens soll einen kurzen Einblick in die komplexen kulturellen und politischen Prozesse Ende der 1980er-, Anfang der 1990er-Jahre bieten, kann aber keinen Anspruch auf eine umfassende Schilderung der historischen Ereignisse erheben.

Erste Bestrebungen, Makedonien in die Unabhängigkeit zu führen, wurden erst Ende der 1980er-Jahre, kurz vor dem Zerfall Jugoslawiens, spürbar.³³⁰ Als Gründe können zum einen die vormals projugoslawische Politik der makedonischen kommunistischen Partei unter Kiro Gligorov genannt werden, zum anderen müssen die komplexen historischen Prozesse seit der Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich und den Balkankriegen 1912/13 bis zur Gründung der Sozialistischen Republik Makedonien 1944/45 in den Blick genommen werden.

Die 1944 gegründete multiethnische und multireligiöse Republik Makedonien umfasst den nordöstlichen Teil des gesamten geografischen Gebietes Makedoniens.³³¹ Genauso wie der Kosovo erlangte dieses Gebiet erst während der beiden Balkankriege 1912/13 die Unabhängigkeit vom Osmanischen Reich und wurde anschliessend Teil des Königreichs Serbien. Im Ersten Weltkrieg erhoben sowohl Griechenland als auch Bulgarien Anspruch auf das Gebiet. Während Griechenland den territorialen Anspruch auf die Antike und das mittelalterliche Byzanz zurückführte, stützte sich Bulgarien auf ethnische und historische Argumente, nach welchen die makedonische Bevölkerung ethnisch als bulgarisch zu deklarieren sei. Aufgrund der Kollaboration mit Deutschland und Österreich-Ungarn musste Bulgarien die während des Ersten Weltkriegs besetzten

328 Vgl. Ramet 2011, S. 388 f.

329 Die Auswirkungen einer standardisierten Erinnerungspolitik in Jugoslawien nach der Unabhängigkeitserklärung Makedoniens 1991 sind heute noch Gegenstand kontroverser Diskussionen, besonders die jüngsten Bauvorhaben der 2006 an die Macht gekommenen nationalkonservativen VMRO-DPMNE unter dem Titel «Skopje 2014». Der neu erwachte Denkmalkult dient der Wiederbelebung einer Geschichtsauffassung, welche eine Kontinuität der makedonischen Nationalgeschichte behauptet und die jugoslawische Vergangenheit marginalisiert. In die lange Liste an Skulpturen reihen sich auch zahlreiche Verwaltungsgebäude und repräsentativen Institutionen, wie beispielsweise das neu wieder aufgebaute Makedonische Nationaltheater oder aber auch Skulpturen wie jene von Alexander dem Grossen. Vgl. Zimmermann 2013, S. 159–181.

330 Vgl. Poulton 2003, S. 123 f.; Clewing/Schmitt 2011, S. 749 f.

331 Vgl. Poulton 2003, S. 123 f.

Gebiete im nördlichen Makedonien 1918 an das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen abtreten.³³²

In der Zwischenkriegszeit war Makedonien kulturell und religiös stark von Serbien beeinflusst, beispielsweise wurde die makedonische orthodoxe Gemeinschaft 1920 in die serbische orthodoxe Gemeinschaft integriert.³³³ Die starke Beeinflussung Makedoniens durch Serbien führte dazu, dass jegliche Form makedonischen Nationalismus seitens der Regierung unterdrückt wurde. Als Ausdruck einer wachsenden Unzufriedenheit mit der serbischen Politik ist die Revitalisierung der makedonischen Bewegung Innere Makedonische Revolutionäre Organisation (VMRO) zu nennen, die während des Osmanischen Reiches für die Unabhängigkeit kämpfte und sich seit den 1920er-Jahren regelmässig gegen die serbische Herrschaft auflehnte.³³⁴

Mit dem Einfall der deutschen Wehrmacht in Südosteuropa 1941 unterlag Makedonien zum Teil bulgarischen und im Süden auch albanisch-italienischen Besatzungstruppen. In dieser Zeit spitzte sich das Problem der politischen und kulturellen Zugehörigkeit Makedoniens zu, wobei in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte Makedoniens während des Zweiten Weltkriegs auch Quellen diskutiert werden, die von gescheiterten Versuchen einer nationalsozialistischen Staatsgründung zeugen.³³⁵ Die eigentliche Gründung der Republik Makedonien erfolgte nach dem Abzug der Wehrmacht 1944 durch die Partisanen, wobei das Gebiet an Titos Jugoslawien angegliedert wurde. Im Zuge des Aufbaus des sozialistischen Staates wurde Makedonien innerhalb Jugoslawiens als eigenständige Republik deklariert und die makedonische Sprache 1944 erstmals als offizielle Amts- und Schriftsprache anerkannt.³³⁶ Diese politischen Gegebenheiten rund um die Gründung der Republik begünstigten eine standardisierte Nationalgeschichte Makedoniens im Tito-Jugoslawien und führten zu einer starken Solidarisierung mit dessen sozialistischem Staat.

Genauso wie in anderen jugoslawischen Republiken war die wirtschaftliche und politische Krise der 1980er-Jahre auch in Makedonien stark zu spüren.³³⁷ Zu diesem Zeitpunkt gehört die Region zu den strukturschwächsten Republiken Jugoslawiens.³³⁸ Ausdruck der Krise war unter anderem eine verstärkte Spannung zwischen der slawisch-makedonischen und der albanischen Bevölkerung nach den Aufständen im Kosovo 1981, die in einer neuen Verfassung gipfelte, welche Makedonien als Nationalstaat des makedonischen Volkes bezeichnete. Dies verstärkte die Unruhen in der albanischen Bevölkerung, welche sich durch die neue Verfassung marginalisiert und diskriminiert fühlte.³³⁹ 1991 wurde die erste Verfassung Makedoniens als

332 Vgl. Clewing/Schmitt 2011., S. 749 ff.

333 Vgl. ebd., S. 117.

334 Einen Einblick in die kulturelle Situation ins Makedonien der 1920er- und 1930er-Jahre bietet Nada Boskovska. Sie untersucht insbesondere das Verhältnis von Vadar-Makedonien und Serbien. Vgl. Boskovska 2009.

335 Dazu und zur Kooperation der VMRO mit den Achsenmächten vgl. Troebst 2005, S. 41–55.

336 Vgl. Schaller 2005, S. 123–131.

337 Vgl. Kapitel II, 3.1.3 dieser Arbeit.

338 Vgl. Clewing/Schmitt 2011, S. 749 f.

339 Vgl. Ramet 2011, S. 433.

souveräner Staat verabschiedet, was zu neuen innenpolitischen Problemen und zu Konflikten mit Griechenland hinsichtlich der Namengebung und der Nationalflagge Makedoniens führte.³⁴⁰ Ausdruck dieser Konflikte war beispielsweise die Tatsache, dass die Republik Makedonien nur unter dem Namen «Ehemalige Jugoslawische Republik Makedonien» in die UNO aufgenommen werden konnte. Zudem spitzten sich die innenpolitischen Konflikte 2001 zu, als die albanische nationale Befreiungsarmee (UÇK) makedonische Sicherheitskräfte angriff. Aufgrund des Ohrider Friedensabkommens, der internationalen Intervention sowie struktureller Veränderungen innerhalb der UÇK konnte der bewaffnete Konflikt eingedämmt werden.³⁴¹

Im Hinblick auf die hier zu analysierende *Hamlet*-Inszenierung von Ljubiša Georgievski (1989) – der sich seit den 1990er-Jahren immer wieder für ein unabhängiges Makedonien stark gemacht hatte und 1994 für die VMRO-DPMNE als Präsident kandidierte – spielen insbesondere die komplexen politischen Prozesse eine Rolle, welche sich im Spannungsverhältnis zwischen Makedonien als jugoslawischer Republik und Makedonien als unabhängigem Staat bewegen.³⁴²

2.2 Georgievskis *Hamlet* als Mausefalle

2.2.1 Quellenlage

Die Analyse von Georgievskis *Hamlet* basiert primär auf der Videoaufnahme seiner Inszenierung, welche für das Makedonische Fernsehen (MTV) im Jahr 1991 aufgenommen und vom Archiv der Fakultät für Dramatische Künste (FDU) in Skopje zur Verfügung gestellt wurde. Ausserdem werden die Kritiken (Übersetzung ins Kroatische: Ivica Baković) hinzugezogen, welche in makedonischen Tageszeitungen und Zeitschriften erschienen sind. Das am 11. Juli 2013 in Skopje durchgeführte Interview mit dem Regisseur stellt eine ergänzende Informationsquelle für die Deutung dar.

Obwohl der Regisseur in dieser Inszenierung mit starken Veränderungen des Shakespeare'schen Textes arbeitet, stehen weder eine Strichfassung noch ein Regiebuch für die Analyse zur Verfügung. Aus den oben genannten Quellen lassen sich die grösseren Änderungen der dramatischen Vorlage dennoch gut nachvollziehen. Aus den Kritiken sowie dem Interview wurde ersichtlich, dass Georgievski Textstellen und Szenen aus seiner 1976 verbotenen und danach wieder aufgenommenen Inszenierung *Svadbata na Mara* (Maras Hochzeit) eingearbeitet hat.³⁴³ Diese Inszenierung basiert auf dem gleichnamigen Roman von Vladimir Kostov von 1968. Ein intertex-

340 Seit 1992 fanden vermehrt albanische Proteste statt, welche in militärischen Auseinandersetzungen zwischen den makedonischen Sicherheitskräften und der albanischen nationalistischen Organisation UÇK gipfelten. Erst 2001 wurden diese Unruhen mit dem Ohrider Abkommen eingedämmt. Vgl. Ramet 2011., S. 785 f.; Clewing/Schmitt 2011, S. 750.

341 Vgl. Gromes 2012, S. 135–165.

342 Ljubiša Georgievski kandidierte 1994 für die VMRO-DPMNE für das Amt des Präsidenten gegen Kiro Gligorov, erhielt jedoch nur 14,5 Prozent der Stimmen. Vgl. Ramet 2011, S. 779. Er war bis 2013 als makedonischer Botschafter in Serbien tätig.

343 Vgl. Karanfilov 1989, S. 24 f.

tueller Vergleich wird hier durch die Heranziehung von Kostovs Roman (in englischer Übersetzung) gewährleistet. Zudem steht für sämtliche Verweise auf Premieredaten und Besetzung die digitale Enzyklopädie des makedonischen Theaters zur Verfügung, die 2002 von der Fakultät für Dramatische Künste in Skopje herausgegeben wurde.

In der Inszenierungsbeschreibung werden markante dramaturgische Veränderungen und dominante ästhetische Elemente zusammengefasst, um anschliessend das Bühnenkonzept hinsichtlich der Szenografie, der Kostüme und der akustisch-musikalischen Elemente zu erörtern. Diese beschreibenden Abschnitte dienen als Referenzpunkte für die anschliessende Detailanalyse.

2.2.2 Inszenierungsbeschreibung

Zu Beginn von Georgievskis Inszenierung sitzt Horatio als weiss gekleideter Clown mit einer Angelrute am vorderen Bühnenrand und blickt ins Publikum. Er erzählt vom verstorbenen König und verlässt schliesslich die Bühne mit den Worten «Etwas ist faul im Staate Dänemark, Gott möge es beschützen». Nach dem von Shakespeares Vorlage stark abweichenden Beginn erklingt laute Musik (Punk), die im Laufe der Inszenierung immer wieder motivisch in den Szenenwechseln implementiert wird. Danach betreten Wachen mit Taschenlampen die beinahe leere, von hinten durch Scheinwerfer schwach beleuchtete Spielfläche. Sie berichten von einem Phantom, welches sie vor den Mauern Helsingörs entdeckt hätten. Nachdem Horatio und Hamlet zu den Wachen gestossen sind, fährt ein schwarzer Mercedes auf die Bühne. Damit wird die erste Konfrontation Hamlets mit dem Geist gegenüber der Vorlage deutlich vorgezogen. Von einer verfremdeten tiefen Männerstimme, die aufgrund von Tonstörungen hörbar von einem Kassettenrecorder abgespielt wird, erfährt Hamlet von der Ermordung seines Vaters. Unterdessen ist Hamlet ins Auto gestiegen, um danach blutend und mit einem Schwert bewaffnet wieder rausgeworfen zu werden. Er schwört, Rache an seinem Onkel Claudius zu nehmen. Danach folgt die Inszenierung dem Shakespeare'schen Plot mit dem königlichen Fest (I, 2), Laertes' Abschied von seiner Schwester Ophelia (I, 3) sowie Polonius' Gesprächen mit Ophelia (II, 1).

Als die Schauspieltruppe in Helsingör eintrifft (II, 2), ertönen sanfte jazzige Klarinettenklänge, die im Kontrast zu den lauten Gitarrenakkorden der Punkmusik stehen, und zwei der Schauspieler*innen durchbrechen eine über die Bühne gespannte Papierwand, bestehend aus Zeitungsartikeln und einem lebensgrossen Foto des berühmten makedonischen Schauspielers Aco Stefanovski. Im Gegensatz zur Vorlage rezitiert der Schauspieler in dieser Szene nicht etwa den Monolog über Priamos' Ermordung, sondern einen Monolog aus Georgievskis 1976 verbotener Inszenierung *Svadbata na Mara* (Maras Hochzeit, Makedonisches Nationaltheater Bitola). Auch in der Mausefallenszene bedient sich Georgievski immer wieder metatheatraler Referenzen, die auf seine zensierte Inszenierung verweisen. Auf einem erhöhten, in der Mitte der Bühne aufgebauten Podium lässt er gar eine komplette Szene daraus nachspielen. Die Szene spielt demnach zwar in ihrer Funktion, die Schuld des Königs zu überprüfen («Wherein I'll catch the conscience of the King», II, 1, 540), auf *The Murder of Gonzago* an, inhaltlich wird jedoch auf ein völlig anderes Stück Bezug genommen: Der

verarmte Dichter und Schützling Maras, Čule, sitzt am vorderen Rand des Podiums und versucht seinen Blick von der kaum bekleideten, auf einer Ottomane liegenden Blagorodna abzuwenden. Daneben sitzt ein älterer Mann (wahrscheinlich der reiche Kaufmann Mono) in einem Schaukelstuhl und der Philosoph Čopela Džganov tritt zusammen mit dem melancholischen und auf einer Blockflöte hörbar falsch spielenden Sekula auf. Čopela stellt sich Blagorodna vor und reflektiert über die verlogene Welt und berichtet von einer *Hamlet*-Inszenierung, die er kürzlich im Theater gesehen habe. Danach erzählt er von seinem Schüler Sekula und dessen melancholischer Disposition. Dieser hat sich unterdessen neben der Ottomane mit einer Blume niedergelegt und wacht etwas später aus einem Traum über den eigenen Tod auf. Diese Szene wird durch dieselbe Jazzmusik wie in der ersten Schauspielszene unterbrochen. Danach richtet Blagorodna ein Schwert auf den immer noch neben der Ottomane liegenden Sekula, Čule steht auf und hält einen weiteren Monolog aus *Maras Hochzeit* zu Sekulas melancholischem Gemüt. Daraufhin sprechen die beiden Darsteller chorisch die Worte «Adieu, adieu! Hamlet, gedenke mein» (I, 5, 91), womit sie auf die Figur des Geistes in *Hamlet* referieren. Auf Čules Frage, wer ihn denn getötet habe, antwortet Čopela, dass es die Politiker waren. Infolgedessen verbietet Claudius die Vorstellung und der Höfling Osric überbringt Hamlet eine richterliche Verfügung, die im Anschluss von Horatio laut vor den Schauspieler*innen vorgelesen wird.

Bevor Hamlet nach England geschickt wird, besucht er Gertrude in ihrem Gemach (III, 4) und ersticht Polonius, der sich unter Gertrudes Bett (dem leer geräumten und mit einem weissen Leintuch bezogenen Podium) versteckt hatte. Im Gegensatz zum Shakespeare'schen Text wird in dieser Szene auf die Geistererscheinung verzichtet. Ophelia, die nach dem Tod ihres Vaters und Hamlets Verschmähung den Verstand verliert (IV, 5), tritt nun, ähnlich wie Horatio, als weisser Clown mit einer Flöte und einem Stethoskop auf. Während dieser Szene wird deutlich, dass sie schwanger ist, indem sie immer wieder den Herzschlag des Kindes mit dem Stethoskop abhört und dabei Kinderlieder singt. Am Ende der Szene tötet sie das noch ungeborene Kind mit der Flöte. Hier wird demnach die Gewalt am Kind öffentlich gezeigt, indem Ophelia den Abort auf der Bühne vollzieht. Mit der Flöte referiert die Inszenierung auf die Bühnenanweisung aus dem First Quarto (1603), wo Ophelia ebenfalls mit einem Instrument, einer Laute, auftritt und damit den musikalischen Gehalt der Szene gewissermassen doppelt. Während das Gebaren der singenden und musizierenden jungen Frau aus gutem Haus von Shakespeares Zeitgenossen als gesellschaftlicher Affront gedeutet werden konnte,³⁴⁴ wird diese konfrontative Lesart der Szene von Georgievski insofern aufgegriffen und sogar noch verstärkt, als er den gewaltsamen Schwangerschaftsabbruch zeigt und damit Ophelias Tod und dessen Ursachen auf der Bühne ausspielt.³⁴⁵

344 Vgl. Rupp 2014, S. 16.

345 Obwohl hier der Schwangerschaftsabbruch als Gewaltakt gezeigt wird, sollte nicht unerwähnt bleiben, dass in Jugoslawien im Gegensatz zu vielen westeuropäischen Ländern der Schwangerschaftsabbruch legal war.

Während der Totengräberszene (V, 1) sitzen die beiden Totengräber am vorderen Bühnenrand und lesen die serbische Zeitung *Politika*. Auch in dieser Szene arbeitet der Regisseur mit starken Kürzungen, indem er beispielsweise das gesamte Begräbnis Ophelias streicht und unmittelbar nach Hamlets Monolog über Yorick den Höfling Osric auftreten lässt, der ihn zum Duell mit Laertes auffordert.

Wie in Shakespeares Vorlage überleben nur Horatio und Osric das tödliche Duell in Helsingör. Nach einer längeren Pause tritt Osric aufs Podium und setzt sich Claudius' Krone auf, worauf er von Horatio erstochen wird. Wie zu Beginn der Inszenierung fährt erneut der schwarze Mercedes auf die Bühne und Horatio steigt ein. Kurz darauf wird er nackt und mit herausgeschnittener Zunge wieder aus dem Fahrzeug geworfen. Mit blutverschmiertem Mund kriecht er zum vorderen Bühnenrand und stammelt die Worte «Der Rest ist Schweigen». Das Stück endet mit einem Black und der (leitmotivisch eingesetzten) Punkmusik.

2.2.3 Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik

Das von Valentin Svetozev schlicht gehaltene Bühnenbild zeichnet sich wesentlich durch das Lichtkonzept aus. So lässt der Bühnenbildner die gesamte Bühne mehrheitlich leer und arbeitet mit von der Decke hängenden schwarzen Stahllampen und grellen Scheinwerfern, die vor allem von hinten und von den Seiten auf die Bühne gerichtet werden. Der Bühnenboden ist schwarz und am vorderen Bühnenrand befindet sich eine rechteckige Vertiefung, welche mit Erde gefüllt ist und zu Beginn den Teich, an welchem Horatio sitzt, und später das Grab darstellt. Ab der Mausefallezene befindet sich in der Mitte der Bühne ein mit einem weissen Tuch bedecktes Podium, das zur Bühne auf der Bühne umfunktioniert wird und später als Gertrudes Bett fungiert. In den einzelnen Szenen werden zudem Bühnenbildelemente mit unterschiedlicher Verweiskfunktion eingesetzt, beispielsweise ein übergrosses Schachbrett, ein schwarzer Mercedes oder Stühle für den Hof.

Die schlichte Bühne stellt einen Kontrast zu den auffallenden Kostümen von Liljana Georgievska dar. Die Kostümbildnerin arbeitet mit unterschiedlichen Stilen und kombiniert abstrakte Kostümelemente, wie beispielsweise die aus Stahldraht und einer Militärmütze bestehende Krone von Claudius, mit historischen Rokokokostümen. Dabei sind insgesamt vier Kostümkategorien festzumachen: zum Ersten die dunklen Lederkostüme, die stark an Polizeiuniformen oder Geheimdienstmäntel erinnern. Diese werden beispielsweise vom Königspaar sowie Rosenkranz und Gölldenstern getragen. Während die männlichen Figuren zusätzlich mit Mützen ausgestattet sind, welche in ihrer Form ebenfalls auf Militär verweisen, arbeitet Georgievska bei Gertrude mit einer stark die Augen betonenden Schminke.

Die Kostüme des Hofes (Polonius, Osric, Ophelia) stehen im Kontrast zu den vornehmlich mit groben Materialien gewirkten Kostümen von Gertrude, Claudius sowie Rosenkranz und Gölldenstern. So tragen Polonius und Osric elegante bunte Rokokokostüme und dazu passende Allongerücken. Auch Ophelia trägt zu Beginn des Stückes ein elegantes historisches Kostüm, vertauscht dieses jedoch nach Polonius' Ermordung mit einem weissen Clownkostüm mit weisser langer Robe und einem

weiss gepuderten Gesicht. Die dritte Gruppe umfasst Hamlet, Laertes, die Schauspieler und die Totengräber, die alle vergleichsweise schlichte Kostüme tragen – bestehend aus weiten weissen respektive schwarzen Hemden und engen dunklen Hosen. Ihre Kostüme unterscheiden sich insofern, als Hamlet nach der ersten Begegnung mit dem Geist eine kurze Hose trägt. Horatio hebt sich visuell klar von den restlichen Darsteller*innen ab und fällt vor allem aufgrund seines weissen Clownkostüms bereits zu Beginn der Inszenierung auf. Er wechselt sein Kostüm während Ophelias Wahnsinnsszene (IV, 5) und trägt ab diesem Zeitpunkt ein schwarzes Clownkostüm. Das musikalische Konzept wird von zwei Themen dominiert, die in der Inszenierung motivisch eingesetzt werden. Erstens sind die während der einzelnen Szenenwechsel immer wieder eingesetzten verzerrten Gitarrenakkorde zu nennen, die an den Punkrock der 1980er-Jahre erinnern, jedoch keine klare Referenz auf ein bestimmtes Stück herstellen. Dieses immer wieder auftretende Motiv setzt nicht nur eine musikalische Klammer in der Inszenierung, indem es zu Beginn und am Ende der Inszenierung eingesetzt wird, sondern spielt insbesondere für die Markierung beziehungsweise Hervorhebung von Hamlets und Horatios Auftritten eine wichtige Rolle. Im Gegensatz dazu wird das Jazzmusikmotiv, bestehend aus sanften Klarinettenklängen, die an die Cabaretmusik der 1920er-Jahre erinnern, nur zur Einleitung der metatheatralen Szenen wie des ersten Auftritts der Schauspieltruppe (II, 2) und während der Vorstellung von *The Murder of Gonzago* eingesetzt (III, 2). Diese Musik unterscheidet sich damit klar vom Punkrock, womit das metatheatrale Element an sich und die spezifische Verbindung zur verbotenen Inszenierung von *Maras Hochzeit* hervorgehoben ist. Ausserdem wird mithilfe von Audioeinspielungen von Tiergeräuschen zu Beginn der Inszenierung eine atmosphärische Klangkulisse geschaffen, die jedoch später in der Inszenierung nicht weiter zum Einsatz kommt.

2.2.4 Das Theater im Theater in Georgievskis *Hamlet*

Georgievski arbeitet in unterschiedlicher Weise mit der Mausefalle: Zum einen dient ihm die spezifische Funktion dieses Schlüsselbildes, auf Missstände in Helsingör hinzuweisen, als Katalysator für die Lokalisierung der Inszenierung im kulturellen Kontext Makedoniens. Zum anderen hebt der Regisseur Elemente und Figuren aus Shakespeares *Hamlet* hervor, mit denen er die gesamte Inszenierung als Mausefalle im Sinne eines Theaters im Theater gedeutet wissen möchte. Demnach gilt es das Augenmerk sowohl auf die im dramatischen Text bereits angelegten metatheatralen Szenen zu richten (II, 2; III, 2) als auch auf die von Freddie Rokem so bezeichneten «screen scenes»³⁴⁶ sowie insbesondere auf Georgievskis Deutung der Figuren Horatio und Osric.

Für die Deutung der Inszenierung selbst als Mausefalle werden drei Momente *Hamlets* in den Blick genommen: erstens die Funktion Horatios als Erzählfigur, die das Publikum durch den Abend führt; zweitens der Auftritt der Schauspieltruppe (II, 2) und die Mausefalleszene (III, 2). Die beiden Szenen können in ihrer Funktion als

346 «Screen scenes» sind als jene Momente in *Hamlet* zu verstehen, in denen es um Beobachtung und Bespitzelung geht. Vgl. Rokem 2014, S. 53–59.

sich wiederholende dramaturgische Strukturen bezeichnet werden, die ähnlich der Warburg'schen Pathosformel formal zwar repetiert, im Kontext der Inszenierung jedoch mit neuen Inhalten gefüllt werden. Darüber hinaus ist, als drittes Moment gesteigerter Theatralität, der letzte Auftritt von Osric zu nennen. Diese sehr kurze Sequenz am Ende der Inszenierung schafft eine interessante Perspektive auf die Wahrnehmung von Shakespeares Tragödie als ‹Historie›,³⁴⁷ indem eine Idee aufgegriffen wird, die lange zuvor von Jan Kott in ‹Die Könige› (1965) zur Disposition gestellt worden war.³⁴⁸

Die folgenden Abschnitte bieten einen Einblick in unterschiedliche dramaturgische Strategien in Georgievskis Inszenierung, die eine spezifische Perspektive auf sich überlagernde Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien bietet. Darüber hinaus markiert gerade dieser auf dem Schlüsselbild der Mausefalle basierende Perspektivenwechsel eine Veränderung in der dominanten Rezeption des Stückes als psychologisches Drama.

Horatio als Erzählfigur

Der Einsatz der Figur Horatios in Georgievskis Inszenierung stellt einen der hervorstechendsten Eingriffe in den dramaturgischen Aufbau von Shakespeares *Hamlet* dar. Horatio steht, entgegen der dramatischen Vorlage, sowohl am Anfangs- als auch am Schlusspunkt der Inszenierung: Während er zu Beginn das Publikum in die Geschichte Hamlets einführt, wird ihm diese Fähigkeit am Ende gewaltsam genommen. Diese deutlichen Eingriffe in die Shakespeare'sche Dramaturgie lassen Horatio nicht nur als inszenatorische Klammer erscheinen, sondern thematisieren auf einer Metaebene gleichermassen die Funktion des Erzählers beziehungsweise der Erzählperspektive im Drama.³⁴⁹ Um diese Funktion Horatios zu untersuchen, wird erstens seine visuelle sowie gestische Hervorhebung gegenüber den anderen Figuren fokussiert. Und zweitens werden die oben genannten neu eingefügten Einzelszenen in den Blick genommen und hinsichtlich ihrer Funktion untersucht.

Horatio tritt in Georgievskis Inszenierung in einem weissen Clownkostüm auf, bestehend aus einem weiten weissen Hemd mit Kragen sowie schwarzen tennissballgrossen Knöpfen, einer weissen Hose und einem schwarzen Handschuh. Auch seine Maske – weiss gepudertes Gesicht mit dunkel betonten Augenbrauen, einer gezeichneten Träne und rotem Mund – fällt gegenüber den eher dezent geschminkten Figuren auf (eine Ausnahme bildet Gertrude). Nach der Mausefallenszene tritt Horatio fortan in einem schwarzen Clownkostüm auf. Beide Kostümvarianten erinnern an die *Pierrot*-Figur aus der *Commedia dell'Arte* und an Darstellungen der *Pierrot*-Figur aus dem Frankreich des 19. Jahrhunderts.³⁵⁰ Mit dieser Assoziation steht Georgievskis visuelle

347 Vgl. de Grazia 2007, S. 65 f.

348 Vgl. Kott 1970, S. 15–72.

349 Vgl. Taroff 2012, S. 147–151.

350 Für einen Überblick zur *Pierrot*-Figur im 19. Jahrhundert vgl. Storey 1978, S. 93–139. Zur Prägung der *Pierrot*-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert durch Jean-Gaspard Debureau vgl. Nye 2014, S. 107–119.

Darstellung Horatios, der sich nicht in die Handlungen einmischt, sondern primär beobachtet, zur dominanten Rezeption der Figur als Gelehrter diametral gegenüber. Gerade diese zunächst paradox wirkende Darstellung der Figur ist dazu angetan, im Handlungshorizont der Mausefalle die Funktion des Theaters im Makedonien der 1980er-Jahre zu reflektieren.

Die französische Pierrot-Figur hat ihren Ursprung in der Figur des Pedrolino der *Commedia dell'Arte* und taucht seit dem 17. Jahrhundert immer wieder in künstlerischen Kontexten auf (unter anderem bei Molière in *Le festin de pierre*, 1665).³⁵¹ Wenngleich die Figur heute stark von der französischen Deutung geprägt ist und damit primär als melancholischer Charakter gedeutet wird, trifft diese Lesart nicht auf den Pedrolino in der *Commedia dell'Arte* zu. Dort ist die Dienerfigur vielmehr als Intrigant zu verstehen.³⁵² Gemäss Nicoll wird der frühe französische Pierrot als Charakter interpretiert, der zwar ehrlich sei, jedoch auch mit kalkulierter Unwissenheit und Dummheit spiele. Erst durch Jean-Gaspard Debureau und seine Pierrot-Darstellungen im Théâtre des Funambules in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die Figur als melancholische Pantomime begriffen und somit umgedeutet.³⁵³

Für die Auffassung von Georgievskis Horatio scheinen beide Rezeptionsweisen Pierrots eine Rolle zu spielen: Einerseits nimmt Horatio eine passive Beobachterfunktion ein, die sich wiederum eher an die französische Tradition der Figur anlehnt. Andererseits spielt Sašo Ognenovski einen Charakter, der auch massgeblich an der dramatischen Handlung beteiligt ist und damit stärker in der Tradition der *Commedia dell'Arte* zu verorten ist. Die Interpretation Horatios als handelnder und damit auch verantwortlicher Charakter hebt ihn gegenüber anderen Figuren gestisch hervor, was sich an verschiedenen Momenten der Inszenierung festmachen lässt: Georgievski inszeniert Horatio gewissermassen als Schatten Hamlets, der die Handlungen des Prinzen akustisch und gestisch nachahmt. So treten beispielsweise beide Figuren in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit einem Buch auf. Während Hamlet stehend liest, liegt Horatio mit demselben Buch, ebenfalls lesend, am Boden. Zudem repetiert Horatio zum Teil Hamlets Monologe und spricht beispielsweise die einzelnen Zeilen des Monologs «Sein oder nicht Sein» (III, 1, 55–88) nach. Durch diese gestische und sprachliche Doppelung thematisiert Horatio die Theatersituation selbst und stellt auch seine Position innerhalb des höfischen Gefüges in Frage. Denn die gestische und visuelle Hervorhebung lässt ihn als eine Figur des «Spiels» erscheinen, die ausserhalb der theatralen Handlung steht. Zudem lehnen sich seine pantomimischen und clownesken Bewegungen an die *Commedia dell'Arte* als besonders körperliche Theaterform an. Die Differenz Horatios zu den anderen Figuren wird damit primär durch seinen theatralen Gestus hergestellt, der sich anders als bei den restlichen Figuren jeglicher Tragik verweigert.

351 Zur Improvisationskomödie und zur *Commedia dell'Arte* vgl. Hulfeld 2012, S. 224–229.

352 Vgl. Nicoll 1963, S. 88 f.

353 Vgl. ebd., S. 93; Nye 2014, S. 107–119.

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern diese Deutung Horatios mit seiner Rezeption als <antitheatrale> Figur vereinbar ist, worauf verschiedene Textstellen in Shakespeares Drama verweisen: Als Beispiel kann Marcellus' Replik «thou art a scholar» (I, 1, 41) oder Hamlets Bezeichnung Horatios als «just a man» (III, 2, 50) genannt werden. Horatios Status als Gelehrter spielt gerade für die Bestätigung der Erscheinung des Geistes in der ersten Szene des ersten Aktes eine Rolle. Die Wachen lassen sich von Horatio zu Beginn des Stückes versichern, dass es sich hier nicht um Aberglauben handle. Auch ist es Horatio, der den Geist als Geist von Hamlets Vater an seiner Rüstung erkennt («Such was the very armour he had on / When he the ambitious Norway combated», I, 1, 59 f.). Oftmals wird Horatios Replik «I am more an antique Roman than a Dane» (V, 2, 325) als Referenz auf die philosophische Tradition des Stoizismus Senecas verstanden. Die Deutung Horatios als Gelehrter zielt darauf, den Kontrast zur Schauspieltruppe und zu den Intrigen am Hof zu markieren.³⁵⁴ Gemäss Lars Engel verweist Hamlets Charakterisierung von Horatio als «just a man» – die Bedeutung von «just» changiert zwischen «nur», «gerecht» und «wacker» – zudem auf seinen gesellschaftlichen Status als mittelloser Diener, der sich von den anderen Figuren vor allem durch Bildung unterscheidet.³⁵⁵ Die soziale Differenz wird in der Inszenierungspraxis oft auch als moralische gewertet, was die Figur Horatio wiederum in die Nähe der Deutung als antitheatrale Figur rückt.

De Grazia hingegen argumentiert gegen diese Deutung, indem sie die Replik «I am more an antique Roman than a Dane» als Hinweis auf Horatios suizidale Prädisposition versteht. Damit spiele er auf die alten Römer an, die angesichts einer unge-rechtfertigten Machtübernahme Selbstmord begingen.³⁵⁶ De Grazia interpretiert also Horatios Replik weniger als philosophisches Selbstverständnis denn als Handlungsabsicht, die wiederum in die Nähe der oben beschriebenen gestischen Hervorhebung Horatios als handelnder Charakter gerückt werden kann. Obwohl Georgievski mit den oben angeführten gestischen und visuellen Hervorhebungen Horatio gegen eine dominante Lesart interpretiert, steht die Differenz zwischen Horatio und dem Hof dennoch in der Rezeptionstradition und wird von Georgievski lediglich umgewertet. Gerade diese Differenz, die durch die eingefügten Einzelszenen verstärkt wird, erlaubt die Interpretation Horatios als Erzählfigur.

Horatio sitzt zu Beginn der Inszenierung vor der quadratischen Versenkung am vorderen Bühnenrand mit einer Angelrute und einem Fangnetz. Im Hintergrund sind Tiergeräusche zu hören. Der bis zu diesem Zeitpunkt noch schweigende Horatio versucht erfolglos einen grossen Fisch zu fangen und zieht daraufhin einen kleinen und sichtlich verfaulten Fisch aus dem Netz. Nachdem er am Fisch gerochen hat, durchbricht er erstmals die vierte Wand und richtet sich mit den Worten «Was glaubt

354 Vgl. Crewe 2011, S. 271–278, und Warley 2008, S. 1023–1050. Während der erste Essay eine Lesart anbietet, die Horatio primär als theatrale Figur bestimmt, bietet der zweite eine erweiterte Perspektive auf die Funktion Horatios. So interpretiert Warley Horatio als Referenz auf soziale Klassen, indem Horatio durch seine Präsenz und Handlung Hamlet in seiner adligen Abstammung bestätigt.

355 Vgl. Engel 2011, S. 258.

356 Vgl. de Grazia 2007, S. 70 f.

ihr hier zu sehen?» direkt ans Publikum. Während seines Abgangs erklingt erstmals das punktmusikalische Leitmotiv und es folgt der Auftritt der Wachen (I, 1).

Allein schon in dieser Anfangsszene wechselt Horatio zwischen zwei Erzählweisen: Seine zunächst enthusiastisch vermittelte Erzählung über die Veränderungen am dänischen Hof wird vom Schauspieler wiederholt durch laute akustische und ruckartige körperliche Gesten durchbrochen. Damit wechselt er zwischen einer realistischen und einer überhöhten Erzählweise. Diese Unterscheidung lässt sich auf die Funktion Horatios in der Inszenierung übertragen: Tritt Horatio in der Anfangs- und Schlusszene allein auf, so ist er doch während des Stückes Hamlets steter Begleiter. Horatios abrupter Wechsel von Erzähl- und Spielweisen lassen ihn als ironischen, durchaus aktiven Erzähler erscheinen, der auch ins Geschehen eingreifen kann. Diese Funktion kommt in der Mausefalle besonders gut zum Ausdruck: Während des ersten Auftritts der Schauspieler*innen verhält sich Horatio zunächst zurückhaltend und beobachtet gespannt Hamlets Regieanweisungen. Als jedoch der erste Schauspieler den Monolog aus *Maras Hochzeit* rezitiert, kommentiert er diesen pantomimisch und wird damit Teil des szenischen Geschehens. Eine ähnliche Rolle kommt ihm in der eigentlichen Theater-im-Theater-Szene (III, 2) zu. Im Gegensatz zum Hof, der auf Holzstühlen von Weitem die Aufführung betrachtet, stellt sich Horatio als einziger Charakter direkt vor das Podium. Doch Georgievski belässt es nicht etwa bei dieser räumlichen Nähe, sondern lässt Horatio auch den aufs Podium steigenden Dichter Čule einführen. Daraufhin ist er derjenige, der die Anweisung gibt, die Schauspieler*innen möchten mit dem Stück beginnen. Unmittelbar nach Claudius' Inszenierungsverbot übergibt Osric Hamlet die entsprechende richterliche Verfügung. Auch hier bringt sich Horatio aktiv ins szenische Geschehen ein, wenn er diese vor den sich im Gegensatz zum Hof noch auf der Bühne befindenden Schauspieler*innen und Hamlet laut vorliest.

Der zwischen Beobachter- und Erzählerfunktion fluktuierende Spielgestus Horatios verunmöglicht die Klassifikation der Figur in ihrem Verhältnis zum Geschehen. Sein Kostüm und seine Nähe zum erhöhten Podium können sogar als Verweise auf die in Georgievskis Inszenierung fehlende Pantomime verstanden werden. Dieser Argumentationslinie folgend, wird Horatio zum Bestandteil der Mausefalle; als solcher bleibt er nicht etwa wortlos, sondern beteiligt sich aktiv, indem er die richterliche Verfügung vorliest. Eine entgegengesetzte Funktion nimmt Horatio am Ende der Inszenierung ein. Dort ersticht er Osric und ruft erwartungsvoll nach Fortinbras. Schliesslich fährt der Mercedes erneut auf die Bühne und Horatio steigt ein: Mit abgetrennter Zunge und blutendem Mund kriecht der nackte Horatio zur Rampe und stammelt die Worte «Der Rest ist Schweigen». Damit wird in Georgievskis Inszenierung Horatio die Fähigkeit der Erzählung brutal genommen, wodurch die als Pierrot gekleidete Figur letztlich doch noch zum Pantomimen wird.

Die Schlusszene eröffnet einen weiteren Deutungsstrang, welcher die Figur mit anderen Charakteren in Shakespeares *Hamlet* vergleichbar macht. Denn gemäss Rokem werden die Beobachter der «screen scenes» in *Hamlet* zu Opfern. Polonius etwa, der sich in der «closet scene» hinter dem Vorhang versteckt hat, wird von Hamlet ermordet. Indem Horatio die Zunge herausgeschnitten wird, wird nicht nur die Erzählung



Abb. 6: *Horatio und Blagorodna in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Ljubiša Georgievski, Narodni teatar (Nationaltheater), Bitola, Premiere: 8. Oktober 1989. Generiert aus Videoaufnahme, Archiv der Fakultät für dramatische Künste, Skopje.*

Abb. 7: *Theater im Theater in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Ljubiša Georgievski, Narodni teatar (Nationaltheater), Bitola, Premiere: 8. Oktober 1989. Generiert aus Videoaufnahme, Archiv der Fakultät für dramatische Künste, Skopje.*

verunmöglicht, sondern an Horatio wird erstmals auch eine gewaltsame Handlung vollzogen. Damit ändert sich zum Ende der Inszenierung die Funktion Horatios: Der aktive Erzähler wird nun zum passiven Opfer.

«Svadbata na Mara» (*Maras Hochzeit*), oder: ein Exkurs über Zensur

Wie bereits in der Inszenierungsbeschreibung erläutert, referiert Georgievski in seinem *Hamlet* zweifach auf seine Dramatisierung und Inszenierung von Vladimir Kostovs Roman *Maras Hochzeit* (1968), die 1976 verboten wurde. Sowohl in der ersten Schauspielszene (II, 2) als auch in der eigentlichen Theater-im-Theater-Szene (III, 2) arbeitet der Regisseur mit metatheatralen Bezügen, indem er Ausschnitte der Inszenierung im dramatischen Rahmen von Shakespeares *Hamlet* auf die Bühne bringt. Das komplexe Referenzsystem besteht sowohl auf der textlichen als auch auf der visuellen und akustischen Ebene der Inszenierung. Bevor jedoch beide Ebenen erläutert werden, ist zunächst kurz auf Kostovs Roman sowie Georgievskis Dramatisierung einzugehen.

Der Roman des makedonischen Autors Vladimir Kostov, geboren 1932, ist 1968 in makedonischer Sprache erschienen und wurde 2011 von Julija Micova erstmals ins Englische übersetzt.³⁵⁷ Der in Bitola lebende Autor hat bislang über fünfzehn Romane, zahlreiche Kurzgeschichtenbände und Kinderbücher veröffentlicht. Davon wurden *Maras Hochzeit* sowie die beiden Romane *Sündhafte Zaharia* und *Die Kir-*

357 Eine Übersetzung in eine südslawische oder eine andere Sprache liegt nach aktuellen Kenntnissen nicht vor.

che der vierzig Märtyrer in Bitola dramatisiert und an verschiedenen jugoslawischen Theaterfestivals gezeigt, beispielsweise am MESS Festival in Sarajevo oder auch an den Dubrovniker Sommerfestspielen.³⁵⁸

Der Autor ist für seine Aufarbeitungen der makedonischen Geschichte, besonders seiner Heimatstadt Bitola, in seinen Romanen und Erzählungen bekannt. In *Maras Hochzeit* vermeidet er aber direkte Verweise auf einen Ort oder eine Zeit und beschränkt, neben wenigen kulturspezifischen Anspielungen, seine Erzählung auf die Ereignisse rund um die Hochzeit der Bibliothekarin Mara. Als zentralen Ort für die Handlung wählt der Autor die Dachterrasse von Maras Wohnblock, einen beliebten Treffpunkt für Dichter*innen, Philosoph*innen und Lebenskünstler*innen. Das bunte Treiben auf dem Dach wird seit je von den Anwohner*innen argwöhnisch beobachtet, sodass Mara bereits mehrfach wegen Hausfriedensbruchs angezeigt wurde. Kostov lässt seinen Roman am Morgen von Maras Hochzeit mit dem stummen Veličko beginnen. Die junge, in der Stadt durchaus geschätzte Bibliothekarin hat sich zum Ziel gesetzt, auf ihrer Hochzeit den Lebenskünstler Ilija mit seiner einstigen Liebe Blagorodna zu versöhnen. Doch Mara sieht sich in ihrem Vorhaben mit mehreren Problemen konfrontiert: Zum einen ist ihre Freundin und Trauzeugin Blagorodna bereits mit einem älteren Arzt verheiratet, zum anderen erweckt die schöne Blagorodna nicht nur Ilijas Interesse, sondern auch das der anderen, ausschliesslich männlichen Hochzeitsgäste. Das hier gewählte Setting des Romans enthält enormes Konfliktpotenzial, das von den grotesken und undurchsichtigen Figuren besonders intensiv ausgespielt wird. Kostovs Wahl und Beschreibung des Handlungsortes als eine grüne, dicht bewachsene Insel, auf welcher der Fortschritt der Industrialisierung noch nicht die Oberhand gewonnen hat, legt die Interpretation nahe, es handle sich um einen heterotopischen Ort. Das würde bedeuten, Maras Terrasse als eine Art Gegenplatzierung, als anderen Ort der Gesellschaft zu verstehen, der gemäss Michel Foucault auch als eine jener realisierten Utopien zu beschreiben ist, «in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind».³⁵⁹ Damit ist die Heterotopie bei Foucault nicht nur als Ort beschrieben, wo neue Regeln gelten, sondern auch als Ort, der alle anderen Orte einer Gesellschaft in Frage stellt und damit das Potenzial besitzt, Kritik an gesellschaftlichen Ordnungsprinzipien zu üben. Georgievski knüpft in seiner Inszenierung von *Maras Hochzeit* an den Topos des heterotopischen Ortes insofern an, als für ihn die Charaktere eigene Welten kreieren und auf der Dachterrasse gezwungen werden, ihre Lebensweise radikal zu hinterfragen. In seinem kurzen Essay zur Inszenierung schreibt der Regisseur, dass sich in Kostovs Roman jede Figur als Regisseur*in der Ereignisse sieht und dabei die Tatsache verdrängt, selbst Akteur*in eines anderen Theaters zu sein.³⁶⁰ Entsprechend werden hier Figuren gezeigt, die primär um sich selbst kreisen und dadurch nur eine egozentrische Perspektive auf die Welt einnehmen können. Mit der Thematisierung des Rollenspiels

358 Vgl. Kostov 2011, S. 281.

359 Foucault 1992, S. 39.

360 Vgl. Georgievski 2007, S. 120–126.

wird auch die gesellschaftliche Maskierung zum zentralen Topos in Kostovs Roman. Auf der formalen Ebene greift Kostov diese inhaltliche Setzung auf, indem er die Figuren sehr genau beschreibt und dadurch unterschiedliche Erzählperspektiven einnimmt. Mara unterscheidet sich als Charakter stark von den restlichen Romanfiguren, indem sie versucht, ihnen die gesellschaftliche Maske zu entreissen. Für Georgievski ist sie die einzige Person, die unmaskiert bleibt und damit in grösstmögliche Distanz zu Blagorodna rückt.

Aus den vereinzelt Beschreibungen von Georgievskis Dramatisierung und Inszenierung (UA: 30. Oktober 1976, Nationaltheater Bitola) geht hervor, dass der Regisseur mit einer avantgardistischen Bühnenkonstellation arbeitet. Während er den ersten Teil der Inszenierung im Buffebereich des Nationaltheaters spielen lässt, verlagert er den zweiten Teil in den Zuschauerraum und platziert das Publikum rund um das szenische Geschehen.³⁶¹ Indem der Regisseur das Stück ausserhalb der Guckkastenbühne inszeniert, konfrontiert er das Publikum direkt mit den Darstellenden und lässt sie zu ungeschützten Zeug*innen des Demaskierungsprozesses werden. Gemäss Ivan Ivanovski verwendet der Regisseur im Vergleich zu seinen vorangegangenen Theaterarbeiten in *Maras Hochzeit* kaum schockierende und provokante Elemente, sondern arbeitet mit dem gezielten Einsatz eines grotesken Schauspielstils sowie unkonventionellen Bühnenkonstellationen.³⁶² Letztere scheinen die Funktion der Dachterrasse als heterotopischer Ort einzunehmen.

Bereits nach der vierten Vorstellung von *Maras Hochzeit* wurde die Inszenierung offiziell verboten und vom Spielplan genommen. Daraufhin folgten zwei Prozesse, in welchen der Regisseur der politischen Propaganda gegen den sozialistischen Staat angeklagt wurde. Wie durch das Interview deutlich wurde, waren die einzelnen Anklagepunkte allgemein formuliert, dadurch jedoch besonders radikal. Georgievski erläuterte, dass er nicht nur des Faschismus, des Rassismus und der Manipulation der Jugend beschuldigt wurde, sondern gar der Pornografie.³⁶³ Erst im Laufe des zweiten Prozesses wurde eine literarische Expertise seiner Dramatisierung von Kostovs Roman vom bekannten makedonischen Autor Mateja Matevski vorgenommen und Georgievski daraufhin für nicht schuldig befunden. Danach wurde die Inszenierung wieder regulär auf den Spielplan des Nationaltheaters in Bitola gesetzt. Darüber hinaus wurde die Inszenierung am Sarajevoer MESS Festival sowohl als beste Inszenierung als auch für die beste Regie ausgezeichnet.³⁶⁴

Wie bereits erwähnt, bilden die beiden metatheatralen Szenen in *Hamlet* den Ausgangspunkt für ein dichtes System von Referenzen auf die umstrittene Inszenierung von *Maras Hochzeit*. Mit dem gezielten Einsatz von visuellen und akustischen Mitteln eröffnet der Regisseur einen Assoziationshorizont, der seine *Hamlet*-Inszenierung in

361 Vgl. Matevski 1982, S. 177.

362 Vgl. Ivanovski 1982, S. 307 f.

363 Sämtliche Informationen zu den Beschuldigungen stammen aus dem am 11. Juli 2013 durchgeführten Interview mit Georgievski. Leider sind bislang keine Dokumente zum Zensurfall *Maras Hochzeit* veröffentlicht.

364 Vgl. Karanfilov 1989, S. 24 f.; Georgievski 1987, S. 223.

die Nähe der Ereignisse rund um das Verbot von 1976 rückt. Sowohl die drei Darsteller der Schauspielertruppe, von denen zwei durch eine mit Zeitungen bespannte Papierwand auftreten, als auch das übergrösse Schwarzweissfoto des verstorbenen Schauspielers Aco Stefanovski spielen auf Georgievskis verbotene Inszenierung aus dem Jahr 1976 insofern an, als sie bereits dort Teil der Besetzung und auf der Bühne zu sehen waren. Diese intendierte Überlagerung der Besetzungen wird visuell durch die Zeitungswand überhöht, indem sie als ironischer Kommentar zu den exzessiven medialen Auseinandersetzungen zu Georgievskis Inszenierung verstanden werden kann. Neben diesen visuellen Merkmalen ist die Szene auch durch die akustische Differenz zur leitmotivisch eingesetzten Punkmusik gekennzeichnet. So sind die süffigen und etwas verruchten Klarinettenklänge als Anspielung auf das für die Anwohner*innen durchweg «sündhafte» Treiben auf Maras Dachterrasse zu verstehen. Darüber hinaus findet sich als wohl eindeutigste, wenngleich nicht unbedingt provokanteste Referenz auf *Maras Hochzeit* ein intertextueller Verweis auf Kostovs Roman, der in dieser Szene (II, 2) von dem Darsteller wiedergegeben wird, der später in der Mausefalle den Philosophen Čopela Džganov spielt: «Wenn man sich für das Leben entschieden hat, bleibt einem nichts anderes übrig, als die Lüge als festen Bestandteil des Lebens zu akzeptieren. Wenn ein Volk entschlossen ist, unter anderen Völkern zu bestehen, dann müssen seine Politiker die Lüge als politisches Prinzip annehmen! In Kombination mit physischer Gewalt erzielt die Lüge hervorragende Resultate. So ist unser Jahrhundert gestrickt. Schlecht! Aber der Mensch ist nicht freiwillig Teil dieses Jahrhunderts. Ist er erst einmal hier angekommen, so werden ihm drei Handlungsmöglichkeiten angeboten: Entweder akzeptiert er die Tatsache der Lüge und kann leben. Oder er lehnt diesen Umstand ab, dann kann er nicht anders als sich das Leben nehmen. Er kann jedoch auch unzufrieden bleiben und dagegen ankämpfen. In diesem Fall ist er bereits zum Misserfolg verdammt ...»³⁶⁵

Obwohl kontextuell anders ausgerichtet – im Roman richtet sich Čopela mit diesen Worten an den temperamentvollen Ilija, der angesichts der vielen Werber um Blagorodna eifersüchtig wird –, bringt der Monolog den erwähnten Schwerpunkt der Dramatisierung bestens zum Ausdruck, nämlich den Topos der Maskierung beziehungsweise Demaskierung.

Mit dieser visuellen, akustischen und intertextuellen Verflechtung gewinnt die Schauspielerszene eine kulturpolitische Dimension. Vor allem Hamlets Aufforderung, der Schauspieler solle einen Monolog vortragen, der noch «nie aufgeführt, oder wenn, dann nicht mehr als einmal» («but it was / never acted, or, if it was, not above once»,

365 «Ако сакаш да живеш, не ти преостанува ништо друго освен да ги прифатиш лагите. Еден народ ако сака да живее, ако сака да опстане меѓу другите, нговите политичари мораат како принцип на нивната политика да ја прифатат лагата! Комбинирана со физичката сила, таа дава одлични резултати. Така е цркром векот. Лошо! А ђовекот не доаѓа во него доброволно. Донесем во него кој знае од каде нему му ќе дават на располагање три можности: или да го прифати таков каков што му се дава – значи, да живее, или да не го прифати – значи самоубие, или, незадоволен од него, да ќе бори да го измени. Оној што ќе бори да го измени однапред е осуден на неуспех ...» Karanfilov 1989, S. 25. Übersetzt vom Makedonischen ins Kroatische von Ivica Baković, vom Kroatischen ins Deutsche von Alexandra Portmann.

II, 2, 372 f.), erhält in Georgievskis Rekontextualisierung der Mausefalle einen neuen referenziellen Charakter mit subversivem Potenzial. Hamlets Urteil, die Ausführung wäre «ein anständiges Stück Arbeit, so bekömmlich wie schmackhaft, und durch Schlichtheit viel schöner als wär's gedrechselt» («but [I] called it an honest method, / as wholesome as sweet, and by very much more / handsome than fine», II, 2, 381–383), wäre demnach als Verweis auf die darauffolgenden Auszeichnungen der Inszenierung und deren breit gefeierten Erfolg zu deuten.

Die vielschichtige Überlagerung von Shakespeares Text im Kontext von Georgievskis Inszenierung von *Maras Hochzeit* ist erst vor dem Hintergrund von Warburgs Konzept des Nachlebens und der Pathosformel vollends begreifbar. Denn die sich wiederholende dramaturgische Rahmung (Hamlets Beschreibung des Monologs) wird in der Inszenierung mit einem neuen Inhalt gefüllt, nämlich dem Text von *Maras Hochzeit*. Ebendiese inhaltliche Neusetzung fungiert als Lokalisierungsstrategie im bislang in der Inszenierung kaum erwähnten kulturellen Kontext Makedoniens. Es stehen hierbei nicht nur Georgievskis langjährige Theaterarbeiten im ehemaligen Jugoslawien auf dem Prüfstand, sondern gleichermassen auch der Assoziationshorizont des Publikums in Bitola. Kritiken berichten, wie das Publikum nach diesem Monolog während der Premiere mit einem spontanen Szenenapplaus reagierte, sodass die Szene zusammen mit der darauffolgenden Mausefalle schnell zum Dreh- und Angelpunkt der Rezeption avancierte.³⁶⁶

Die oben beschriebene visuelle und akustische Rahmung der Szene eröffnet damit nicht nur einen Assoziationshorizont im Hinblick auf den kulturellen Kontext der Inszenierung, sondern auch auf die Produktionsbedingungen im Theater sowie die Problematik der Zensur. Entsprechend lässt die palimpsestartige Struktur die Szene für die Interpretation offen, die Inszenierung als Hinweis auf die unterdrückten Erinnerungen an Zensurfälle im Theater und die je nach Republik vorhandenen Einschränkungen der künstlerischen Freiheit zu lesen.³⁶⁷ Unter Berücksichtigung der inhaltlichen Dimension des Monologs wird diese Vermutung sogar noch verstärkt. Denn Čopelas Reflexion über die zu akzeptierenden Lügen werden als eine gesellschaftliche Notwendigkeit für das Überleben herausgestellt. Die Inszenierung in der Inszenierung greift dadurch nicht nur die Thematik der Verstellung und des Verrats in Shakespeares *Hamlet* auf, sondern wird um die konzeptuelle Ausrichtung als Stück über die Theatralität einer Gesellschaft erweitert.

Nicht zu vergessen sind hierbei die persönlichen Erfahrungen des Regisseurs mit der Zensurbehörde, wie er im Zuge einer Podiumsdiskussion zur Inszenierung nachträglich nochmals betont hat. Insgesamt seien sieben seiner Inszenierungen verboten worden.³⁶⁸ Dabei sei *Maras Hochzeit* insofern eine Ausnahme, als sie die einzige Inszenierung sei, die offiziell mit einer richterlichen Verfügung verboten wurde. Erst

366 Vgl. Karanfilov 1989, S. 24 f.

367 Wie im Kapitel zu *Gamlet* gezeigt, waren die Zensurgesetze von Republik zu Republik unterschiedlich. Was hier beschrieben wird, war tatsächlich häufiger in Makedonien oder in Kroatien nach dem kroatischen Frühling vorzufinden als beispielsweise in Serbien. Vgl. Kapitel II, 3.1.3 dieser Arbeit.

368 Vgl. Karanfilov 1989, S. 24 f.

das offizielle Verbot schuf die Grundlage für eine breite mediale Diskussion, welche wiederum die Bedingungen der Absetzung reflektierte und damit der Aufhebung des Verbots ironischerweise Vorschub leistete. Mit anderen Worten: Eine verbotene Inszenierung konnte paradoxerweise wieder ins Repertoire aufgenommen werden, sofern das Verbot nur bekannt genug war. Oft wurden vom Repertoire abgesetzte Stücke nie wieder auf eine Bühne gebracht, da sie nur inoffiziell zensiert wurden. Es handelt sich hierbei um eine besonders perfide, weil der Öffentlichkeit vorenthaltene Form nicht sichtbarer Diskurse.

Die mit diesem kulturpolitischen Kontext aufgeladene Mausefalle wird wie dargelegt von Horatio eingeleitet: Er kündigt den Schriftsteller Čule an und gibt daraufhin das Kommando zum Beginn der Vorstellung. Die Vorstellung selbst ist in zwei thematische Teile gegliedert, die durch ein kurzes Jazzmusikintermezzo voneinander getrennt sind. Die Szene zeigt Horatio, Čule, Blagorodna, Čopela, Sekula und einen älteren Mann, der vermutlich den reichen Kaufmann Mono darstellen soll. Aus der Videoaufzeichnung lässt sich schliessen, dass der Regisseur auch hier mit verschiedenen, nicht zwingend zusammenhängenden intertextuellen Verweisen auf *Maras Hochzeit* arbeitet.

In den beiden Szenen (II, 2; III, 2) markiert Georgievski mit der Verwendung derselben Jazzmusik nicht nur eine musikalische Konstante für die metatheatrale Ebene, sondern konnotiert darüber hinaus die Vorstellung der süffig-heterotopen Klangwelt der Dachterrasse aus *Maras Hochzeit*. Wie in der vorangegangenen metatheatralen Szene (II, 2) arbeitet der Regisseur auch hier mit Doppelbesetzungen, die seine Version der Mausefalle in direkter Weise mit *Maras Hochzeit* vergleichbar machen: Die einzelnen Figuren tragen ähnliche Kostüme wie damals und auch die Bühnensituation, ein auf die Bühne gestelltes Podium, um welches sich der Hof Helsingörs auf Stühlen sitzend oder wie Horatio stehend verteilen kann, verweist auf dieselbe Verlagerung des szenischen Raums aus der Guckkastenbühne in den Zuschauerraum. Besonders auffallend ist die Figur Blagorodnas, die aufgrund ihres Kostüms, ein Korsett und schwarze Nylonstrümpfe, zum Anziehungspunkt der vier Männer auf der Bühne wird. Soweit aus dem Vergleich der Inszenierung mit der Handlungsabfolge im Roman deutlich wird, lässt Georgievski zwar einzelne szenische Fragmente nachspielen, vermischt diese aber wiederum mit Anspielungen auf *Hamlet*, die im Roman nicht vorhanden sind. Dennoch lassen sich auch im Roman Verweise auf Shakespeares dramatisches Korpus finden: So erzählt beispielsweise der reiche Mono von seinen Erfahrungen als Amateurschauspieler in New Orleans, wo er in einer *Othello*-Inszenierung gespielt habe, bei welcher der Protagonist im Rahmen eines veränderten Schlusses am Ende nicht etwa den Freitod gewählt habe, sondern von den Venezianern zu Tode geprügelt worden sei.³⁶⁹ Monos Erläuterung ist hier als ein in den 1950er- und den frühen 1960er-Jahren akuter Verweis auf die Apartheid in den Südstaaten zu lesen, womit Kostov gesellschaftlich reale Gegebenheiten zur Sprache bringt. Die Schlussfolgerung, dass sowohl Kostovs als auch Georgievskis mehr oder weniger deutliche

369 Vgl. Kostov 2011, S. 106.

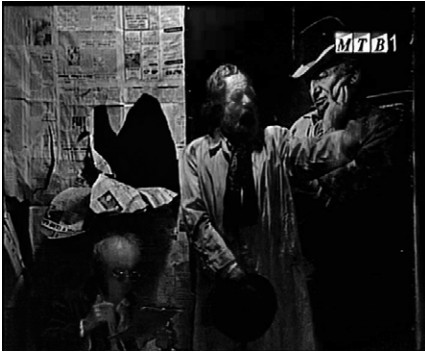


Abb. 8: *Maras Hochzeit* in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Ljubiša Georgievski, Narodni teatar (Nationaltheater), Bitola, Premiere: 8. Oktober 1989. Generiert aus Videoaufnahme: Archiv der Fakultät für dramatische Künste, Skopje.

Abb. 9: *Hamlet und Horatio* in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Ljubiša Georgievski, Narodni teatar (Nationaltheater), Bitola, Premiere: 8. Oktober 1989. Generiert aus Videoaufnahme: Archiv der Fakultät für dramatische Künste, Skopje.

Referenzen als Form gesteigerter Theatralität angelegt sind, spitzt sich im Verbot der *Mara*-Inszenierung, das in der *Hamlet*-Inszenierung wiederholt wird, weiter zu. Denn hierbei fällt auf, dass sowohl das Verbot als auch die Gründe des Verbots offengelegt werden. So liest Horatio im Anschluss an die Szene laut Claudius' Urteil vor, das dem Wortlaut der richterlichen Verfügung von 1976 entspricht. Mit dem Akt des Vorlesens sowie dem Offenlegen der offiziellen Gründe für das Verbot schliesst sich der bis zu diesem Zeitpunkt anhaltende Zyklus der Referenzen auf *Maras Hochzeit*, indem die Thematisierung des künstlerischen Verfahrens (der intertextuellen und metatheatralen Bezüge) mit der inhaltlichen Dimension von Shakespeares Stück zusammengebracht wird und schliesslich in der Auflösung des Rätsels um das zunächst fremde Stück durch die Lokalisierung im Kontext Makedoniens endet.

Shakespeares Hamlet als Bühne des politischen Machtwechsels

Das dritte Merkmal, welches Georgievskis Inszenierung selbst als Mausefalle erscheinen lässt, ist der letzte Auftritt Osrics. Nach dem blutigen Duell am Hof taucht er unter dem mit einem weissen Tuch bedeckten Podium auf, setzt sich die ihm viel zu grosse Krone auf und krächzt die Worte «Ein Hoch auf Dänemark». Daraufhin wird er von Horatio erstochen. Osrics Gestus ist dabei eher dem Kontext von Shakespeares Historien beziehungsweise Königsdramen zuzuordnen, womit diese kurze Sequenz auf die von de Grazia ins Feld geführte Deutung von *Hamlet* als Historie zielt.³⁷⁰ Dabei

370 Vgl. Kott 1970, S. 29; de Grazia 2007, S. 63–80.

sind es sich «wiederholende und unveränderliche Kreise, die die Geschichte zieht»,³⁷¹ die anhand von *Hamlet* als Historie in dieser Szene sichtbar gemacht werden. Doch gerade diese sich wiederholende Struktur, auf die hier verwiesen wird, wird von Horatio in dem Moment unterbunden, als er Osric ersticht. Und wie die Zukunft Helsingörs aussieht, bleibt angesichts der Peinigung Horatios am Ende ebenfalls offen. Entsprechend wird hier radikal zur Disposition gestellt, was für eine Zukunft nach dem Durchbrechen des ewig gleichen Machtzyklus erwartet werden kann. Zugleich kann diese wenngleich sehr kurze Sequenz auch als das Ende der gesteigerten Theatralität im Stück und als Kommentar auf die sich verändernden Machtverhältnisse zu Beginn der 1990er-Jahre im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien verstanden werden. Osric steht damit für das Ende des «grossen Mechanismus», der hier den Sozialismus repräsentiert und der von Horatio nicht weitererzählt werden kann.

2.2.5 Zusammenführung: *Hamlet* als Reflexionsfolie für Zensurpraktiken

Georgievski greift in seiner Inszenierung multidirektionale Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien auf und hinterfragt deren gesellschaftspolitische Funktion in zweifacher Hinsicht: Während die Theater-im-Theater-Szenen klar den Diskurs über die offiziell nicht vorhandene Zensur aufgreifen, erweitert Horatio als Erzählfigur den Deutungshorizont um die Reflexion über die Funktion und den Umgang mit kultureller Erinnerung in diesem spezifischen Kontext.

Indem Georgievski mit *Maras Hochzeit* ein für den spezifischen kulturellen Kontext herausragendes und mit Kontroversen verbundenes Theaterereignis im dramaturgischen Rahmen von *Hamlet* auf die Bühne bringt, nutzt er Shakespeares Drama als Kommunikationsfolie, um die Produktionsbedingungen von Theaterschaffenden in Makedonien zu thematisieren. Die *Hamlet*-Inszenierung wird zum einen durch das dramaturgische Verfahren der Überlagerung im kulturellen Kontext direkt lokalisiert. Denn beide Theaterereignisse verweisen sowohl auf Georgievskis vergangene Regiearbeiten als auch auf das Nationaltheater in Bitola. So feierten sowohl Georgievskis *Hamlet*-Inszenierungen von 1966 und 1989, als auch *Maras Hochzeit* von 1976 in Bitola Premiere. Zum anderen werden mit dem Verweis auf den Theaterskandal von 1976 historische Ereignisse in erweiterter Perspektive aktualisiert. Das Reenactment eines vergangenen Theaterereignisses sowie das Verlesen von realen historischen Dokumenten, wie der richterlichen Verfügung von 1976, präsentiert einerseits historische, sichtbare Fakten, thematisiert jedoch gleichermassen die nicht sichtbaren Diskurse über inoffizielle Zensurpraktiken. Dies wird besonders gut anhand der Kritiken nachvollziehbar, in denen die Diskussion über die Inszenierung und deren Ästhetik beinahe gänzlich von der Diskussion über Zensurpraktiken in Makedonien abgelöst wird.

Darüber hinaus eröffnet das Reenactment eine zweifache Spiegelung der Publikumsposition: Während in der Mausefalle der Hof von Helsingör sich gewissermassen in

371 Vgl. Kott 1970, S. 18.

derselben Situation befindet wie das Publikum von *Maras Hochzeit* von 1976, referiert er auch auf das 1989er-Publikum. Mit diesem doppelten Verweis auf die Position der Zuschauer*innen vergleicht Georgievski die makedonische Gesellschaft mit derjenigen Helsingörs. Vor diesem Hintergrund ist die inhaltliche Deutung des Reenactments zu berücksichtigen: Wenn der vom ersten Schauspieler zitierte Monolog über die Lügen in einer Gesellschaft als zentrale Aussage von Georgievskis *Mara*-Inszenierung zu verstehen ist, dann ist auch seine *Hamlet*-Inszenierung von 1989 als eine Reflexion über die Möglichkeit der gesellschaftlichen Demaskierung zu interpretieren.

Inwiefern die gesellschaftliche Demaskierung in *Hamlet* überhaupt möglich ist, zeigt ein Blick auf die Figuren Horatio und Ophelia. Horatio hebt sich sowohl gestisch als auch visuell von den anderen Figuren in der Inszenierung ab (eine Ausnahme bildet Ophelia, die in ihrer letzten Szene [Hamlet IV, 5] ebenfalls als weisser Clown auftritt). Am deutlichsten wird dies aufgrund seiner Kostümierung als Pierrot und seiner Funktion als Erzähler. Im Vergleich zu den anderen Figuren kann Horatio dadurch als eine Art Narrenfigur interpretiert werden, die in ihren Handlungen gewisse Freiheiten genießt. Solange er sein Pierrotkostüm trägt, kann er nicht nur das szenische Geschehen kommentieren, sondern, wie in der Mausefalle, dieses auch aktiv mitgestalten. Doch gerade seine Kostümierung wird ihm am Ende der Inszenierung genommen: Im Moment der radikalsten Demaskierung, das heisst als Horatio nackt aus dem Fahrzeug geworfen wird, wird er nicht nur seiner Kleider, sondern auch seiner Fähigkeit der Sprache, der Voraussetzung für weiteres Handeln, beraubt.

Auch Ophelia tritt in ihrer Wahnsinnsszene als weisser Clown auf und stösst mit ihren Liedern und bruchstückhaften Sätzen auf Unverständnis («Her speech is nothing, / Yet the unshaped use of it doth move / The hearers to collection», IV, 5, 7–9). Im Moment ihrer ehrlichsten Trauer trägt sie ein Narrenkostüm, das sicherlich als Referenz auf ihre Verrücktheit verstanden werden muss, gleichzeitig aber auch als Offenlegung ihrer gesellschaftlichen Maskierung. Sie führt durch ihre Ehrlichkeit dem Hof gewissermassen die Intrigen und geheimen Machenschaften in Helsingör unter dem Deckmantel der gesellschaftlichen Maske vor und zieht die radikale Konsequenz, sowohl sich selbst als auch ihr Kind zu töten. Über Ophelias Tod kann in der Inszenierung im Gegensatz zur Shakespeare'schen Textvorlage nicht spekuliert werden («Her death was doubtful», V, 1, 216), sondern wird als Entscheidung klar hervorgehoben.

Zusammengefasst wird der thematische Schwerpunkt von *Maras Hochzeit* als Reflexion über gesellschaftliche Maskierungs- und Demaskierungsprozesse in Georgievskis *Hamlet*-Inszenierung mit den Figuren Horatio und Ophelia erneut aufgegriffen und insofern radikalisiert, als eine Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit gesellschaftlicher Demaskierung zwar bejaht werden kann, die Demaskierung selbst jedoch keinerlei Veränderung bewirkt. Ophelia wählt angesichts der intriganten Machenschaften am Hof den Freitod. Mit dem zuvor öffentlich vollzogenen Abort wird darüber hinaus eine kommende Generation in Helsingör verunmöglicht. Horatio wird demgegenüber als dem einzig Überlebenden die Handlungsfähigkeit gewaltsam genommen. Wer oder was Horatios Peiniger am Ende ist (Geist oder Fortinbras), bleibt in der Inszenierung offen.

Neben der inhaltlichen Parallele von *Hamlet* und *Maras Hochzeit* erweitert Horatios Stummheit die Perspektive auf multidirektionale Erinnerungsdiskurse bezüglich der Zensurpraktiken in Makedonien. Seine Unfähigkeit, zu erzählen, kann als Verweigerung der Erinnerung verstanden werden. Denn durch die ihm genommene Fähigkeit des Sprechens kann er den von Hamlet erteilten Auftrag, seine Geschichte zu erzählen («So tell him with th'occurents more and less / Which have solicited», V, 2, 341 f.), nicht erfüllen. Damit bleibt den kommenden Generationen die Erinnerung an die Ereignisse auf dem Hof von Helsingör verwehrt, da auch Osric in Georgievskis Version stirbt. Diese mehrschichtige Interpretation der Inszenierung lässt demnach nicht nur offen, was nach dem Untergang von Helsingör folgt, sondern wirft genauso die Frage auf, wie denn überhaupt eine adäquate Haltung angesichts der sich verändernden politischen Ereignisse auszusehen hätte. Die nur kurze Zeit später erfolgenden politischen Veränderungen von 1991 sind damit gewissermassen vorgezeichnet.

Das Schlüsselbild der Mausefalle dient Georgievski in seiner Inszenierung als zentrale Denkfigur, um die Theatralität einer im Wandel begriffenen Gesellschaft zu thematisieren. Damit stellen alle drei zentralen Momente der Inszenierung gleichermaßen eine Referenz auf die Maskierung und Demaskierung der Gesellschaft sowie auf die Zensur dar: Horatios Funktion als Erzählfigur in *Hamlet* und in der Theater-im-Theater-Szene richtet den thematischen Fokus auf das Spiel. Zugleich spannt er den Bogen von der Erzählung zur Nichterzählung, die durch seine Stummheit am Ende veranschaulicht wird. Das Reenactment von *Maras Hochzeit*, das von Horatio in Gang gesetzt wird, ist Dreh- und Angelpunkt eines komplexen intertheatralen Referenzsystems, in welchem Osric eine dritte Dimension darstellt. Denn sein letzter Auftritt entlarvt die politische Bühne selbst als Theater und referiert damit ebenfalls auf die gesteigerte Theatralität der Gesellschaft.

3 Hamlet liest *Hamlet* – Gorčin Stojanovićs *Hamlet* von 1992

3.1 Kontexte der Inszenierung

3.1.1 Gorčin Stojanović und das Jugoslawische Schauspielhaus im Spannungsfeld der politischen Veränderungen

Bevor auf das Schlüsselbild der Mausefalle in Gorčin Stojanovićs *Hamlet* von 1992 eingegangen wird, ist zunächst dessen Spielstätte zu berücksichtigen, die eine nicht unwesentliche Rolle bei der Konzeption der Inszenierung gespielt hat: Das Jugoslawische Schauspielhaus (Jugoslovensko dramsko pozorište) wurde am 29. Juni 1947 in Belgrad unter der Leitung von Bojan Stupica gegründet. Von der sozialistischen Regierung gefördert, stellte das Theater eine zentrale Drehscheibe für Theaterschaffende aus dem gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien dar und gewann schnell an internationaler Bedeutung.³⁷² In den ersten Jahren waren mehrheitlich nationale und internationale Klassikerinszenierungen Teil des Repertoires. Dieser Umstand lässt sich unter anderem auf die politisch stark beeinflusste Repertoirepolitik zwischen 1947 und 1951 sowie den sogenannten ‚Mangel‘ an adäquaten zeitgenössischen jugoslawischen Dramen zurückführen.³⁷³ Doch spätestens seit den 1960er-Jahren galt das Theater als beliebte Spielstätte auch für zeitgenössische jugoslawische Dramatik. Davon zeugen unter anderem die Inszenierungen auf der am 19. Dezember 1969 neu eröffneten zweiten Bühne Bojan Stupica sowie die Eröffnung der kleinen Studio-bühne im Jahr 1977.³⁷⁴

Die Schaffensweise und Organisation des staatlich subventionierten Theaters war stets von den politischen Veränderungen im ehemaligen Jugoslawien beeinflusst.³⁷⁵ So führte beispielsweise der Bruch Jugoslawiens mit der Sowjetunion 1948 ab Mitte der 1950er-Jahre zu einer stärkeren Liberalisierung der Kulturpolitik. Ab diesem Zeitpunkt wurde den Theaterschaffenden grössere künstlerische Freiheit gewährt, sofern sie Kritik am politischen System und an der sozialistischen Partei vermieden.³⁷⁶ So wurde mit der neuen Verfassung von 1963 den Theatern und anderen Kulturinstitutio-

372 Gemäss Marjanović wurden zu diesem Zeitpunkt in ganz Serbien mehrere Theater eröffnet und staatlich gefördert. Vgl. Marjanović 2005, S. 382 f.

373 Vgl. Marjanović 2005, S. 383; Prinjat 2006; Marjanović 2000, S. 741 f.

374 Vgl. Marjanović 2005, S. 404 ff.

375 Đukić 2012 erarbeitet die spezifischen Bedingungen der jugoslawischen Kulturpolitik am Beispiel von Serbien und bietet einen Einblick in unterschiedliche Förderstrukturen.

376 Vgl. Marjanović 2005, S. 380 f.

nen mehr Autonomie in der Repertoirepolitik und der Zusammenstellung des Ensembles garantiert. Auch wurde beispielsweise der Arbeitsstatus der Schauspieler*innen neu geregelt, die nun erstmals in unbefristeten Arbeitsverhältnissen angestellt werden durften.³⁷⁷ Die allmähliche kulturpolitische Liberalisierung öffnete den Raum für kritische Auseinandersetzungen mit der sozialistischen Regierung in Theater, Literatur und Film. Als Beispiele hierzu können die Filme der «Schwarzen Welle» (Crni Talas) genannt werden, die in den 1960er-Jahren in den Programmkinos in Belgrad und Zagreb zwar zu sehen waren, jedoch oftmals nach wenigen Vorstellungen von der Regierung verboten wurden.³⁷⁸

Ohne an dieser Stelle auf die komplexe und wechselvolle Kulturpolitik in Jugoslawien genauer einzugehen,³⁷⁹ ist zu betonen, dass das Jugoslawische Schauspielhaus, ähnlich wie die meisten staatlich subventionierten Kulturinstitutionen, seit Beginn der 1990er-Jahre massive Verluste hinsichtlich der regelmässigen staatlichen Finanzierung erlitt. Dieser Trend setzte bereits mit der ökonomischen Krise in den 1980er-Jahren ein, wurde in den 1990er-Jahren jedoch verstärkt. Denn seit der Gründung der Bundesrepublik Jugoslawien 1992, welche bis 2003 aus den Republiken Serbien und Montenegro bestand, erlebte die Kulturförderung eine radikale Umstrukturierung, was letztlich zu massiven Kürzungen der Subventionen staatlicher Institutionen führte, unter anderem am Jugoslawischen Schauspielhaus. Mangels regelmässiger staatlicher Finanzierung konnten die Lohn- und Sozialkosten sowie die Kosten für den Unterhalt der Gebäude kaum gedeckt werden. Dies führte dazu, dass besonders kostspielige Inszenierungen nicht mehr von den Häusern allein getragen wurden, sondern als Koproduktionen, beispielsweise mit dem Sommerfestival Grad Teatar Budva (Theaterstadt Budva), auf die Bühne gebracht wurden.³⁸⁰ Die veränderte Förderpolitik in der Bundesrepublik Jugoslawien forderte demnach neue Formen der Organisation kultureller Institutionen.³⁸¹

In der theaterwissenschaftlichen Literatur lassen sich vereinzelt Rückschlüsse von diesen neuen Organisationsformen auf die Repertoirepolitik finden. So charakterisiert beispielsweise Mirjana Miočinović im Interview mit Ksenija Radulović und Ivan Medenica die 1990er-Jahre als eine Zeit, in welcher das serbische Theater seine Subversivität und Bedeutung gänzlich aufgegeben habe.³⁸² Unter dem Stichwort Eskapismus, das diesbezüglich in mehreren Beschreibungen des Theaters im Jugoslawien der 1990er-Jahre auftaucht, kann eine Tendenz der Theaterschaffenden verstanden werden, Bezüge zur politischen Realität in den Inszenierungen der 1990er-Jahre zu vermeiden. Aleksandra Jovičević spricht ebenfalls von einem Trend zur Realitätsflucht, von einem Desinteresse der Theater an der gesellschaftlichen Realität.³⁸³ Sie

377 Vgl. ebd., S. 384.

378 Vgl. ebd.

379 Hierzu gibt es ausführliche Studien wie Đukić 2012.

380 Vgl. Marjanović 2005, S. 385–398.

381 Vgl. Marjanović 2000, S. 742.

382 Vgl. Radulović/Medenica 2002, S. 41.

383 Vgl. Jovičević 2002, S. 42.

grenzt diese Bestimmung insofern ein, als sie längst nicht alle Theaterschaffenden darin einschliessen möchte und den Eskapismus daher lediglich als eine dominante Tendenz beschreibt.³⁸⁴ Eine eskapistische Neigung hinsichtlich der Repertoirepolitik sieht sie in der verstärkten Zuwendung zu klassischen Texten und solcher zeitgenössischen Dramatik, die politische oder gesellschaftliche Themen dezidiert ausklammern. Der damalige Leiter des Jugoslawischen Schauspielhauses, Jovan Čirilov, hingegen verteidigt seine Repertoirepolitik zu Beginn der 1990er-Jahre, indem er sie zum einen als Widerspiegelung der damaligen Publikumswünsche auffasst, zum anderen auf den Umstand verweist, dass ab Mitte der 1990er-Jahre vermehrt kritische zeitgenössische Dramatik, welche sich mit dem Krieg auseinandersetzte, auf die Bühne gebracht wurde.³⁸⁵ In diesem Zusammenhang sind unter anderem *Beogradska Trilogija* (Belgrader Trilogie, Premiere: 19. April 1997) von Biljana Srbljanović oder auch *Bure baruta* (Das Pulverfass, Premiere: 18. März 1995) von Dejan Dukovski zu nennen. Zudem muss betont werden, dass in den 1990er-Jahren sich vermehrt freie Theater- und Performancegruppen bildeten, welche einen wichtigen kritischen Beitrag in der Kulturszene im ehemaligen Jugoslawien leisteten, wie beispielsweise das DAH Teatar.³⁸⁶ Im Folgenden soll Gorčin Stojanovićs *Hamlet*-Inszenierung von 1992 vor dem Hintergrund des erläuterten Spannungsverhältnisses zwischen politisch subversivem, regimekritischem Theater und dem Theater des Eskapismus betrachtet werden. Dabei steht insbesondere die Frage im Raum, ob nicht gerade der Rückgriff auf klassische Texte wie *Hamlet* als Ausdruck eines alternativen Verständnisses von politischem Theater begriffen werden kann.³⁸⁷

Die Diskussion um politisches oder eskapistisches Theater ist im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit neuen Ästhetiken im Theater zu führen, die von Hans-Thies Lehmann unter den Begriff des postdramatischen Theaters subsumiert wurden. Lehmann zufolge sind seit den ausgehenden 1960er-Jahren Tendenzen im Theater festzustellen, die zugunsten einer spezifischen bildhaften Ästhetik vom Primat des Textes absehen.³⁸⁸ Diese ästhetische Verschiebung kann auch als eine verstärkte Abkehr der Aufmerksamkeit von der inhaltlichen Deutung der Stücke hin zu formalen Aspekten der Aufführung verstanden werden.³⁸⁹ Vor dem Hintergrund eines Konzepts des politischen Theaters, welches sich exklusiv auf der inhaltlichen Ebene mit politischen Veränderungen in der Welt auseinandersetzt, könnte die Verschiebung in Richtung formaler Aspekte als Verlust des Politischen im Theater gedeutet werden

384 Vgl. ebd., S. 43.

385 Vgl. Marjanović 2005, S. 395.

386 Einen Überblick sowie eine kritische Untersuchung der freien Theaterszene in Serbien lässt sich unter anderem in Vujanović 2008 finden.

387 Milin 2008 bietet einen interessanten Überblick über dramatische Texte der 1990er-Jahre, welche sich im Spannungsverhältnis des politischen Engagements und der Tendenz des Eskapismus bewegen.

388 Vgl. Lehmann 1999.

389 Zu den wichtigen Vorläufern eines Regietheaters, das in den 1990er-Jahren unter dem Begriff der postmodernen Regie beschrieben wird, zählen im ehemaligen Jugoslawien unter anderen Ljubiša Ristić und der Autor Dušan Jovanović. Vgl. Toporišić 2010, S. 437–441.

(worauf in aktuellen Publikationen zum politischen Theater intensiv eingegangen wird).³⁹⁰ Gerade diese Perspektive, die von Jan Kott bereits 1989 für Shakespeare-Inszenierungen postuliert wurde, kann mithilfe der folgenden Analyse in ihrer Brüchigkeit dekonstruiert und revidiert werden.³⁹¹

Der damals erst 26-jährige Regisseur Gorčin Stojanović, der während der Milošević-Ära mehrheitlich nur einem Fachpublikum bekannt war und heute der künstlerische Leiter des Jugoslawischen Schauspielhauses ist,³⁹² brach mit seinem *Hamlet* (Premiere: 7. Oktober 1992) radikal mit der psychologischen Inszenierungsweise des Stückes. Vielmehr steht sein *Hamlet* in der Tradition seiner späteren regimekritischen Inszenierungen; zu nennen wären beispielsweise seine Inszenierungen von Nenad Prokićs Adaption von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* (Jugoslawisches Schauspielhaus, 1994) oder auch Biljana Srbljanovićs Stück *Pad* (Der Fall, Koproduktion des Theaters BITEF, des Stadttheaters Budva und des Steirischen Herbst, 2000),³⁹³ einer Parabel auf Slobodan Miloševićs Machtaufstieg und Sturz.³⁹⁴

In seiner beinahe vierstündigen *Hamlet*-Inszenierung verzichtet der Regisseur auf grössere Textkürzungen und belässt die einzelnen Szenen in der Chronologie der Shakespeare'schen Tragödie. Die hier suggerierte Texttreue wird jedoch auf der Inszenierungsebene gebrochen, indem Stojanović den Spielfluss durch musikalische Einschübe und lange Blacks unterbricht und damit den Eindruck einer fragmentarischen Aneinanderreihung evoziert. Dabei arbeitet der Regisseur mit einer Mischung aus divergierenden Bühnenbild- sowie Ausstattungselementen und kombiniert diese mit voneinander abweichenden Schauspielstilen. Mit dieser dramaturgischen Strategie verweist der Regisseur, so die vorläufige These, auf unterschiedliche Weisen der Rezeption des Shakespeare'schen Dramas und verhandelt beziehungsweise dekonstruiert dadurch die kulturelle Erinnerung an die Aufführungstradition von *Hamlet*. Aus der historischen Distanz betrachtet, bildet dieser Akt der Dekonstruktion zugleich einen Kommentar zur Erinnerungspolitik im Serbien der 1990er-Jahre und damit eine kritische Auseinandersetzung mit dem zu diesem Zeitpunkt herrschenden Geschichtsrevisionismus.³⁹⁵ Von dieser Lesart zeugen auch zeitgenössische Kritiken wie beispielsweise diejenige von Aleksandar Milosavljević, der die Inszenierung als Spiegel der gesellschaftlichen und historischen Umstände bewertet.³⁹⁶ Bevor jedoch vertieft auf die Inszenierung selbst eingegangen wird, sind zunächst die bisherigen *Hamlet*-Inszenierungen am Jugoslawischen Schauspielhaus zu eruieren, welche zum Teil in der Inszenierung pointiert in Erinnerung gerufen werden.

390 Über neue Ausdrucksformen des politischen Theaters vgl. Deck und Siegburg 2011.

391 Vgl. Elsom 1989, S. 15 f.

392 Vgl. Medenica 2008, S. 153 f.

393 Vgl. Pribisic 2001, S. 490 f.

394 Vgl. ebd., S. 153.

395 Vgl. Kuljić 2010.

396 Vgl. Milosavljević 1992.

3.1.2 *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus vor 1992

Obwohl Shakespeares *Hamlet* in Serbien bereits seit 1885 regelmässig auf der Bühne zu sehen war, beispielsweise am Nationaltheater in Belgrad und in Novi Sad, wurde die Tragödie im Jugoslawischen Schauspielhaus erst verhältnismässig spät ins Repertoire aufgenommen. Der Regisseur Mata Milošević, der zusammen mit Bojan Stupica zu den bekanntesten Regisseuren im Jugoslawien der Nachkriegszeit gehört, inszenierte 1962 (Premiere: 9. Juni 1962) einen zeitgenössischen *Hamlet* und richtete dafür den Fokus auf die Darstellung Dänemarks als «Gefängnis». Aus Kritiken wird ersichtlich, dass Milošević diese Interpretation mit dem Bühnenbild von Milenko Šerban dadurch verstärkte, dass er von der Decke Gitterwandzüge hängen liess. Entgegen der dominanten Deutung Hamlets als romantischer Held wird dieser von Branko Pleša in Miloševićs Inszenierung als rationaler, handlungsorientierter Charakter gelesen. Gemäss dem Kritiker Jovan Maksimović vermeidet der Schauspieler explizit die psychologische Identifikation mit seiner Rolle. Trotz historischer Kostüme wird die Inszenierung in verschiedenen Rezensionen von Kritiker*innen aufgrund der Spielweise und innovativer szenischer Lösungen als Aktualisierung des Shakespeare'schen Dramas empfunden.³⁹⁷ Ausdruck dieser Aktualisierung ist die dramaturgische Bearbeitung des Stückes. So lässt der Regisseur beispielsweise Hamlet zu Beginn des Stückes allein vor der Gitterwand auftreten. In seiner Hand hält er ein Buch und spricht die Replik: «Worte, Worte, Worte» (II, 2, 192). Das Pendant zu diesem Beginn stellt das Ende der Inszenierung dar. Hamlet stirbt nicht in Horatios Armen, sondern allein. Zudem endet die Inszenierung mit Hamlets Worten «Der Rest ist Schweigen» (V, 2, 358).³⁹⁸ Die Rezensenten Marija Grgičević und Branko Hečimović gehen insbesondere auf die dramaturgische Bearbeitung *Hamlets* ein. Aus ihren Beschreibungen wird deutlich, dass Fortinbras entgegen der dramatischen Vorlage hier zu Beginn des Stückes erscheint, sein Auftritt dafür am Ende gänzlich gestrichen wird. Die veränderte Dramaturgie lässt Miloševićs *Hamlet* gemäss Hečimović als einen *Hamlet* der Retrospektive erscheinen. Darunter versteht Hečimović, dass die Inszenierung gewissermassen als Erzählung von Horatio zu deuten ist und daher stets den Gestus des Rückblicks auf die realen Gegebenheiten am Hof von Helsingör beibehält. In dieser Perspektive erscheint Hamlet als abgeschotteter Charakter, der in seinem Leben stets einsam war und deshalb alleine stirbt.³⁹⁹ Obwohl sich Hečimović zur dramaturgischen Bearbeitung tendenziell eher negativ äussert, lobt er die Darstellung der Mausefalle, in welcher der Hof mit dem Rücken zum Publikum sitzt.

Neben den regulären Auftritten am Jugoslawischen Schauspielhaus gastierte die Inszenierung zudem am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb. Sowohl in Belgrad als auch in Zagreb wurde die Inszenierung je unterschiedlich bewertet. Gemeinsam ist den Kritiken, dass sie die Inszenierung als Aktualisierung deuten und oftmals auf Jan Kotts kurz zuvor in polnischer Sprache erschienenenes Buch *Szkice o Szekspirze*

397 Vgl. Maksimović 1962.

398 Vgl. Grgičević 1962.

399 Vgl. ebd.

(Skizzen zu Shakespeare, 1961) verweisen, das 1965 auf Deutsch unter dem Titel *Shakespeare heute* erschienen ist.⁴⁰⁰

Neun Jahre später inszenierte Stevo Žigon einen weiteren, ebenso kontrovers diskutierten *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus (Premiere: 22. Januar 1971), der auch im Rahmen des Theaterfestivals BITEF in Belgrad zu sehen war. Žigon, der zugleich als Regisseur und Protagonist agierte, stellt die jüngere Generation, insbesondere Hamlets und Ophelias Liebesbeziehung, ins Zentrum. Seine szenische Umsetzung zentraler Schlüsselbilder markiert eine Verschiebung in der Rezeption des Stückes, das sowohl als Familiendrama wie auch als Liebestragödie aufgefasst werden kann. Ausdruck dieser Verschiebung sind verschiedene szenische Umwertungen. So wird gemäss Hugo Klajn der Geist von Hamlets Vater lediglich durch eine Stimme angezeigt, die – ähnlich wie in Georgievskis Inszenierung von 1989 – von einem Kassettenrecorder abgespielt wird. Auch andere Schlüsselbilder werden radikal verändert. Die Schauspieltruppe beispielsweise ist während der Mausefalle nicht auf der Bühne zu sehen, sondern die Dialoge aus *The Murder of Gonzago* werden ebenfalls lediglich vom Tonband abgespielt.⁴⁰¹ Žigons Betonung der Liebesbeziehung wird zudem durch Ophelias Schwangerschaft, eine weitere Parallele zu Georgievski, sichtbar verstärkt. Indem der Regisseur die jüngere Generation und deren Psychologie fokussiert, verzichtet er, allerdings nur vordergründig, auf gesellschaftspolitische Deutungen des Textes. So streicht er nicht nur den ersten Auftritt der Wachen, sondern auch das Erscheinen Fortinbras', der politischsten Figur, am Ende des Stückes. Aus Kritiken wird erkennbar, dass Žigon, genauso wie sein Vorgänger Milošević, einen sehr freien Umgang mit dem Shakespeare'schen Text pflegt, indem er die Tragödie zum Generationendrama umwertet. Darüber hinaus wird das innovative und multifunktionale Bühnenbild von Petar Pašić in den Kritiken mehrfach hervorgehoben. Davon ausgehend bezeichnet Milko Miloradović die Inszenierung als eine Reaktion auf die theatrale Avantgarde der 1960er- und 1970er-Jahre.⁴⁰² Gerade die Betonung der jungen Generation und die damit einhergehende entmystifizierte Darstellung der Charaktere wird jedoch von Natalija Vagapona auch als «Requiem der verloren gegangenen Ideale» im Jugoslawien der 1970er-Jahre gedeutet. Der Inszenierung könne somit über das formale Moment hinaus wiederum eine gesellschaftspolitische Dimension zugeschrieben werden, wenn die familiären und generationalen Konflikte hier als Spiegelung der Gesellschaft aufgefasst werden.⁴⁰³

Mit Blick auf die Repertoireverzeichnisse der Belgrader Theater der 1970er-Jahre fällt auf, dass Žigons *Hamlet* beinahe zeitgleich mit zwei weiteren *Hamlet*-Inszenierungen auf die Bühne gebracht wurde. Während das Nationaltheater dem Belgrader Publikum

400 Dieser Umstand ist insofern hervorhebenswert, als Jan Kotts Essays in Jugoslawien bereits zu Beginn der 1960er-Jahre rezipiert wurden und davon ausgegangen werden kann, dass sie auf die zeitgenössischen Regiearbeiten Einfluss nahmen. Die erste serbische Übersetzung stammt von Petar Vujičić und ist bereits 1963 erschienen; vgl. Kot 1963.

401 Vgl. Klajn 1971, S. 76.

402 Vgl. Miloradović 1972.

403 Vgl. Vagapova 2010, S. 251 f.

einen klassischen, dramaturgisch kaum bearbeiteten *Hamlet* präsentierte (Premiere: 1. Oktober 1970), wagte Slobodanka Aleksić im Atelje 212 (Premiere: 17. April 1971) einen avantgardistischen Zugriff auf den Shakespeare'schen Text. Aleksić verzichtet gänzlich auf eine psychologische Darstellung der Figuren und widmet sich dem Generationenkonflikt, der ebenfalls als gesellschaftlicher gedeutet wird.

Stojanovićs *Hamlet*, der vor dem Hintergrund der bis hierhin nur skizzierten Aufführungstradition von *Hamlet* am Jugoslawischen Schauspielhaus gesehen werden muss, stellt zugleich einen Bruch wie eine Fortführung der politischen *Hamlet*-Inszenierungen an diesem Haus dar. So strebt Stojanović explizit eine formale Verschiebung im Sinne einer dekonstruktivistischen Deutung des Stückes an und liefert damit eine alternative Deutung des ›Politischen‹. Daher ist auch hier ein kurzer Einblick in die politische Situation und insbesondere die Erinnerungspolitik im Serbien der frühen 1990er-Jahre notwendig, um die Mausefalle als Schlüsselbild dieser Inszenierung zu betrachten.

3.1.3 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Mit den politischen Veränderungen zu Beginn der 1990er-Jahre geht eine radikale Revision der Erinnerungspolitik im gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien einher. Es lässt sich eine Tendenz zur Verschiebung von einer übernationalen Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg im Sinne der Erinnerung an die antifaschistische Partisanenbewegung in Richtung einer ethnozentrischen Erinnerung an historische Ereignisse feststellen.⁴⁰⁴

Nataša Govedarica stellt zwei zentrale Momente für Veränderungen in der offiziellen Erinnerungspolitik in Serbien fest: Als erstes Moment nennt sie die Jahre 1989 und 1990, die gewissermassen als Jahre der ideologischen Vorbereitung auf die folgenden Jugoslawienkriege bezeichnet werden könnten.⁴⁰⁵ In dieser Zeit wird öffentlich über die Rolle Serbiens innerhalb der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien verhandelt, wobei spätestens seit der Veröffentlichung des SANU-Memorandums 1986 eine Rhetorik gewählt wird, die Serbien gegenüber den anderen sozialistischen Republiken als benachteiligt darstellt. Als zweites zentrales Moment nennt sie den politischen Umbruch im Jahr 2000. In Anlehnung an Dubravka Stojanović stellt Govedarica fest, dass das nationalistische Programm Slobodan Miloševićs von den demokratischen Kräften oft unhinterfragt übernommen wurde.⁴⁰⁶ Eine der Konsequenzen sieht sie in der offiziellen Erinnerungspolitik Serbiens in Bezug auf die Kriege in Kroatien und Bosnien und Herzegowina in den 1990er-Jahren, zu denen bis zum heutigen Zeitpunkt in der serbischen Regierung kein Konsens bestehe. So wurde 2010 beispielsweise eine offizielle Verurteilung der Kriegsverbrechen im Bosnienkrieg zwar publik gemacht, auch entschuldigte sich die serbische Regierung

404 Zur Revision der jugoslawischen Geschichte vgl. Sindbaek 2012; Govedarica 2012; Ristović 2012; Kuljić 2010.

405 Zu Nationalisierungsprozessen in den 1990er-Jahren in Serbien vgl. Živković 2011; Čolović 2000.

406 Vgl. Govedarica 2012, S. 174 f.

2013 für die Verbrechen in Srebrenica,⁴⁰⁷ doch bezüglich des genauen Wortlauts in der Bezeichnung der Kriegsverbrechen in Srebrenica besteht bis heute Uneinigkeit.⁴⁰⁸ Ein weiterer Ausdruck der problematischen Erinnerungspolitik ist die zögerliche Zusammenarbeit mit dem UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag. Daher wird die mangelnde Aufarbeitung der Kriegsvergangenheit seitens der Regierung in Serbien beinahe ausschliesslich durch Nichtregierungsorganisationen kompensiert.⁴⁰⁹

Serbien stellt hinsichtlich der Erinnerungspolitik im Vergleich zu den anderen Ländern des ehemaligen Jugoslawien insofern einen Sonderfall dar, als es in den 1990er-Jahren ein höchst ambivalentes Verhältnis zur sozialistischen Vergangenheit pflegte. Dabei bewegte sich die Regierungspartei stets im Spannungsverhältnis zwischen einer nationalistischen Ideologie und einer sozialistischen Rhetorik.⁴¹⁰ Vor dem Hintergrund der bereits in den 1980er-Jahren einsetzenden Kritik an der sozialistischen Erinnerungspolitik stellen erneut der Erste und der Zweite Weltkrieg die zentralen Referenzpunkte für eine nationalistisch orientierte Argumentation dar. Dabei muss angemerkt werden, dass, obwohl sich mehrheitlich nationalistisch orientierte Schriftsteller, wie Dobrica Ćosić in *Vreme smrti* (Zeit des Todes), mit den beiden Weltkriegen auseinandersetzen, vereinzelt auch linke Intellektuelle, beispielsweise Slobodan Šnajder, die beiden Weltkriege als Ausgangspunkt der kritischen Beschäftigung mit einer standardisierten Erinnerungspolitik wählen.⁴¹¹ Obwohl als Topoi bereits länger in der jugoslawischen Gesellschaft präsent und gefestigt, wird seit den 1990er-Jahren eine offizielle Reformulierung der jugoslawischen Vergangenheit vorangetrieben. Diese findet in Serbien, ähnlich wie in anderen Republiken, ihren konkreten Ausdruck in Denkmalsetzungen, Strassenumbenennungen, der Abschaffung von nationalen, vornehmlich sozialistischen Feiertagen sowie in neuen Gesetzen, die erstmals die mit den faschistischen deutschen Besatzern kollaborierende Tschetnik-Bewegung rechtlich mit den antifaschistischen Partisanen gleichstellen.⁴¹² Einige Eckpunkte dieser Vergangenheitsrevision in Richtung einer Nationalgeschichte werden nachfolgend insoweit erläutert, als sie für die Kontextualisierung von Stojanovićs *Hamlet* wichtig sind.

Slobodan Milošević, der bereits 1986 als Präsident des Bundes der Kommunisten Serbiens (Savez komunista Srbije, später Sozialistische Partei Serbien, SPS)⁴¹³ auf die politische Bühne trat, wurde 1989, nach der forcierten Abdankung von Ivan Stambolić im Jahr 1987, zum Präsidenten der Sozialistischen Republik Serbiens ernannt. Seine

407 Vgl. beispielsweise www.sueddeutsche.de/politik/serbischer-praesident-nikolic-entschuldigt-sich-fuer-massaker-von-srebrenica-1.1658551, 9. Juni 2014.

408 Vgl. Govedarica 2012, S. 216 ff.

409 In diesem Zusammenhang ist unter anderem das Zentrum für kulturelle Dekontamination (Centar za kulturnu dekontaminaciju) zu nennen, das sich als Plattform für gesellschaftliche Kritik und den Austausch unterschiedlicher Künstler, Aktivisten, NGOs und Intellektueller versteht. Vgl. Govedarica 2012, S. 215 f.

410 Vgl. Govedarica 2012, S. 166 f.; Gordy 1999, S. 7 f.

411 Vgl. Kapitel II, 3.1.3.

412 Zum radikal veränderten Verhältnis zum Faschismus vgl. Kuljić 2010, S. 106–109.

413 Vgl. Gordy 1999, S. 25.

Machtübernahme und die Transformation Serbiens in einen repressiven Staat geschahen sukzessive und äusserten sich beispielsweise in der Kontrolle der Medien sowie der Umbesetzung wichtiger politischer Positionen innerhalb der Regierung. Bereits seit seinem Parteivorsitz bediente sich Slobodan Milošević einer polemischen Rhetorik gegen die Regierung der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien und wurde zur ideologischen Leitfigur der sogenannten antibürokratischen Bewegung, welche den Status der autonomen Provinzen Vojvodina und Kosovo innerhalb der territorialen Integrität Serbiens kritisierte.⁴¹⁴ Den vorläufigen Höhepunkt erreichten diese Bewegung und die nationalistische Rhetorik in einer Rede Miloševićs auf dem Amselfeld am 28. Juni 1989.

Nach den ersten Mehrparteienwahlen in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien 1990 sprach sich in den Republiken Slowenien und Kroatien ein Gross-
 teil der Bevölkerung für die Anwendung des in der Verfassung von 1974 verankerten
 Rechts der jugoslawischen Republiken auf Sezession aus. Während in Slowenien
 die Mitte-rechts-Koalition DEMOS die Wahlen gewann, konnte sich in Kroatien die
 (ultra)nationalistische Partei Hrvatska demokratska zajednica (HDZ) unter Franjo
 Tuđman als Wahlsiegerin etablieren. Ab diesem Zeitpunkt lässt sich in Serbien,
 Kroatien und Slowenien eine forcierte nationalistische Medienkampagne feststel-
 len.⁴¹⁵ Nach der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens und Kroatiens am 25. Juni
 1991 folgte eine kriegerische Auseinandersetzung in Slowenien, die den Beginn der
 bis 1999 andauernden Jugoslawienkriege markiert.⁴¹⁶ Der bewaffnete Konflikt in
 Slowenien konnte bereits nach zehn Tagen eingedämmt werden, verlagerte sich aber
 schnell nach Kroatien sowie später nach Bosnien und Herzegowina und eskalierte
 zum grössten Krieg in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. Während der Krieg in
 Kroatien 1992 durch die Intervention internationaler Kräfte gebändigt werden konnte,
 begann mit der internationalen Anerkennung von Bosnien und Herzegowina am
 6. April 1992 der bis 1995 andauernde Krieg im multiethnischen Bosnien und Her-
 zegowina, an welchem die Bundesrepublik Jugoslawien, Kroatien und Bosnien und
 Herzegowina beteiligt waren. Da hier eine angemessene Auseinandersetzung mit dem
 Kriegsverlauf und seinen Konsequenzen nicht geleistet werden kann, bleibt der Blick
 im Folgenden auf die innenpolitischen Verhältnisse in Serbien beschränkt.⁴¹⁷

In den urbanen Gebieten Serbiens, insbesondere in Belgrad, wurden bereits zu Beginn
 der 1990er-Jahre Stimmen für einen politischen Umbruch laut. Aufgrund des monate-
 langen Ausschlusses der Oppositionsparteien aus den staatlichen Medien im Vor-
 feld der Wahlen wurden insbesondere von Studierenden, Kulturschaffenden und den

414 Unter «antibürokratischer Bewegung» werden die Massenproteste in Serbien und Montenegro gegen den Status der bislang autonomen Provinzen Vojvodina und Kosovo verstanden. Vgl. Jović 2009, S. 308–312.

415 Vgl. Gordy 1999, S. 31.

416 In diesem Zusammenhang sind der Kosovokrieg 1998/99 und die darauffolgenden NATO-Bombardierungen Serbiens 1999 zu nennen.

417 Umfassende Studien zu den Jugoslawienkriegen sind Glenny 1992; Djokić 2011; Ramet 1999 und 2011; Jović 2011.

Oppositionsparteien öffentliche Kundgebungen und Veranstaltungen organisiert. Hierzu ist beispielsweise das auf dem Platz Terazije im Zentrum Belgrads versammelte Terazije-Parlament zu nennen, welches Forderungen an die Regierung Serbiens stellte. Am 9. März 1991 wurden diese Proteste seitens der Regierung mithilfe eines grossen Einsatzes der Polizei und der Jugoslawischen Volksarmee brutal beendet.⁴¹⁸ Ein Jahr nach den ersten Belgrader Aufständen, am 9. März 1992, wurden erneut Proteste organisiert, an welchen neben Studierenden, Kulturschaffenden und Intellektuellen auch die Koalition der oppositionellen Parteien Demokratski pokret Srbije (DEPOS) beteiligt war. Auch diese Proteste richteten sich gegen Miloševićs repressives Regime, das bei den Parlamentswahlen nie eine Mehrheit der Stimmen erreichte. Angesichts des Kriegsverlaufs in Bosnien und Herzegowina kam es am 14. Juni desselben Jahres in Belgrad zu weiteren grossen Antikriegsdemonstrationen, die von Organisationen wie dem Belgrader Zirkel, den Frauen in Schwarz und verschiedenen Bürgerallianzen veranstaltet wurden.⁴¹⁹ In diesem Jahr erfuhr Miloševićs Regierung seit Kriegsbeginn den bislang stärksten politischen Widerstand. So forderten der damalige Präsident der Bundesrepublik Jugoslawien Ćosić und der Premierminister Milan Panić öffentlich Miloševićs Rücktritt. Panić trat in den Wahlen von 1992 gar gegen Milošević an, verlor diese jedoch. Daraufhin wurden sowohl Panić als auch Ćosić von Milošević abgesetzt und die Socialistička partija Srbije (SPS) ging eine Koalition mit der (ultra)nationalistischen Partei SRS (Srpska radikalna stranka) unter Vojislav Šešelj ein. Diese politische Verbindung, die zwar nur bis zu den Verhandlungen über den Vance-Owen-Friedensvertrag 1993 anhielt, sicherte Milošević zunächst seine Position als Präsident Serbiens.⁴²⁰ Mit den am 30. März 1992 verhängten UNO-Sanktionen gegen den Bundesstaat Jugoslawien fiel das Land in einen Zustand absoluter wirtschaftlicher und kultureller Isolation, gefolgt von einer schwerwiegenden Rezession 1993 und bitterer Armut.⁴²¹

In dieser Zeit wurden die offiziellen Revisionen der Kultur- und Erinnerungspolitik sichtbar. So wurde 1992 dem Tschetnik-Anführer Dragoljub (Draža) Mihajlović auf Ravna Gora ein Denkmal errichtet und damit die nationalistische Bewegung dem antifaschistischen Partisanenkampf gegenübergestellt. Dieser Vergleich war insofern höchst problematisch, als die Bewegung der Tschetnik zum einen mit einer faschistischen Ideologie sympathisiert, zum anderen bis kurz vor Kriegsende mit den deutschen Besatzern gegen die Tito-Partisanen gekämpft hatte. Dies ist als Ausdruck der Überschreibung der Geschichte in Richtung einer Nationalgeschichte kaum misszuverstehen. Doch die ›Nationalisierung‹ der übernationalen antifaschistischen Bewegung ist kein Sonderfall der 1990er-Jahre, sondern wird gemäss Govedarica bis heute

418 Vgl. Gordy 1999, S. 37–43.

419 Vgl. Ramet 1999, S. 155 f.

420 Vgl. Gordy 1999, S. 48 f.

421 Eine differenzierte Perspektive auf die kulturelle Situation in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien in den 1990er-Jahren bietet Ugrešić 1995. Der Essayband beschäftigt sich mit einer gesellschaftskritischen Analyse der nationalistischen Tendenzen im ehemaligen Jugoslawien und betrachtet die Ereignisse aus der Innenperspektive. Živković 2012 analysiert aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die nationalistischen (Wunsch-)Vorstellungen im Serbien der 1990er-Jahre.

fortgesetzt. Aus dieser Perspektive kann sie etwa die Teilnahme von Regierungsmitgliedern an den Feierlichkeiten auf Ravna Gora am 15. Mai 2005 als De-facto-Rehabilitation des Tschetnik-Anführers in Serbien bezeichnen.⁴²²

Der in den 1990er-Jahren einsetzende Revisionsprozess wurde und wird massgeblich von Medien wie Fernsehen, Radio und Zeitungen orchestriert.⁴²³ Gerade im Kontext der medialen Gleichschaltung im Sinne einer staatlich kontrollierten Berichterstattung stellte das Theater eine Ausnahme dar. Trotz massiver finanzieller Einschränkungen bot sich im Theater, nebst den genannten Protestaktionen in den urbanen Zentren zu Beginn der 1990er-Jahre, die Möglichkeit der Regimekritik. Eric Gordy hebt die Kluft zwischen dem politischen Klima in den Städten und der Landbevölkerung hervor und betont dabei, dass Slobodan Milošević insbesondere in den ländlichen Gebieten Zuspruch für sein nationalistisch-autoritatives Regime fand.⁴²⁴ Daneben wurde spätestens mit den Protesten in Belgrad 1991/92 ein Bruch zwischen der jungen und der älteren Generation sichtbar, der auch in den Studierendenprotesten 1996/97 noch deutlicher hervortrat. In diesem von Kriegspropaganda, Nationalismus und ökonomischem Desaster durchtränkten politischen Klima in Serbien ist Stojanovićs *Hamlet*-Inszenierung von 1992 als theatrale Form politischer Reflexion anzusiedeln. Der dargestellte Kontext bildet daher einen wesentlichen Eckpfeiler der nachfolgenden Ausführungen.

3.2 Stojanovićs *Hamlet* als Collage

3.2.1 Quellenlage

Die Analyse von Stojanovićs *Hamlet* beruht primär auf einer Videoaufnahme der Inszenierung, welche von der Bibliothek des Jugoslawischen Schauspielhauses zur Verfügung gestellt wurde (Premiere: 7. Oktober 1992, wurde bereits am 3. Oktober 1992 am BITEF gezeigt). Zusätzlich wurden das Programmheft sowie Fotografien der Inszenierung aus demselben Archiv herangezogen. Darüber hinaus konnte dank des Theatermuseums in Belgrad (Muzej pozorišne umetnosti Srbije) auf Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften zurückgegriffen werden.⁴²⁵ Ergänzend wurde am 22. Mai 2014 mit dem Ausstatter Boris Čakširan hinsichtlich des Kostüm- und Bühnenbildkonzepts ein Gespräch geführt.

3.2.2 Inszenierungsbeschreibung

In der folgenden Spielfabel werden zentrale Momente von Stojanovićs Inszenierung beschrieben, die für sein Regiekonzept aussagekräftig sind und später für die Gesamtdedeutung nochmals aufgegriffen werden. Gerade weil Stojanović mit wenigen Text-

422 Vgl. Govedarica 2012, S. 178.

423 Ebenso müssen an dieser Stelle die beiden TV-Stationen Studio B und B 92 genannt werden, die als einzige unabhängige politische Sender in Serbien ausgestrahlt wurden.

424 Vgl. Gordy 1999, S. 13 f.

425 Für eine aufschlussreiche Analyse von Stojanovićs Inszenierung vgl. Stameković 1992.

kürzungen arbeitet, gilt es hier die dramaturgischen Mittel und stilistischen Elemente zunächst beschreibend zu erfassen.

Zu Beginn des Stückes erklingt das Lied «The Eternal» der englischen Rockformation Joy Division. Eine Schauspieltruppe, bestehend aus einem Darsteller und zwei Darstellerinnen, die schwarze, frackähnliche Kostüme tragen, tritt auf und beobachtet die sich nähernde Prozession des Hofes. Sie treffen auf den schwarz gekleideten Hamlet und schenken ihm eine rote Clownnase.⁴²⁶ Danach markieren sie mit weisser Kreide eine Stelle am Boden – hier wird Hamlet am Ende der Inszenierung sterben – und treten ab. Der Hof schreitet im Rhythmus der Musik langsam zum vorderen Teil der Bühne, die bis zu diesem Zeitpunkt immer noch verdunkelt ist und nun durch Deckenscheinwerfer zögerlich beleuchtet wird. Erst ab diesem Zeitpunkt wird die komplett leer gelassene Bühne des Jugoslawischen Schauspielhauses sichtbar. An der Spitze der Prozession befindet sich das Königspaar. Sie tragen klassische Renaissancekostüme und schreiten in einer Zweierreihe zur Mitte der Bühne. Sobald sie stehen bleiben, wechselt die Musik abrupt zu einer atmosphärischen, monotonen Synthesizerklangkulisse und der Bühnenraum wird erneut verdunkelt. Obwohl Stojanović den Beginn des Shakespeare'schen Stückes stark verändert, werden die Szenen fortan in chronologischer Reihenfolge gespielt. Der Spielfluss wird jedoch während der ganzen Inszenierung durch musikalische Intermezzi immer wieder aufgebrochen und fragmentiert.

Darüber hinaus experimentiert der Regisseur mit verschiedenen Darstellungsweisen einzelner Szenen. So wird der zweite Geisterauftritt in vier Varianten gezeigt: Während Hamlet zusammen mit den Wachen den Geist zunächst nur als einen Lichtspot auf der dunklen Bühne wahrnimmt, erscheinen in der darauffolgenden Sequenz die drei Schauspieler auf der nun stark beleuchteten Hinterbühne. In dieser Szene steht Hamlet einer schwarz gekleideten Figur gegenüber und hinter ihnen spielt ein Schauspieler ein flötenartiges Instrument, während sich eine dritte Schauspielerin dazu bewegt. Nach einem längeren Black erscheint der Geist in einem Lichtspot und trägt ein weisses frackähnliches Kostüm. Der darauffolgende Dialog (I, 5) ist zunächst in drei Sequenzen aufgesplittert, wobei die beiden Darsteller nach den gesprochenen Repliken ihre Position auf der Bühne wechseln müssen. Zuletzt erscheint der Geist auf einem Stuhl in einem Lichtspot und erzählt Hamlet von seiner Ermordung (I, 5, 40–111).

Beim ersten Zusammentreffen von Rosenkranz und Güldenstern mit Hamlet (II, 2) wird deutlich, dass Stojanović auch mit unterschiedlichen Spielhaltungen innerhalb einer Szene experimentiert. So treten die beiden Darsteller in schwarzen Anzügen mit Melonenhüten auf und bewegen sich zu einer zirkusähnlichen Musik im Gleichschritt. Ihre körperlich überzeichnete Spielweise steht in starkem Kontrast zu Branimir Lečićs psychologischem Spielgestus als Hamlet. Als weiteres, offenkundiges Beispiel hierfür kann die erste Schauspielszene (II, 2) genannt werden: Während der

426 Leider lässt sich aufgrund der schlechten Qualität der Videoaufnahme nicht feststellen, wie häufig Hamlet die Nase trägt. In Milosavljević 1992 wird die Clownnase und insbesondere Hamlets Verhältnis zu den Schauspielern in der Inszenierung thematisiert.

erste Schauspieler in ein weisses Tuch gekleidet ist und den Monolog über Priamos' Ermordung in realistischem Stil rezitiert, führt eine andere Darstellerin auf dem von der Decke hängenden langen Trapez akrobatische Kunststücke vor.

Als weiteres Stilmittel kann ein in der Inszenierung konsequent durchgeführter Kostümwechsel beobachtet werden, exemplarisch in Ophelias und Hamlets Gespräch im dritten Akt: Hamlet reisst Ophelia ihr Renaissancekleid gleich zu Beginn der Szene vom Leib, woraufhin sie ein langes schwarzes Kleid trägt. Der Kostümwechsel geschieht immer dann, wenn die Figuren als Privatpersonen respektive in ihrer Funktion bei Hofe auftreten.

Ähnlich wie in der erwähnten zweiten Geisterszene wählt Stojanović für die eigentliche Theater-im-Theater-Szene drei Darstellungsweisen: Während das Stück *The Murder of Gonzago* von einer clownesken Figur angekündigt wird, bewegen sich die Schauspieler*innen in der Pantomime rhythmisch zu den perkussiven Klängen und stellen die Ermordung Gonzagos in stummen Gesten dar. Das Stück wird im Anschluss in einem psychologisch-realistischen Stil dargestellt. Musikalisch wird es nun von einer zu den Renaissancekostümen passenden höfischen Musik begleitet. Dabei sitzt der Hof am linken und rechten Bühnenrand mit dem Rücken zum Publikum.

Im Gegensatz zu Shakespeares Drama wird in dieser Inszenierung Ophelias Selbstmord offen auf der Bühne, sogar in verschiedenen Versionen, dargestellt. So steigt sie bereits während Claudius' und Laertes' Dialog (IV, 7) eine Leiter hinunter, die an die hintere Bühnenwand gelehnt ist. Danach setzt sie sich einen Hut auf und steigt in eine quadratische Versenkung in der Mitte der Bühne, die später als Grab fungiert. Zuletzt schwebt sie in einem schwarzen Badeanzug mit Schwimmflossen und einer Schwimmbrille über die Bühne. Musikalisch wird Ophelias dreifache Sterbeszene von mystisch anmutenden Frauengesängen begleitet. Danach tritt Hamlet mit Ophelias totem Körper auf und Laertes, der neben Claudius auf dem Thron sitzt, fällt vor ihr auf die Knie. In dieser Sequenz wird neben der Thematisierung des Selbstmords durch die ständige Wiederkehr der Figur bis hin zum leblosen Körper eine Verbindung zum Geisterauftritt gezogen. Auch in der Schlusszene der Inszenierung kehren die Figuren Ophelias und Polonius' wieder, womit der Darstellung der Geister eine gewisse Konsequenz zugrunde liegt, die nach Deutung verlangt.

Während der Szene der Totengräber (V, 1), die hier von der fahrenden Schauspieltruppe dargestellt werden, wird erstmals eine Drehbühne eingesetzt. Gerade die Doppelbesetzung verweist auf die starke strukturelle Funktion der Schauspieler*innen innerhalb der Inszenierung und ermöglicht eine spezifische inhaltliche Zuschreibung, auf die noch einzugehen ist.

Vor dem tödlichen Duell von Hamlet und Laertes wird ein Hochstuhl auf die Bühne gestellt, auf welchem Osric scheinbar als Schiedsrichter sitzt. Auch in dieser Szene lässt Stojanović die verstorbenen Figuren auftreten, indem er Polonius und Ophelia das Duell vom linken Bühnenrand aus beobachten lässt. Nach dem tödlichen Kampf legt sich Hamlet in die Kreidemarkierung und Fortinbras tritt in einem goldenen Anzug zusammen mit drei Soldaten auf. Nachdem Fortinbras den Befehl zum Begräbnis erteilt hat, hebt der neue Herrscher Hamlets Brief an Horatio auf, der

seine Rückkehr nach Dänemark ankündigt (IV, 6, 11–31), und lässt ihn von Osric zerreißen. Am Schluss erheben sich Ophelia und Polonius, während ein Spot auf den toten Hamlet sowie den auf dem Thron sitzenden Fortinbras gerichtet wird. Erneut erklingen die atmosphärischen Akkorde der monotonen Synthesizerklangkulisse wie zu Beginn des Stückes und die Inszenierung endet in einem Black.

3.2.3 Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik

Wie bereits angedeutet, arbeitet der Bühnenbildner Todor Lalicki mit einem minimalistischen Konzept, das durch vier zentrale Merkmale gekennzeichnet ist. Zum einen fällt die komplett leere Bühne auf. Dabei sind die kahlen schwarzen Bühnenwände sichtbar, die in der Inszenierung teilweise auch beleuchtet werden. Auch die gegen das Publikum gerichteten Lautsprechermonitore sind während mehrerer Szenen prominent beleuchtet. Zum anderen befinden sich anstelle von Vorhängen grosse Spiegel in den Seitenzügen, sodass die Schauspieler*innen vor ihrem Auftritt für das Publikum sichtbar sind. Als drittes Merkmal sind die Elemente zu nennen, die je nach Bedarf als Bühnenbild eingesetzt werden: der rot-goldene Thron, der goldene Vorhang des Himmelbettes, ein Divan, das von der Decke hängende Trapez und ein Hochsessel. Das vierte Merkmal sind die im fünften Akt eingesetzte Drehbühne und die quadratische Fallklappe, die als Grab fungiert.

Zum schlichten Bühnenbild stellen die Kostüme von Boris Čakširan einen Kontrast dar. Sein Ausstattungskonzept unterscheidet zwischen zwei Figurengruppen. Die Unterscheidung bezieht sich auf die jeweiligen Funktionen der Figuren. Als erste Gruppe sind die Figuren zu nennen, die während der ganzen Inszenierung ihr Kostüm nie wechseln. Dazu gehören Rosenkranz, Güldenstern, Horatio, Polonius, Osric, Fortinbras und die drei Schauspieler*innen. Die restlichen Figuren, nämlich Hamlet, Ophelia, Laertes, Gertrude und Claudius, wechseln zwischen historischen und zeitgenössischen Kostümen und markieren die zweite Figurengruppe. Während die Charaktere in ihrer offiziellen Funktion am Hof, beispielsweise als König, in historischen Renaissancekostümen auftreten, tragen sie als Privatperson zeitgenössische Bekleidung. Da jedoch Osric, Polonius und Horatio stets in ihrer offiziellen Funktion auftreten, tragen sie während der ganzen Inszenierung historische Kostüme. Im Gegensatz dazu sind die Figuren, die nicht zum Hof von Helsingör gehören, wie Rosenkranz, Güldenstern und die Schauspieltruppe, in schwarze Anzüge gekleidet, die bei Ersteren an die Bluesbrothers, bei Letzteren an den Frack des Zirkusdirektors erinnern. Auch diese Figuren wechseln ihr Kostüm nie. Der Geist und Fortinbras werden zudem durch die Kostümierung als fremde Figuren markiert. Während der Geist im weissen Frack einen Kontrast zum dunklen Kostüm von Hamlet herstellt, wird dieses Unterscheidungsmoment mit Fortinbras' goldenem Anzug noch überhöht. Denn dieser Anzug fällt nicht nur stilistisch gänzlich aus dem Konzept, sondern irritiert zusätzlich durch das Reflektieren des Scheinwerferlichts, das auf ihn gerichtet ist. Das musikalische Konzept von Zoran Erić verbindet drei Elemente. So ist zum einen die atmosphärische Klangkulisse als musikalisches Intermezzo zwischen den Szenen zu nennen. Dieses wird konsequent eingesetzt und bewirkt eine Fragmentierung des

Spielflusses. Zum anderen gibt es leitmotivisch eingesetzte Musik während der Szenen, wie dies besonders gut in der Mausefalle oder im ersten Auftritt von Rosenkranz und Gildenstein sichtbar wird. So werden die Figuren Rosenkranz und Gildenstein durch Jazzklänge akustisch hervorgehoben. In der Mausefalle wird zwischen Perkussions- und Renaissancemusik unterschieden, um dadurch die Pantomime vom gesprochenen Stück zu differenzieren. Die Musik kommt drittens auf der Ebene der gesamten Inszenierung insofern zum Tragen, als mit ihr gleich zu Beginn eine mögliche Deutung des Stückes vorgestellt wird: Der erwähnte Song «The Eternal» von Joy Division (Album: *Closer*, 1980) erlaubt eine inhaltliche Deutung Hamlets als ein Stück über Machtwechsel, und zwar nicht nur auf der Ebene des Privaten, sondern auch des Politischen. Diese Lesart wird durch die dazu erfolgende Prozession des Hofes von Helsingör sowie den Text des Popsongs nochmals unterstrichen. So lauten die ersten Zeilen des Liedes: «Procession moves on, the shouting is over, / Praise to the glory of loved ones now gone. / Talking aloud as they sit round their tables, / Scattering flowers washed down by the rain. / Stood by the gate at the foot of the garden, / Watching them pass like clouds in the sky, / Try to cry out in the heat of the moment, / Possessed by a fury that burns from inside.»

Während diese Zeilen als Referenz auf die Friedhofsszene und damit Hamlets Reflexion über die Vergänglichkeit angesichts von Yoricks Schädel verstanden werden können, wird durch den Verweis auf die ebenfalls angesprochene Prozession und die damit zusammenhängende Machtzelebration des Hofes zugleich die Vergänglichkeit von bestimmten Machtstrukturen thematisiert. Diese doppelte Perspektive auf Hamlets individuelle Reflexion, die zugleich auf gesellschaftliche Strukturen übertragen werden kann, ist daher als inhaltliches Programm der gesamten Inszenierung zu lesen.

3.2.4 Hamlet als Collage

Im Folgenden werden zwei Aspekte in Stojanovićs Inszenierung hervorgehoben: Zum einen soll gezeigt werden, wie sich der Regisseur des Schlüsselbildes der Mausefalle als Denkfigur bedient. Dabei interessieren besonders seine metatheatralen Strategien, die genauso wie bei Georgievski nicht nur in der Theater-im-Theater-Szene sichtbar werden, sondern integraler Bestandteil des Inszenierungskonzepts sind. Dafür wird zwischen vier zentralen Momenten unterschieden. Diese sind, wie oben erwähnt, die Funktion der Schauspieltruppe in der Inszenierung, die mehrfache Darstellungsweise einzelner Szenen, die Fragmentierung des Spielflusses und deren visuelle Hervorhebung durch die Mischung von Ausstattungs- und Bühnenbildelementen.

Zum anderen soll gezeigt werden, dass Stojanovićs Mausefallenszene als Spiegelung seiner dramaturgischen Strategie zu verstehen ist. Das soll bedeuten, dass Stojanovićs exzessiver Einsatz metatheatraler Strategien den Prozess der kulturellen Aneignung *Hamlets* selbst thematisiert und den von Worthen als *agency* bezeichneten Handlungshorizont des Stückes explizit herausstellt.⁴²⁷ Mit der Fokussierung dieses Aneignungsprozesses markiert diese Inszenierung eine Verschiebung von einer inhaltlichen,

427 Vgl. Kapitel I, 4.

sich am dramatischen Text orientierenden Lesart hin zu einer formalen Deutung des Stückes. Darauf aufbauend wird abschliessend die Frage geklärt, inwiefern die Inszenierung die Erinnerungspolitik beziehungsweise Geschichtsschreibung in Serbien thematisiert und somit einen subversiven Kommentar zu den politischen Ereignissen der frühen 1990er-Jahre bietet.

Funktion der Schauspieltruppe

Während die Schauspieltruppe, welche in der Inszenierung von Sonja Vukičević choreografiert wurde, zu Beginn der Inszenierung eine beinahe prophetische Funktion einnimmt, indem sie Hamlets Todesstelle mit Kreide markiert und ihm eine Clownsnase schenkt (beinahe als Symbol seiner *«antic disposition»*), sind drei ihrer Akteur*innen auch in weiteren Szenen anwesend und betrachten das szenische Geschehen. Eine besonders aktive Rolle kommt der Schauspieltruppe im zweiten Geisterauftritt und in der Darstellung von Ophelias Sterbeszene zu. So sind sie an der zweiten Sequenz der zweiten Geisterszene als Musiker*innen, Tänzer*innen und Darsteller*innen beteiligt, während in der Sterbeszene die über die Bühne schwebende Ophelia von einer Darstellerin der Schauspieltruppe gespielt wurde.

Dass die Schauspieler*innen gerade in jenen Szenen an der Handlung beteiligt sind, in welchen der Regisseur explizit mit kontrastierenden Darstellungsweisen experimentiert, legt nahe, dass mithilfe der mehrfachen Darstellung die *«Künstlichkeit»* des Theaters herausgestellt wird. So vermischt sich, insbesondere in diesen beiden Szenen, die strukturelle Ebene, das heisst die Mittel, die eine Wiederholung der Szene erlauben, mit der inhaltlichen Ebene, nämlich der Funktion der Schauspieltruppe innerhalb des Plots von Shakespeares Tragödie. Sie sind auf der strukturellen Ebene für die Herstellung bestimmter visueller Eindrücke verantwortlich und damit konkret an der Herstellung eines theatralen Bildes beteiligt, wenn nicht gar einer Illusion. Doch diese praktische Funktion wird durch die auffällige Kostümierung (zirkusartige Fräcke) der Schauspieltruppe gebrochen, denn diese markiert sie stets als Spielfiguren. Diese Überlagerung ist ebenfalls als eine metatheatrale Referenz zu verstehen, im Sinne der Thematisierung von Theater im Theater. Mit der Kreidemarkierung wird zudem das Wissen um das Ende des Stückes offenbart und damit auch auf den fiktiven Charakter des Theaters hingewiesen.

Neben dieser strukturellen Funktion kommt ihnen auch eine inhaltliche zu, die insbesondere in der Doppelbesetzung als Totengräber sichtbar wird. So weist beispielsweise de Grazia darauf hin, dass Shakespeares originalsprachliche Bezeichnung der Totengräber als *«Clowns»* bereits selbst als Referenz auf vergangene Theatertraditionen zu verstehen ist. Darüber hinaus geht sie davon aus, dass in der historischen Aufführungspraxis der durchaus als komisch konzipierte Dialog zwischen den beiden Totengräbern beliebig verlängert werden konnte.⁴²⁸ Damit ist die erste Szene des fünften Aktes ebenfalls als metatheatrale Szene zu verstehen. Indem Stojanović die Doppelbesetzung mit den zirkusartig gekleideten Schauspieler*innen vornimmt, überhöht er das selbstrefe-

428 Vgl. de Grazia 2007, S. 176 f.



Abb. 10: Ausschnitt aus der Mausefalle in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad, Premiere: 7. Oktober 1992. Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses, Fotografie: Srđja Mirković.

renzielle Moment insofern, als er Shakespeares Bühnenanweisung <wörtlich> auffasst: der Clown als universelle, dem szenischen Geschehen vorangehende Spielfigur.

Dass Stojanović hier immer wieder mit einer Dreierkonstellation der Schauspieler*innen arbeitet und sie als Totengräber einsetzt, ist als deutliche Referenz auf ein anderes Werk Shakespeares zu verstehen, und zwar auf *Macbeth*.⁴²⁹ Der gleichnamige Anführer des schottischen Heers stösst zu Beginn des Stückes auf drei Hexen, die ihm prophezeien, dass er zwar König von Schottland sein, aber sterben wird. Die Hexen können aufgrund ihrer für den Protagonisten motivierenden Funktion als Spielmacherfiguren verstanden werden. Eine analoge Lesart spiegelt sich auch in der hier vorgestellten Deutung der Schauspielertruppe und deren Doppelbesetzung als Totengräber wider: Sowohl die Hexen in *Macbeth* als auch die Schauspieler in *Hamlet* nehmen eine prophetische Funktion ein, indem sie ihm mit der Kreidemarkierung letztlich den Tod prophezeien.

Sowohl die strukturelle als auch die inhaltliche Funktion der Schauspielertruppe in Stojanovićs Inszenierung dient folglich dazu, den Prozess des Schaffens im Theater

429 Zur Analyse der Dreierkonstellationen in *Macbeth* vgl. Suerbaum 2009.

herauszustellen und damit eine illusionistische Darstellung gezielt zu vermeiden. Dadurch wird das Potenzial einer über das Stück und dessen Inszenierung hinausgreifenden Deutungsebene bereitgestellt, die auf gesellschaftliche und politische Kontexte verweisen kann.

Unterschiedliche Darstellungsweisen am Beispiel des Geistes und Ophelias

Wie oben beschrieben, werden der Geist und Ophelia in mehreren Varianten dargestellt. Mit Blick auf die Geistererscheinung wird erkennbar, dass der Regisseur sowohl mit technischen Mitteln als auch mit unterschiedlichen Spielhaltungen experimentiert. Die Auftritte des Geistes wechseln zwischen einer illusionistischen (beispielsweise durch den Lichtspot) und einer scheinbar jenseits jeglicher Mystik angelegten Darstellung. Während also in der ersten Sequenz (I, 4, 39) explizit mit dem Moment des Geheimnisvollen gespielt wird, indem mithilfe technischer Mittel, Licht und Musik, der Geist als übernatürliches Phänomen eingeführt wird, suggeriert die letzte Sequenz (I, 5, 90), abgesehen vom spotartigen Lichteinsatz, ein demystifiziertes Zusammenreffen der beiden Figuren. In dieser Sequenz sitzt der Geist im weissen Frack auf einem Stuhl und hält seine Krone in der Hand. Entgegen der Shakespeare'schen Regieanweisung trägt er keine Ritterrüstung, genauso wenig ein Renaissancekostüm, wie beispielsweise der Hof. Allein die Krone verweist auf seine Funktion als König. Sein ruhiger, beinahe informativer Spielgestus steht in Kontrast zu seinem bisherigen, eher geheimnisvollen, mystischen und unheimlichen Auftreten. Der bis zu diesem Zeitpunkt motivisch eingesetzte Lichtspot wird dazu korrespondierend in seiner Funktion als Hilfsmittel illusionistischer Darstellung dekonstruiert. So werden in dieser Sequenz zwei Lichtspots auf die Bühne gerichtet. Während im ersten, wie beschrieben, der Geist sitzt, bleibt der zweite Spot, der scheinbar für Hamlet gedacht war, leer: Branislav Lečić spielt seine ganze Reaktion auf die Erzählung (I, 5, 25–41) des Geistes im Dunkeln. Der leergebliebene Spot ist damit seiner Funktion beraubt und wird gewissermassen als bloss technisches Mittel entlarvt.

Mit der Betonung des technischen Mittels vermag Stojanovićs Inszenierung auf einen zentralen Rezeptionsstrang des Geistes zu verweisen. So wurde insbesondere im 18. und im 19. Jahrhundert die Geistererscheinung im Theater als Experimentierfeld dafür genutzt, mithilfe technischer Mittel und einer spezifischen Schauspielästhetik die Geistererscheinung so illusionistisch wie möglich darzustellen. Als Beispiel ist David Garrick zu nennen, der als Hamletdarsteller insbesondere aufgrund seines Entsetzens angesichts des Geistes stark rezipiert wurde.⁴³⁰ Gerade diese Verschiebung von der Verwendung des Lichtspots als Hilfsmittel einer illusionistischen Darstellung des Geistes zum Symbol theatertechnischer Maschinerie zeigt das Spektrum, innerhalb dessen die unterschiedlichen Weisen der Darstellung einzelner Szenen auf die inhaltliche und die strukturelle Deutung in Stojanovićs Inszenierung Einfluss nehmen. Als Pendant zu dieser mehrfach auftauchenden, variierten Szene ist die Sterbeszene Ophelias zu nennen. Denn auch diese wird in Stojanovićs Inszenierung, wie oben

430 Vgl. Roselt 2014, S. 131 ff.

gezeigt, in verschiedenen Versionen dargeboten. Im Gegensatz zur Geistererscheinung legt sie den Schwerpunkt jedoch auf die inhaltliche Deutung *Hamlets*. Zum einen wird eine Version gezeigt, die in Shakespeares Vorlage nicht vorhanden ist und als Anspielung auf die Spekulation der Totengräber («Is she to be buried in Christian burial, / when she wilfully seeks her own salvation?», V, 1, 1 f.) oder auch des Priesters («Her death was doubtful», V, 1, 216) verstanden werden kann. Genauso aber ist die Szene auch als Gegendarstellung zu Gertrudes Beschreibung von Ophelias Tod denkbar, die mehr an einen Unfall als an einen Freitod erinnert (IV, 7, 164–181).

Die variierenden Sequenzen in Stojanovićs Inszenierung umreißen ein Spektrum, das von einer ironischen Anspielung auf die Todesursache Ophelias bis zur tragischen Darstellung ihres leblosen Körpers auf der Bühne reicht. Während die ersten beiden Sequenzen spielerisch mit dem Motiv des Ins-Wasser-Gehens umgehen, referiert die letzte Sequenz ironisch und zugleich humorvoll auf die in der Forschungsliteratur oft diskutierte Ästhetisierung von Ophelias totem Körper beispielsweise in der viktorianischen Malerei.⁴³¹ Während dort der passiv im Wasser treibende tote Körper der Ophelia ästhetisiert wird, inszeniert Stojanović den toten Körper aktiv, indem Ophelia beim Tauchen gezeigt wird. Andrea Ochsner hebt hervor, dass gerade durch die Ungewissheit von Ophelias Tod der Akt des Sterbens immer wieder imaginiert wird. Dafür findet sie unterschiedliche Fortschreibungen der Figur in der deutsch- und in der englischsprachigen Literatur, die ein Licht auf den Mythos rund um die Figur Ophelia werfen.⁴³² Stojanovićs Inszenierung stellt damit nicht nur unterschiedliche Vorstellungen von Ophelias Tod heraus und markiert eine Leerstelle im Shakespeare'schen Text, sondern reflektiert darüber hinaus die weitreichende Rezeption der Figur. Zwei Deutungsstränge sind hervorzuheben: Zum einen kann der tote Frauenkörper in der letzten Sequenz als Allegorie für die Frau an sich gedeutet werden. Der tote, zum Schweigen gebrachte Körper widerspiegelt dabei eine patriarchale Machtstruktur, in welcher Ophelia als Gefangene ihres Geschlechts handlungsunfähig bleibt. Gleichzeitig ermöglichen die ersten beiden Sequenzen der Szene, als Ophelia zielstrebig, beinahe glücklich in die Falllücke steigt, eine alternative Lesart. Denn hier wird Ophelia als selbstbestimmte Figur gedeutet, die durchaus handlungsfähig ist und damit der Rezeption der Figur als *femme fragile* diametral gegenübersteht.⁴³³ Die dritte Sequenz kann als ironische Ausstellung visueller Imaginationen der Ophelia verstanden werden.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Ophelia durch die mehrfache Darstellung ihres Todes als eine Art Wiedergängerin inszeniert wird, welche die Bühne heimsucht. So kann sie nicht zum Schweigen gebracht werden, sondern stellt sich der patriarchalen Logik entgegen, wodurch eine Parallele zu Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1977) aufscheint.⁴³⁴ Ophelias Weigerung, sich einer patriarchalen Ordnung zu unterwerfen, wird durch ihren Elektra-Monolog im fünften Teil der *Hamletmaschine* thematisiert: «Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die

431 Vgl. Young 2014, S. 462 ff.; Peterson/Williams 2012, S. 1–11.

432 Vgl. Ochsner 2014, S. 456 ff.

433 Vgl. Romanska 2005, S. 485 f.

434 Jourdeuil 2003.

Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.»⁴³⁵

Ophelia steht bei Müller allegorisch für das Ende der Geschichte im Sinne einer willentlichen Verweigerung gegenüber jeglicher Zukunft. In Anbetracht der Aufführungstradition von *Hamlet* in Serbien und insbesondere von Stevo Žigon schwangerer Ophelia wird in Stojanovićs Inszenierung diese Verweigerung umso deutlicher. Denn während Žigon Ophelia als Trägerin der kommenden Generation inszeniert, sie jedoch lediglich den Freitod *wählen* lässt, wird hier aufgrund der mehrfachen Darstellung ihres Todes die Hoffnung auf eine Zukunft gleich dreifach, noch dazu ironisch, zu Grabe getragen und kann dadurch als Zeichen der absoluten Hoffnungslosigkeit verstanden werden. Damit knüpft die Szene nicht nur an feministische Diskurse zur Frauendarstellung in *Hamlet* an,⁴³⁶ sondern ist vor allem auch als Reflexion über die Rezeption des Stückes selbst angelegt.

Fragmentierung des Spielflusses

Vergleicht man Stojanovićs Inszenierung mit den vorangegangenen *Hamlet*-Versionen im Jugoslawischen Schauspielhaus, fällt auf, dass der Regisseur auf grössere Textkürzungen und dramaturgische Bearbeitungen verzichtet. Dagegen unterbricht er mithilfe unterschiedlicher dramaturgischer Mittel permanent den Spielfluss. Der Anfang ist als paradigmatisch für diese Form szenischer Fragmentierung aufzufassen, die konsequent während der ganzen Inszenierung durchgeführt wird.

Bereits durch die musikalischen Intermezzi findet eine stilistische Fragmentierung auf der Ebene der gesamten Inszenierung statt. Ähnlich verhält es sich innerhalb einzelner Szenen mit den Spielweisen, Kostümwechseln und Bühnenbildelementen. So vermischt der Regisseur divergierende Darstellungsweisen und verweist so auf Lesarten des Stückes, die jeweils bestimmten Aufführungstraditionen zugeordnet werden: Während die historischen Kostüme auf eine traditionelle Aufführungspraxis verweisen – beispielsweise auf Aufführungen während der Dubrovniker Sommerfestspiele in den 1950er- und 1960er-Jahren –, erinnern einzelne identifizierbare Momente an Inszenierungen im Kontext des ehemaligen Jugoslawien: Die Positionierung des Hofes während der Mausefalle referiert beispielsweise auf Miloševićs Inszenierung von 1962, wo der Hof ebenso mit dem Rücken zum Publikum sass.⁴³⁷ Auch dessen «weisser» Fortinbras scheint bei Stojanović einen Wiedergänger gefunden zu haben: der Regisseur überhöht den Eindruck der Fremdheit durch die Kostümierung, indem er Fortinbras mit einem goldenen Anzug auftreten lässt und diesen stilistisch

435 Müller 2001, S. 554.

436 Einen Überblick über die feministische Kritik an Shakespeares *Hamlet* bietet Habermann 2014.

437 Vgl. Hečimović 1962.

vollständig von den restlichen Figuren unterscheidet. Wiederum scheint eine Parallele zu Heiner Müller auf, diesmal zu seiner *Hamlet*-Inszenierung von 1990, in welcher der Fortinbras-Darsteller mit einer goldenen Maske auftritt und dabei Zbigniew Herberts Gedicht «Fortinbras' Klage» rezitiert. Wurde das Gedicht bereits in Müllers Inszenierung als unmittelbare Diagnose der Gegenwart und pessimistischer Blick auf den politischen Machtwechsel 1990 gedeutet, bleibt auch in Stojanovićs Inszenierung fraglich, ob Fortinbras in diesem gebrochen-fragmentierten Setting als Träger einer positiven Zukunft gewertet werden kann.⁴³⁸

Genauso wird der Eindruck der Fragmentierung durch den Einsatz von verschiedenen Bühnenbildelementen auf der kahlen Bühne des Jugoslawischen Schauspielhauses verdeutlicht. Der rote Thron oder der goldene Vorhang des Himmelbetts sind als Zitate vergangener Inszenierungen ausgestellt, deren illusionistischer Zweck durch die Darstellung in diesem Bühnenraum jedoch verweigert wird. Diese Fragmentierung verweist auf die Konstruiertheit des Theaters, auf den fiktiven Charakter der zu erzählenden Geschichte und ist gewissermaßen als exzessive Version von Brechts Verfremdungseffekt begreifbar.⁴³⁹ In einem Interview, das 2011 erschien, betont Stojanović, dass für ihn die postmoderne Regie als eine Absage an den Illusionismus im Theater zu verstehen sei und dabei das Bewusstsein von der Illusion fördern soll. Ins Zentrum seines Interesses rückt von daher die Inszenierung als Gesamtheit, die ihren Schwerpunkt nicht etwa auf die Schauspielkunst oder eine bestimmte Deutung des dramatischen Textes stellt, sondern die Inszenierung als Prozess erscheinen lässt.⁴⁴⁰ Die hier beschriebene Fragmentierung des Spielflusses mit dem ständigen Wechsel zwischen Stilen und Darstellungsweisen erhöht somit letztlich das metatheatrale Bewusstsein von der Inszenierung als Collage.

3.2.5 Zusammenführung: Die Mausefalle als dreifache Reflexion auf das Theater

Alle beschriebenen dramaturgischen Mittel werden in der Mausefalle noch einmal ausgestellt: Die Vermischung von drei Stilen in der Pantomime, der Ankündigung und in der Inszenierung von *The Murder of Gonzago* ist als Wiederholung von Stojanovićs Inszenierungsstrategie zu verstehen. Damit wird die in der Szene ohnehin erhöhte Theatralität aufgrund der Doppelung nochmals überhöht und stellt demnach eine Reflexion des Regisseurs über die eigenen theatralen Mittel bereit. Während die verschiedenen Szenen eine Reflexion über die Aufführungstradition von *Hamlet* im ehemaligen Jugoslawien bilden, schreibt sich Stojanović mit dieser Szene gewissermaßen selbst in diese Tradition ein. Wenn Stojanovićs Inszenierung als eine Collage aus Lesarten *Hamlets* zu verstehen ist, dann wird mit Blick auf die Mausefalle deutlich, dass die Inszenierung die fundamentale Frage aufwirft, wie das Stück überhaupt noch inszeniert werden kann. Damit fungiert das Schlüsselbild der Mausefalle als

438 Vgl. Marx 2014, S. 69.

439 Vgl. Brecht 1967.

440 Vgl. Lazić 2011, S. 106–108.



Abb. 11: *Hamlet und Ophelia in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad, Premiere: 7. Oktober 1992. Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses, Fotografie: Srđja Mirković.*

zentrale Denkfigur der Inszenierung, indem die Verfasstheit des Theaters und die Konstruktion der Fiktion mithilfe dramaturgischer Mittel in den Vordergrund gerückt wird. In Anlehnung an diese Inszenierungsstrategie als Reflexion über divergierende Darstellungsweisen, die dadurch unterschiedliche inhaltliche Aneignungen des Stückes thematisieren, soll im folgenden Abschnitt der Bezug zu multidirektionalen Erinnerungsdiskursen im ehemaligen Jugoslawien herausgestellt und damit gezeigt werden, wie *Hamlet* als sich wiederholende dramaturgische Struktur in Stojanovićs Inszenierung einen Kommentar zur politischen Situation in Serbien liefert.

In Stojanovićs Inszenierung als einer Reflexion über die Darstellungsmöglichkeiten von Shakespeares *Hamlet* auf der Bühne rückt eine inhaltliche Deutung des Stückes in den Hintergrund. Diese Verschiebung von einer inhaltlichen zu einer formalen Dimension der Inszenierung kann gewissermaßen als Ausdruck dessen verstanden werden, was Stojanović in seinem Interview zu postmoderner Regie ausführt. Mit anderen Worten: Anstelle einer bestimmten Lesart des Stückes wird hier vielmehr die Breite an möglichen Lesarten geboten, die sich als Fragmente, im Sinne von einzelnen Szenen, Darstellungsweisen und Spielgesti, zu einer Collage zusammenfügen und aufgrund ihrer Vielfalt den Blick auf die Mechanismen der Darstellung lenken. Eine solche Deutung unterstreichen zusätzlich zu den oben analysierten Sequenzen auch Details der Inszenierung, wenn beispielsweise die Figur Hamlet im Verlauf der Inszenierung Shakespeares *Hamlet* liest und zu Beginn des Stückes eine Clownsnase trägt.



Abb. 12: *Hamlet und Gertrude in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad, Premiere: 7. Oktober 1992. Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses, Fotografie: Srđja Mirković.*

Dem hier entwickelten Argumentationsstrang folgend kann Stojanovićs Inszenierung als kategorische Hinterfragung von formalen Darstellungsstrategien des Theaters an sich verstanden werden und rückt damit in die Nähe von Jacques Rancières Verständnis des Politischen in der Kunst, aber auch von Hans-Thies Lehmanns Diskurs über das Politische im postdramatischen Theater.⁴⁴¹

Rancière unterscheidet zwischen dem Politischen als einem gegebenen Organisationssystem und dem Politischen als Reflexion über Ordnungsprinzipien, eine Reflexion, die als «an anarchical process of emancipation that opposes the logic of disagreement to the logic of the police» begriffen werden könne.⁴⁴² Diese Unterscheidung basiert auf einer grundlegenden Kritik an ästhetischen Prinzipien, die sich primär auf die Repräsentation beziehen (respektive die aristotelische *mimesis*). Entsprechend liegt das Politische in der Kunst zu einem nicht geringen Teil in deren Thematisierung und Kritik von Repräsentationsprinzipien begründet. Mit einem solchen Verständnis des Politischen in der Kunst kann Stojanovićs Verfahren insofern beschrieben werden, als für ihn erst die Auseinandersetzung mit den Darstellungsmöglichkeiten von Shakespeares *Hamlet* eine Referenz auf die politischen Verhältnisse in Serbien der 1990er-Jahre erlaubt.

441 Vgl. Lehmann 2002, S. 35 f.

442 Vgl. Rancière 2013, S. 95.

Unter Berücksichtigung der oben thematisierten Prozesse der Revision der jugoslawischen Vergangenheit seit Anfang der 1990er-Jahre und der Erörterung von Stojanovićs Inszenierung ergibt sich folgende Schlussfolgerung: Stojanović thematisiert nicht nur Mechanismen der Darstellung, sondern auch die Konstruktion eines Narrativs. Damit drängt sich eine Analogie zu den historischen und politischen Methoden auf: Wenn das Verhältnis von Geschichte zu Geschichtsschreibung mit Hayden Whites Verständnis des historischen Textes als literarischer Text vergleichbar ist,⁴⁴³ wäre Stojanovićs Inszenierung als Versuch einzustufen, mit theatralen Mitteln auf einer formalen Ebene zugleich gesellschaftliche Revisionsprozesse zu thematisieren. Denn so, wie die revisionistischen Darstellungsweisen historische Fakten, beispielsweise die Funktion der Tschetnike im Zweiten Weltkrieg, neu bewerten, wird *Hamlet* als theatrale Folie dieser zeitgenössischen Revisionsprozesse gleichnishaft vor Augen geführt. Die Reflexion der politischen Umstände wird auf die Ebene des Formalen verlagert und thematisiert weniger den Inhalt von Erinnerungsdiskursen im ehemaligen Jugoslawien als vielmehr deren konstruierten, gewissermassen fiktionalen Charakter. Damit unterscheidet sich diese Inszenierung massgeblich von Georgievskis *Hamlet*, welcher mithilfe des Theaters subversive, nichtdominante Erinnerungen sichtbar macht und damit direkt auf multidirektionale Erinnerungen verweist. Stojanović hingegen stellt den Konstruktionscharakter von Erinnerung und Geschichte heraus.

Darüber hinaus kann vor dem Hintergrund, dass viele der Schauspieler*innen aus Stojanovićs Inszenierung an den politischen Protesten von 1991 beteiligt waren, beispielsweise der Hamlet-Darsteller Branislav Lečić,⁴⁴⁴ von einem mehrfachen Einbruch der Realität in die ästhetische Darstellung gesprochen werden. Denn obwohl jeglicher direkte Bezug zur politischen Realität in der Darstellung selbst vermieden wird, betreibt der Regisseur eine Besetzungspolitik, die klare Referenzen herstellt. In diesem Komplex indirekter formaler Strategien dient die Mausefalle über ihre eigentliche dramatische Funktion hinaus als doppelte Denkfigur: die Ausstellung der Konstruktionsmechanismen im Theater referiert mithilfe der Besetzungsstrategie auch auf die Konstruktion der erwähnten politischen Verschleierungsmechanismen Anfang der 1990er-Jahre. Indem die Protestteilnehmer*innen sich mit den Protagonist*innen des Stückes decken, wird ihre Kritik an den dubiosen politischen Machtspielen der 1990er-Jahre auf die Bühne gebracht.

Die Mausefalle und sämtliche weitere metatheatralen Szenen in *Hamlet* dienen Stojanović einerseits als Reflexionsfolie für Deutungsprobleme des Shakespeare'schen Dramas, andererseits für dessen Aufführungstradition im Kontext des ehemaligen Jugoslawien. Hervorzuheben ist hierbei jedoch besonders die dritte Dimension des Referenzsystems, in welchem *Hamlet* als Metapher für das Theaterschaffen an sich zur Schau gestellt wird und explizit an die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen politischer Wirksamkeit von Theater geknüpft ist.

443 Vgl. White 1986, S. 145 ff.

444 Vgl. Glenny 1992, S. 53.

4 *Hamlet* als Verweigerung – Tomaž Pandurs *Hamlet* am Slowenischen Nationaltheater in Maribor 1990

4.1 Kontexte der Inszenierung

4.1.1 Shakespeares *Hamlet* in Slowenien

Bevor im Folgenden auf Tomaž Pandurs *Hamlet*-Inszenierung (Premiere: 7. Dezember 1990, Slovensko narodno gledališče, Maribor) eingegangen und dabei das Schlüsselbild der Mausefalle analysiert wird, soll auch hier ein kurzer Einblick in die langjährige Aufführungstradition von *Hamlet* in Slowenien geboten werden. Diese Kontextualisierung von Pandurs Inszenierung scheint vor dem Hintergrund der starken politischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Slowenien der Jahre 1990 und 1991 zentral.

Eine wichtige Figur für die Rezeption von William Shakespeares Dramen im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien ist der slowenische Dichter Anton Tomaž Linhart. Linhart besuchte Ende des 18. Jahrhunderts Vorstellungen von Shakespeares Dramen am Wiener Burgtheater und konzipierte seine eigenen Stücke (etwa *Miss Jenny Love*) nach dem Shakespeare'schen Ideal. Zudem kritisierte er die stark veränderten Adaptionen von Shakespeares Stücken, die seit Ende des 18. Jahrhunderts von deutschen Wandertruppen in Slowenien gespielt wurden, und plädierte für eine eigenständige slowenische Rezeption der Shakespeare'schen Dramen.⁴⁴⁵ Ähnlich wie in Kroatien und Serbien sind in Slowenien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erste Übersetzungen der Shakespeare'schen Werke erschienen, die teils auf deutschen Übersetzungen, teils auf dem englischen Original beruhen. Seit 1899 ist die erste komplette *Hamlet*-Übersetzung im Slowenischen durch den Dichter Ivan Cankar verfügbar, wodurch das Stück ab diesem Zeitpunkt fester Bestandteil des slowenischsprachigen Theaterrepertoires wurde.⁴⁴⁶

In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass in der Habsburgermonarchie ein reger Austausch zwischen den Nationaltheatern bestand; das Kroatische Nationaltheater beispielsweise gastierte 1908 mit *Hamlet* im Slowenischen Theater in Triest.⁴⁴⁷ Auch im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen beziehungsweise im Königreich Jugoslawien (1918–1941) war Shakespeare oft auf den Bühnen zu sehen;

445 Vgl. Strižbny 2000, S. 69 f.

446 Vgl. Zlatnar Moe 2012, S. 16 ff. Als weiterer wichtiger Shakespeare-Übersetzer ist der Dichter Oton Župančič zu nennen, dessen *Hamlet*-Übersetzung noch heute am häufigsten auf slowenischen Bühnen zu sehen ist. Vgl. Strižbny 2000, S. 69 f.

447 Vgl. Silvnik 2000, S. 46 ff.

so wurde *Hamlet* mindestens fünfmal in den beiden slowenischen Nationaltheatern in Ljubljana (gegründet 1867) und Maribor (gegründet 1919) inszeniert.⁴⁴⁸

Auch im zweiten Jugoslawien (1945–1991) und seit der Unabhängigkeit 1991 wurde *Hamlet* häufig in Slowenien inszeniert und bearbeitet. Als Beispiele für Letzteres können das Theaterprojekt *Hamlet (60 Minut)* von Nana Milčinski (2008) oder auch die *Hamlet*-Adaption *Hamlet 'n' Roses* von Zdravko Duša unter der Regie von Tomaž Štrucl (1993) genannt werden. Ein bedeutender Regisseur, der sich im Laufe seiner Theaterkarriere mehrmals mit *Hamlet* auseinandersetzte, ist Mile Korun. So inszenierte er Shakespeares Tragödie 1968 am Slowenischen Nationaltheater (Slovensko narodno gledališče) in Ljubljana und 1984 am dortigen Stadttheater (Mestno gledališče). Eine weitere, im Zusammenhang mit der Shakespeare-Rezeption in Slowenien hervorzuhebende Arbeit des Regisseurs ist sein Cankar-Projekt *Lepa Vida, Hrepenjene, Hamlet iz Cukrarne* am Stadttheater Ljubljana im Jahr 2001. In diesem Grossprojekt wurde Cankars unvollendetes Stück *Hamlet iz Cukrarne* (Hamlet aus der Zuckerfabrik), das 1908 erstmals erwähnt wurde, jedoch erst 1969 in den *Gesammelten Werken* Cankars (Zbrano delo, 1967–1976) erschienen ist, auf die Bühne gebracht.⁴⁴⁹ Ein weiterer Regisseur, der sich mehrfach mit *Hamlet* beschäftigte, ist Vito Taufer, der im Nationaltheater in Nova Gorica im Jahr 2000 *Hamlet* und im Jahr 2006 eine *Hamlet*-Version in Ljubljanas Figurentheater inszenierte. In diesem Zusammenhang lassen sich auch andere Inszenierungen nennen, beispielsweise Janež Pipans *Hamlet* in der Übersetzung von Milan Jesih von 1994, die 1995 mit dem Borštnik-Preis ausgezeichnet wurde und zeitgleich mit der Adaption *Hamlet in Ophelia* (Hamlet und Ophelia) des slowenischen Dichters und Theaterautors Vinko Mörendorfer im Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana auf die Bühne gebracht wurde. Es lassen sich zudem verschiedene slowenische Stücke mit einer metatheatralen Referenz auf *Hamlet* finden.⁴⁵⁰ Als jüngste *Hamlet*-Inszenierung ist die Version von Eduard Miler am Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana von 2013 zu nennen, die auf der neuen Übersetzung von Srečko Fišer in der Bearbeitung von Žanina Mirčevska basiert. Mit Blick auf die Repertoireverzeichnisse fällt auf, dass im Gegensatz zu anderen ehemaligen jugoslawischen Republiken wie Bosnien und Herzegowina, Montenegro und Makedonien Ivo Brešans populäre Adaption *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (Die Vorstellung *Hamlets* im Dorf Niedermerde) kaum in Slowenien gespielt wurde.

Ohne an dieser Stelle weiter auf die Aufführungstradition von *Hamlet* in Slowenien einzugehen, kann zusammenfassend festgehalten werden, dass neben Inszenierungen des Shakespeare'schen Textes bereits früh Adaptionen und slowenische Stücke zu finden sind, die *Hamlet* als dramatischen Ausgangspunkt nutzen. Im Folgenden wird nun kurz auf Pandurs Theaterschaffen eingegangen. Obwohl die hier zu erörternde Inszenierung als Teil der langjährigen Aufführungstradition von *Hamlet* in Slowenien

448 Als weiterführende Literatur zum slowenischen Theater im 19. Jahrhundert empfehlen sich Pušić 2004; Bobinac 2008.

449 Vgl. www.repertoar.sigledal.org, 28. Oktober 2014.

450 Einen Überblick über den Einfluss von William Shakespeare auf verschiedene slowenische Dichter bietet Jurak 2011.

zu verstehen ist, soll sie zunächst im Kontext von Pandurs spezifischer Theaterästhetik betrachtet werden. In einem weiteren Schritt wird, wie in den anderen Inszenierungskapiteln, ein Überblick über die zentralen politischen Ereignisse vorangestellt.

4.1.2 Tomaž Pandurs «Theater der Bilder»⁴⁵¹

Seit den 1980er-Jahren ist Pandur für seine theatralen Experimente bekannt, in denen er das Verhältnis zwischen dem dramatischen Text und seiner theatralen Umsetzung systematisch hinterfragt. Charakteristisch für seine Arbeit ist, dass er oftmals einen dramatischen oder literarischen Text (unter anderem von Shakespeare, Goethe, Dostojewski oder Dante) als Ausgangspunkt wählt, diesen jedoch nur als ein gleichwertiges Element unter vielen in seiner Gesamtkomposition aus Musik, Bild und Bewegung versteht.⁴⁵² In seinen ersten Inszenierungen, *Scheherezade* (1989), *Faust* und (1990) und *Hamlet* (1990), entwickelt er eine spezifische Bildsprache, die zu einem wiedererkennbaren Element seiner späteren Theaterarbeit wird. Tomaž Toporišić stellt fest, dass, während zu Beginn von Pandurs Theaterarbeit das Verhältnis der einzelnen theatralen Elemente im Vordergrund steht, er in seinen späteren Werken vermehrt mediale Mittel, die nicht theaterspezifisch sind, wie Film, Fotografie und neue Medien, einbezieht.⁴⁵³ Der Regisseur gilt als zentrale Figur der theatralen Avantgarde in Slowenien und wird oft mit Robert Wilson verglichen.⁴⁵⁴ Hans-Thies Lehmann nimmt Pandurs Theaterarbeiten entsprechend in seine Analyse des postdramatischen Theaters auf und sieht sie im Zusammenhang mit dem Verständnis des Theaters als eine Art Gegen-gedächtnis, als Erschaffung einer «anderen Zeit».⁴⁵⁵

Darko Lukić schlägt vor, Pandurs Theaterarbeit in drei Phasen einzuteilen. So unterscheidet er zwischen den Regiearbeiten in den 1980er-Jahren in Ljubljana, der Mariborer Intendanz zwischen 1989 und 1996 sowie seiner sogenannten internationalen Phase seit 1996.⁴⁵⁶ Für das vorliegende Kapitel interessiert insbesondere die zweite Arbeitsphase, mit welcher sich auch die slowenische Theaterwissenschaftlerin Maja Šorli eingehender beschäftigt hat.⁴⁵⁷

Während seiner Intendanz in Maribor realisierte Pandur als Regisseur zusätzlich zu den oben genannten Inszenierungen die Trilogie zu Dantes *Göttlicher Komödie* (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 1993), *Carmen* (1992), *Die russische Mission* (1994), basierend auf Texten von Fjodor M. Dostojewski in einer Bearbeitung von Nenad Prokić, und *Babylon* (1996).⁴⁵⁸ Mit Blick auf die Koproduktionspartner – *Die russische Mission* wurde beispielsweise zusammen mit dem Steirischen Herbst produziert – wird deutlich, dass Pandurs Inszenierungen in Maribor sowohl an nationalen

451 Vgl. Šorli 2009, S. 444; Toporišić 2012, S. 42 f.

452 Vgl. Lukić 2011, S. 159 f.; Toporišić 2012, S. 42–49.

453 Vgl. Toporišić 2012, S. 42–49.

454 Vgl. Svetina 2010, S. 446 f.

455 Vgl. Lehmann 1999, S. 349.

456 Vgl. Lukić 2011, S. 159 f.

457 Vgl. Šorli 2009, S. 429–459.

458 www.pandurtheaters.com/#!/repertoire, 28. Oktober 2014.

als auch internationalen Festivals gastierten. In diesem Zusammenhang sind die Gastspiele im Rahmen des Festivals MESS in Sarajevo, des BITEF-Festivals in Belgrad, des Theaterformen-Festivals in Hannover und Braunschweig oder auch des Theaterder-Welt-Festivals in Dresden zu nennen.⁴⁵⁹

Mit der Übernahme der Intendanz des Nationaltheaters in Maribor im Jahr 1989, das einzige Dreispartenhaus in Slowenien, bietet sich für Pandur die Möglichkeit, die Zusammenarbeit mit dem Musik- und Tanztheater zu intensivieren. So arbeitet er beispielsweise mit der Choreografin Maja Milenović-Workman in den ersten drei Produktionen eng zusammen.⁴⁶⁰ Seine fulminanten Visionen sind stets im Spannungsverhältnis zwischen einem lokalen und einem globalen Publikum zu betrachten. Während seine oftmals auch als barocke Spektakel bezeichneten Stücke das internationale Interesse am slowenischen Theater wecken,⁴⁶¹ werden die kostspieligen Produktionen gleichzeitig in Slowenien öffentlich kritisiert.⁴⁶² Wie bereits im Zusammenhang mit Gorčin Stojanovičs *Hamlet* erläutert wurde, ändert sich Ende der 1980er-Jahre die staatliche Subventionspolitik im ehemaligen Jugoslawien. Insbesondere seit dem Zerfall Jugoslawiens müssen die Theater zunehmend alternative Finanzierungsmöglichkeiten nutzen. Zudem können in Maribor die Bauarbeiten an der neuen Bühne aufgrund des militärischen Konflikts 1991 und der Wirtschaftskrise Anfang der 1990er-Jahre nicht abgeschlossen werden.⁴⁶³ Angesichts dieser prekären finanziellen Situation beginnt der Intendant Sponsoringbeiträge zu akquirieren. So wird sein *Hamlet* unter anderem von Radio Maribor finanziell getragen.⁴⁶⁴ Aufgrund der finanziellen Einschränkungen, welche sich im Laufe seiner Intendanz massiv verstärken, verlässt Pandur 1996 das Slowenische Nationaltheater in Maribor und arbeitet unter anderem am Thalia Theater in Hamburg sowie in Spanien.⁴⁶⁵ Der Regisseur war bis zu seinem Tod im April 2016 international tätig: Er inszenierte unter anderem 2012 am Kroatischen Nationaltheater Euripides' *Medea* und gastierte im Folgejahr mit dieser Produktion an den Sommerfestspielen in Dubrovnik. In der Spielzeit 2013/14 war am Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana seine Inszenierung *Richard III. + II.* zu sehen, eine Adaption von Shakespeares gleichnamigen Historien.⁴⁶⁶

Die 1990er-Jahre, in denen Pandur Intendant am Slowenischen Nationaltheater in Maribor war, werden als Jahre des politischen und ökonomischen «Übergangs» bezeichnet. Der slowenische Theaterwissenschaftler Lukan kritisiert, dass sich in dieser Zeit die slowenischen Theaterschaffenden kaum mit den politischen und sozialen Veränderungen auseinandersetzten.⁴⁶⁷ Eine ähnliche Tendenz in der wissenschaftlichen Kritik am Theater der 1990er-Jahre in Serbien konnte bereits festgestellt wer-

459 Vgl. Šorli 2009, S. 432 ff.

460 Vgl. Kardum 2000, S. 776.

461 Vgl. Šorli 2009, S. 444.

462 Vgl. Lukan 2008, S. 174 f.

463 Vgl. Šorli 2009, S. 434.

464 Vgl. ebd., S. 440.

465 Vgl. ebd., S. 435, 453 f.

466 Vgl. www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/98/richard-iiiiii/cast-and-crew, 16. Juni 2014.

467 Vgl. Lukan 2008, S. 172 f.

den, eine Kritik, die unter dem Schlagwort ‹Eskapismus› im Sinne der Vermeidung politischer Themen zusammengefasst wurde. Pandurs ‹Theater der Bilder› hängt mit Lehmanns Verständnis des postdramatischen Theaters und dessen politischer Wirksamkeit zusammen und wird im Folgenden hinsichtlich der Darstellung des Schlüsselbildes der Mausefalle in der *Hamlet*-Inszenierung von 1990 näher betrachtet. Dabei wird das Augenmerk genauso wie in den anderen beiden analysierten Inszenierungen auf das Moment der gesteigerten Theatralität gerichtet. Bezüglich der dramaturgischen Strategien ist hierfür die zentrale Frage aufzuwerfen, wie Pandurs *Hamlet* als Folie der Reflexion gesellschaftlicher Veränderungen zu Beginn der 1990er-Jahre in Slowenien fungieren kann. In diesem Zusammenhang spielt eine Rolle, dass seine *Hamlet*-Inszenierung im Gegensatz zu *Faust* und *Scheherezade* weniger erfolgreich war und lediglich am MESS Festival in Sarajevo ausgezeichnet wurde.⁴⁶⁸ Im Vergleich zu den ersten beiden Inszenierungsbeispielen zum Schlüsselbild der Mausefalle stellt Pandurs *Hamlet* insofern einen Sonderfall dar, als die Reflexion über Geschichtsrevisionismus und Erinnerungspolitik nicht aktiv auf der Bühne ausgehandelt wird, sondern erst im Rahmen eines geschichtsphilosophischen Referenzsystems sichtbar wird. Dies kann nach einer umfassenderen Betrachtung der Inszenierung auf der strukturellen Ebene beschrieben werden.

4.1.3 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Genauso wie in den meisten ehemaligen jugoslawischen Republiken kritisierten im Laufe der 1980er-Jahre immer mehr Intellektuelle das Verhältnis der einzelnen Republiken zur Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, die seit Titos Tod 1980 von einem Führungskollektiv, bestehend aus Vertretern aller jugoslawischen Republiken sowie den beiden autonomen Provinzen Vojvodina und Kosovo regiert wurde.⁴⁶⁹ Zusammen mit Serbien gehörte Slowenien zu den liberalsten Republiken hinsichtlich der Pressefreiheit, wovon zahlreiche Artikel in slowenischen Zeitungen zeugen. Hervorzuheben sind beispielsweise die Beiträge in der Zeitung *Nova Revija* und im Wochenmagazin *Mladina*, die sich bereits 1987 für ein nationalkonservatives Programm in Slowenien aussprachen und damit die slowenische Unabhängigkeit öffentlich diskutierten.⁴⁷⁰ Ein wichtiges Ereignis in diesem Zusammenhang stellt der Skandal rund um einen geplanten Artikel von Janez Janša dar, in welchem der spätere slowenische Regierungschef eine Liste mit zu verhaftenden Personen veröffentlichen wollte, die sich für die slowenische Unabhängigkeit engagierten. Daraufhin wurde Janša zusammen mit dem damaligen Herausgeber von *Mladina*, einem weiteren Journalisten sowie einem Militäroffizier, der die Liste angeblich an *Mladina* weitergegeben hatte, verhaftet. Im Zuge des Prozesses folgte eine Welle von öffentlichen Protesten, die von der Gründung mehrerer Oppositionsorganisationen begleitet war. So wurden in dieser Zeit die Slowe-

468 Vgl. Prpa 2007, S. 94. Die Inszenierung wurde 1991 ans Festival BITEF in Belgrad eingeladen, blieb aber ohne Auszeichnung.

469 Einen umfassenden Überblick über den politischen und ökonomischen Übergangsprozess in Slowenien bietet Veres 2008.

470 Vgl. Ramet 1999, S. 30 f.

nische Demokratische Union und die Slowenische Christlich-Sozialistische Bewegung gegründet.⁴⁷¹

In den ersten demokratischen Wahlen seit Ende des Zweiten Weltkriegs, die im gesamten Gebiet des damaligen Jugoslawien durchgeführt wurden, sprachen sich 88 Prozent der Wähler für die Unabhängigkeit Sloweniens aus und beriefen sich damit auf das in der Verfassung von 1974 verankerte Gesetz der Sezessionsmöglichkeit der einzelnen sozialistischen Republiken. Die Zeit zwischen den Wahlen 1990 und der Unabhängigkeitserklärung 1991 ist von einem unklaren politischen und ökonomischen Status der Republik geprägt. Im Mai 1991 folgten die Wahlen in Kroatien und auch dort sprach sich ein Grossteil der Bevölkerung für die Unabhängigkeit aus.⁴⁷² In der Zwischenzeit erwog Slowenien zusammen mit Kroatien eine alternative Regierungsform, nämlich eine Konföderation mit der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, die jedoch insbesondere auf serbischen Widerstand stiess. Infolge dieser politischen Spannungen wurden Slowenien und Kroatien ab diesem Zeitpunkt vom Ausland mit Waffen beliefert, was angesichts der ohnehin angespannten Atmosphäre im gesamten Jugoslawien eine Provokation darstellte.⁴⁷³ Mit der Unabhängigkeitserklärung von Slowenien am 25. Juni 1991 folgte nach Unruhen in einer slowenischen Militärkaserne ein militärischer Angriff der Jugoslawischen Volksarmee. Sloweniens Bündnispartner Franjo Tuđman, der sich zusammen mit Milan Kučans Regierung für eine Konföderation Jugoslawiens stark machte, liess 1991 die Volksarmee durch Kroatien passieren und ermöglichte damit den militärischen Angriff auf Slowenien. Der Konflikt konnte nach zehn Tagen eingedämmt werden, verlagerte sich jedoch nun nach Kroatien.

In Slowenien folgte nach der Unabhängigkeit eine politische Findungsphase, die sowohl von externen als auch internen politischen und ökonomischen Konflikten geprägt war. So entfachten sich Spannungen etwa bezüglich der slowenisch-kroatischen Grenzziehung in Istrien. Ausserdem sah sich die slowenische Wirtschaft angesichts des Zusammenbruchs des jugoslawischen Marktes mit einer grossen Krise konfrontiert. Prozesse der Privatisierung führten zu einer erhöhten Arbeitslosigkeit und letztlich zum Zusammenbruch der Mitte-rechts-Koalition DEMOS 1992. Als Konsequenz dieser politischen Veränderungen erfolgte Sloweniens politische und ökonomische Orientierung nach Westeuropa. So trat das Land, das 1992 international als unabhängig anerkannt wurde, ab 1996 in Beitrittsverhandlungen mit der Europäischen Union ein und ist seit 2004 deren Mitglied.⁴⁷⁴

Hinsichtlich der Erinnerungspolitik in Slowenien lassen sich ähnliche Tendenzen wie in den anderen jugoslawischen Republiken feststellen. So stellen auch in Slowenien der Zweite Weltkrieg sowie die ersten Regierungsjahre der kommunistischen Partei

471 Vgl. ebd., S. 32.

472 Zu den Unabhängigkeitstendenzen in Kroatien und Slowenien und insbesondere zu deren Problematik hinsichtlich der multiethnischen Zusammensetzung der Bevölkerung vgl. Glenny 1992, S. 62–97.

473 Vgl. Ramet 1999, S. 60.

474 Einen Überblick über die politischen und ökonomischen Ereignisse seit der Unabhängigkeitserklärung Sloweniens 1991 bietet Ramet 1999, S. 174–183.

den Dreh- und Angelpunkt historischer Debatten dar. Petar Vodopivec erläutert in einem Essay zur Erinnerungskultur in Slowenien nach 1990, dass zwei zentrale Topoi diese Debatten prägten: zum einen die umstrittenen Massentötungen von sogenannten Kollaborateuren Nazideutschlands unmittelbar nach der Machtübernahme der Partisanen 1945, zum anderen der Status der kollaborierenden Organisationen sowie deren Verhältnis zu den deutschen beziehungsweise italienischen Besatzern.⁴⁷⁵ Vodopivec ist der Meinung, dass sich seit dem Machtwechsel 1991 das Verhältnis zur sozialistischen Geschichtsschreibung nicht massgeblich verändert habe, und unterscheidet dabei zwischen zwei Interessengruppen: Während die erste Gruppe einer Argumentation folgt, welche die ehemalige sozialistische Regierung Jugoslawiens über die historischen Ereignisse im Zweiten Weltkrieg und die zentrale Rolle der Partisanen in der Befreiung Sloweniens von den deutschen und italienischen Besatzern vertrat, argumentiert die zweite Gruppe für eine alternative Widerstandsbewegung in Slowenien und vergleicht das sozialistische Jugoslawien mit sozialistischen Regimen des sogenannten Ostblocks.⁴⁷⁶

Im Zuge des politischen und ökonomischen Übergangs in Slowenien lassen sich, wie auch in den anderen Ländern des ehemaligen Jugoslawien, Massnahmen feststellen, die das ambivalente Verhältnis zur jüngeren Vergangenheit widerspiegeln. Auch hier werden Strassen, wenn auch nicht annähernd so häufig wie in Kroatien, umbenannt und neue Feiertage eingeführt. Der 25. Juni beispielsweise wird als Tag der Unabhängigkeit gefeiert. Auffallend ist, dass mit dem politischen Wechsel zunehmend katholische Feiertage wieder anerkannt werden, beispielsweise Mariä Himmelfahrt. Zudem wird der 31. Oktober als Tag der Reformation eingeführt und erinnert damit an die Errungenschaften der slowenischen Protestanten im 16. Jahrhundert, zu denen der Reformator Trubar als Begründer der slowenischen Schriftsprache gehört.⁴⁷⁷

Vodopivec versucht, generelle Tendenzen in der Erinnerungspolitik festzustellen: Während in den ersten Jahren nach der Unabhängigkeit Sloweniens vermehrt ein negatives Bild der kommunistischen Regierung vorherrschte, ändert sich dieses in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre stark und ist fortan eher positiv konnotiert. Die verschiedenen Tendenzen in der Erinnerungspolitik gehen mit den Machtwechseln einher. So vertritt die Regierung der Slowenischen Demokratischen Partei zwischen 2004 und 2008 einen negativen Kurs gegenüber der sozialistischen Vergangenheit und leitet erstmals Verfahren zur Aufarbeitung der Massentötungen unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Mit dem Regierungswechsel 2008 herrscht wieder eine moderatere Einstellung zu den historischen Ereignissen; in Ljubljana wird gar wieder eine Strasse nach Josip Broz Tito benannt. Im Vergleich zu den historiografischen Kontroversen der 1980er-Jahre sind für Vodopivec die Diskurse in den 1990er-Jahren wesentlich schwächer.⁴⁷⁸

475 Vgl. Vodopivec 2010, S. 251.

476 Vgl. ebd., S. 260.

477 Vgl. ebd., S. 253.

478 Vgl. ebd., S. 253–358.

Für die Kontextualisierung von Pandurs Inszenierung ist an dieser Stelle wichtig, dass sein *Hamlet* zwischen dem Referendum für die Unabhängigkeit 1990 und der Unabhängigkeitserklärung 1991 Premiere feierte und folglich mit einem spannungsreichen politischen Klima konfrontiert wurde, das sich, wie es im Folgenden zu zeigen gilt, als geschichtsphilosophische Reflexion in der Inszenierung widerspiegelt.

4.2 Pandurs *Hamlet* als barockes Spektakel

4.2.1 Quellenlage

Die folgende Inszenierungsanalyse beruht primär auf der Videoaufnahme (19. September 1991), welche im Filmarchiv der Akademie für Theater, Radio, Film und Fernsehen in Ljubljana gesichtet werden konnte. Insgesamt sind vier Kritiken zur Inszenierung ausgewertet worden. Als Hilfestellung wurde Šorlis Kritikenüberblick hinzugezogen.⁴⁷⁹ Daneben stand das ausführliche Programmheft der Inszenierung in slowenischer und englischer Sprache zur Verfügung. Obwohl keine Textfassung bereitgestellt werden konnte, lassen sich aufgrund der Videoaufnahme grössere textliche Änderungen gut nachvollziehen.⁴⁸⁰

4.2.2 Inszenierungsbeschreibung

Im Gegensatz zu Gorčin Stojanovičs *Hamlet* nimmt Pandur zusammen mit den Dramaturg*innen Livia Pandur und Vili Ravnjak grosse dramaturgische Änderungen am Shakespeare'schen Text vor. Neben Kürzungen ändert Pandur teilweise die Chronologie der einzelnen Szenen und fügt sie seiner eigenen Lesart des Stückes entsprechend neu zusammen. Aus diesem Grund werden im Folgenden nebst der genauen Beschreibung inszenatorischer Mittel auch die markanten Textänderungen erfasst. Zudem gilt es, Pandurs szenische Bilder zu erläutern, die den Spielfluss immer wieder unterbrechen und damit den visuellen Charakter der Inszenierung verstärken.⁴⁸¹

Pandurs Inszenierung beginnt mit einem markanten szenischen Bild, welches für die Deutung des gesamten Stückes als Leitmotiv fungiert. Zu sehen ist Hamlet, der mit nacktem Oberkörper in einem Lichtkegel am vorderen Bühnenrand sitzt und einen Dolch in der Hand hält. Hinter ihm wird ein schwarzer Vorhang hochgezogen und dazu sind klirrende Geräusche zu hören. Allmählich wird im Hintergrund der Bühne ein lebendes weisses Pferd sichtbar, das von Hamlet jedoch ignoriert wird. Er sticht sich mit dem Dolch in die Wade und beobachtet den Blutfluss. In der Zwischenzeit hat sich die Klangkulisse verändert und die Klirrgeräusche werden um eine bedrohlich wirkende,

479 Vgl. Šorli 2009, S. 446 f.

480 Pandur arbeitet mit der *Hamlet*-Übersetzung von Oton Župančič. Vgl. Pandur 1990.

481 Unter 'szenischen Bildern' werden im Zusammenhang mit Pandurs Inszenierung bestimmte szenische Abfolgen verstanden, die den Handlungsfluss der Inszenierung unterbrechen und auf einer visuellen und akustischen Ebene eine allegorische Deutung des bislang Gezeigten erlauben. In der Analyse sollen sie als emblematische Darstellungen verstanden werden. Eine mögliche Anwendung der Begrifflichkeit Emblem im Theater zeigt Marx 2003, S. 384–191.

elektronisch verstärkte Streichermusik mit Perkussionselementen und grellen Klarinettenönen ergänzt. Die Komposition von Ljubce Konstantinov wird in unterschiedlichen Variationen während der ganzen Inszenierung eingespielt und je nach Szene um weitere musikalische Elemente, beispielsweise einen Tango von Astor Piazzolla, erweitert.

Entgegen der dramatischen Vorlage werden die Wachen (I, 1) in dieser Inszenierung gestrichen und der Hof tritt auf die dunkle, bis auf das weisse Pferd leer gelassene Bühne. Das quadratische Auftrittstor wird von der Hinterbühne aus beleuchtet, sodass zunächst nur die Silhouetten der futuristischen Kostüme von Svetlana Visintin zu sehen sind. Es folgt ein weiteres szenisches Bild, in welchem die gesamte Hofgesellschaft laut aufstöhnt und dabei ruckartig den rechten Arm hebt. Diese Geste erinnert dabei an den faschistischen Gruss, ist aber als solcher nur angedeutet. Diese Bewegung wird mehrmals wiederholt, bis Claudius mit seinem Monolog einsetzt und damit die Inszenierung mit der zweiten Szene des ersten Aktes fortfährt (I, 2, 1–39). Danach tritt der Hof ab und Laertes führt das weisse Pferd von der Bühne. Hamlet versucht den Schimmel anzufassen, bleibt jedoch erstarrt vor ihm stehen.

Nach Hamlets Monolog (I, 2, 129–159) erklingt Piazzollas Tango, und vier Darsteller*innen, die aufgrund ihrer Fechtmasken zunächst unerkant bleiben, beginnen Hamlet anzukleiden. In der hinteren Bühnenwand wird eine quaderförmige Luke ruckartig geöffnet und der Geist, der ebenfalls eine Fechtmaske trägt, erscheint im Bühnennebel hinter einem Podest. Da lediglich sein Kopf bis zu den Schultern sichtbar wird, wirkt der Geist wie eine Büste. Entgegen dem Shakespeare'schen Szenenverlauf treten Ophelia und Laertes (I, 3) erst nach Hamlets erster Begegnung mit dem Geist (I, 4; I, 5) auf. Danach folgt ein weiteres szenisches Bild, in welchem Ophelia und Hamlet während des Liebesaktes gezeigt werden.

Obwohl der zweite Akt zunächst mit vergleichsweise wenigen textlichen Änderungen vorgeführt wird, wählt Pandur auch hier eine Bildsprache, die aufgrund der Kombination unterschiedlicher Spieltempi und des Einsatzes szenischer Bilder eine alternative Gewichtung der einzelnen Sequenzen bewirkt. So wird unmittelbar vor dem ersten Auftritt von Rosenkranz und Gildenstern erstmals eine Sequenz gezeigt, in welcher Claudius seinen rechten Arm beinahe senkrecht nach oben hält und zwei Darsteller ihn abwechselnd mit einem Eisenstab in die rechte Schulter stechen oder diese mit Wasser begiessen. Diese sich mehrfach wiederholende Sequenz erinnert an den *Zauberer von Oz* von Lyman Frank Baum, wo die Gelenke des Blechmanns immer wieder geölt werden müssen, und unterstreicht den zum Teil mechanischen, beinahe maschinenartigen Spielgestus der Darsteller*innen. Diese Bildsprache ist vom Zusammenspiel der pompösen Kostüme mit den expressiven und teilweise repetitiven körperlichen Gesten sowie der schwachen Beleuchtung geprägt. Als weiteres Beispiel für die Kraft der Bildlichkeit ist Polonius' Übergabe von Hamlets Brief an das Königspaar zu nennen (II, 2, 108–110). In dieser Sequenz erzählt Polonius von Hamlets Liebesgeständnis an Ophelia und überreicht als Beweis einen Brief, wobei dieser vom Königspaar mechanisch zerrissen wird. Diese Geste wird ebenfalls mehrmals wiederholt, sodass der visuelle Eindruck des Zerreisens gegenüber dem Inhalt von Polonius' Textpassage in den Vordergrund rückt.

Im zweiten Akt wird vom Regieteam eine markante Textänderung vorgenommen: So folgt auf Hamlets Zusammentreffen mit Rosenkranz und Güldenstern (II, 2, 220–375) nicht etwa die erste Begegnung mit der Schauspieltruppe, sondern die erste Szene des dritten Aktes, in welcher Hamlet Ophelia den Gang ins Kloster empfiehlt. Auch hier ändert Pandur die Reihenfolge der Auftritte, indem er Hamlet erst nach der Klosterszene den «Sein-oder-nicht-Sein»-Monolog (III, 1, 55–88) sprechen lässt.

Der im zweiten Akt weggelassene erste Schauspielerauftritt (II, 2) wird in der Inszenierung der Mausefalle (III, 2) vorangestellt. Mit dem Auftritt des Schauspielers wird erstmals der Bühnenraum in seiner vollen Grösse beleuchtet. Im Gegensatz zu Shakespeares Drama tritt hier nur ein einzelner Schauspieler auf, der sich sichtlich weigert, den Monolog über Priamos' Ermordung zu rezitieren. Er wird von Hamlet und den Wachen dazu gedrängt. Nachdem Polonius dem Schauspieler eine Münze vor die Füsse geworfen hat, rezitiert dieser den Monolog in spanischer Sprache.

Nach Hamlets Hekuba-Monolog (II, 2, 485–540) folgt die Mausefalle, die ebenfalls stark verändert wird. So lässt das Regieteam die Theater-im-Theater-Szene nicht etwa ausspielen, sondern von den Darsteller*innen lediglich bildlich nachstellen. Die Szene ist ähnlich wie bei Shakespeare in zwei Teile gegliedert, wobei anstelle der Pantomime und des gesprochenen Spiels hier ein höfischer Tanz und ein allegorisches Spiel gezeigt werden. Dafür treten sechs Darsteller*innen auf, die verglichen mit den anderen Figuren visuell und gestisch stark hervorgehoben sind: Zum einen tragen sie goldene Reifröcke, die gegenüber den mehrheitlich dunklen Kostümen des Hofes auffallen. Dabei sind ihre Augen während der Tanzszene verbunden. Zum anderen sitzen sie in Rollstühlen, die unter ihren goldenen Kostümen nicht sichtbar sind. Deshalb wirken sie im Vergleich zum ersten Schauspieler und zum Hof wesentlich kleiner. Die veränderte Fortbewegungsart lässt ihre Bewegungen mechanisch und künstlich wirken. Es tritt der Hof auf, der sich unter die puppenartigen, sich immer noch mechanisch und expressiv bewegenden Figuren mischt. Dazu wird ein Tango von Piazzolla eingespielt und der Hof tanzt zusammen mit den Darsteller*innen. Am Ende friert die Szene zu einem *tableau vivant* ein und im Hintergrund dieses skurril wirkenden Anblicks steht ein Schauspieler mit einem lebendigen Falken auf dem Arm.

Während der anschliessenden Vorstellung von *The Murder of Gonzago* fungiert der erste Schauspieler als Spielleiter und ordnet die sechs Darsteller*innen wahlweise auf der Bühne an. Statt den Text wiederzugeben, spielen diese wortlos und mit allegorischen Gesten die Ermordung Gonzagos nach. Der Hof steht dabei um das Szenario und bewegt sich frei auf der Bühne. Die allegorische Darstellung endet regulär mit Claudius' Worten «Licht! Licht! Licht!» (III, 2, 261).

Es folgt eine Unterbrechung der Vorstellung für eine kurze Pause. Danach setzt Pandur erneut mit der Mausefalle ein, wobei Hamlet allein mit den sechs Darsteller*innen auf der Bühne sichtbar ist. Diese sind in einer Reihe angeordnet und eine Figur beginnt so zu tun, als ob sie Querflöte spielte, es erklingt aber kein Ton. Die sich zunächst zögerlich, dann immer expressiver bewegenden Figuren stöhnen und drehen sich im Kreis. Der erste Schauspieler, der als Spielleiter fungiert, beginnt einen Monolog auf Spanisch zu rezitieren, der noch einmal die Handlungen von *The Murder of Gonzago*

zusammenfasst. Aufgrund der lauten Nebengeräusche in der Aufnahme kann der Wortlaut nicht komplett rekonstruiert werden. Hamlet tritt auf die Bühne und versucht den in der Zwischenzeit mit der Querflöte erstochenen Darsteller des Königs im Theater im Theater zu berühren und fällt hin. Danach legt der erste Schauspieler das Instrument neben ihn und tritt zusammen mit den Darsteller*innen ab. Damit verweist der Spielleiter bereits auf das musikalische Bild der Flöte, die in der darauffolgenden Sequenz mit Rosenkranz und Güldenstern zum Ausdruck kommt (III, 2, 289–364).

In Ophelias Wahnsinnsszene (IV, 5) reitet Laertes mit dem Schimmel auf die Bühne und begegnet dort seiner Schwester, die mittlerweile ein weisses langes Kleid trägt. Während Claudius' und Laertes' Gespräch (IV, 7) zieht Gertrude Ophelias toten Körper, der bis auf die Haare in ein weisses Tuch gehüllt ist, an den Haaren auf die Bühne. Auffallend ist dabei, dass in der Folge die Darstellerin Ophelias in ihrem weissen Kleid auf der Bühne präsent bleibt. Entsprechend wird hier, ähnlich wie in Stojanovićs Inszenierung, der tote Körper Ophelias mehrfach präsentiert: zum einen in seiner Materialität als in ein Leichentuch gewickelter Körper, zum anderen als die schöne, in ein weisses Gewand gekleidete Ophelia, die als Phantom die Lebenden heimsucht. Insbesondere die Repräsentation der Ophelia als Phantom erinnert stark an die Darstellungen der Figur durch die Präraffaeliten, wobei das weisse Gewand auch als Ausdruck ihrer Reinheit verstanden werden kann.⁴⁸²

Die Totengräberszene (V, 1) wird gänzlich gestrichen. Während der Duellszene tragen Laertes und Hamlet Fechtanzüge. Gertrude sitzt auf einer Erhöhung im Hintergrund der Szenerie und hinter ihr werden zwei goldene Engelsflügel beleuchtet. Vor dem Duell werden an Hamlets und Laertes' Anzügen am Rücken elastische Bänder befestigt. In der darauffolgenden, sehr dynamischen Duellszene treten zwei weitere Duellpartner auf und auch Claudius mischt sich in den Kampf ein. Am Ende der Szene ruft der sterbende Hamlet mehrmals nach Horatio. Dieser tritt mit einem Falken auf dem Arm auf. Nach Hamlets Tod küsst Horatio ihn und schneidet die elastischen Bänder durch. Dabei hält er den Falken in die Höhe und das Stück endet im Black, Fortinbras' Auftritt fehlt.

4.2.3 Bühnenkonzept: Szenografie, Kostüme, Musik

Der Szenograf Marko Japelj arbeitet mit zwei erkennbaren Bühnenräumen, die im Folgenden als Innen- und Aussenraum beschrieben werden. Der Innenraum ist (soweit durch die Videoaufnahme erkennbar) mit Stoffvorhängen ausgestattet, die den Raum als abstrakte, enge Blackbox erscheinen lassen. Je nach Bedarf werden quadratische Öffnungen eingebaut, durch welche der Hof auf- und abtreten kann. Im Gegensatz dazu stellt der Aussenraum eine monumentale Gebäudekulisse dar, die entweder einen Prunksaal im Schloss oder die Schlossmauern suggerieren soll. Der Innenraum ist stets sehr schwach beleuchtet, wodurch eine mystische, gleichzeitig auch bedrängende Atmosphäre erzeugt wird. Der Aussenraum hingegen scheint nicht nur aufgrund des monumentalen Baus, sondern insbesondere auch durch die etwas

482 Zur Darstellung der Ophelia in der bildenden Kunst vgl. Young 2014.

stärkere Beleuchtung offener zu sein. Versucht man sich einen Überblick über den Einsatz dieser zwei szenischen Räume zu verschaffen, so fällt auf, dass diese nicht ausschliesslich als Orte interpretiert werden müssen, sondern auch allegorisch Hamlets Stimmung repräsentieren. Hamlet bewegt sich in einer Welt zwischen Leben und Tod. Entsprechend stellt die Veränderung des Bühnenraums neben einer örtlichen Zuschreibung auch die Innen- und die Aussenperspektive von Hamlet dar, die dieses Zwischenstadium zusätzlich verdeutlichen. Der Einsatz des Lichtes ist gezielt gewählt, um eine mystische Wirkung zu erzeugen, und markiert wesentlich die beschriebenen Räume, die zwischen privatem, traumhaftem und öffentlichem Raum fluktuieren.⁴⁸³

Die Kostüme von Svetlana Visintin sind eine Mischung aus Barockkostümen mit Stehkragen, die an die Kleidung des Siglo de Oro in Spanien erinnern, und futuristischen Leder- und Spitzelementen, beispielsweise schweren Lederjacken und feinen schwarzen Nylonstrümpfen. Die einzelnen Elemente werden verfremdet und sind deshalb nur als Anspielung auf bestimmte Epochen zu verstehen. Beispielsweise ist der Reifrock von Gertrude und später auch der Ophelias mit einem engen schwarzen Korsett versehen. Im Gegensatz zum historischen Kostüm hat er jedoch eine eckige Form und reicht nur bis zur Mitte der Waden. Ein auffälliges Merkmal, das insbesondere die männlichen Kostüme markiert, sind Ansätze von Fechtanzugsoberteilen, welche die Lendenregion schützen sollen, diese dadurch aber auch stark betonen. Dieses Kostümattribut passt zu den Fechtmasken, die in mehreren Szenen eingesetzt werden, beispielsweise im ersten Auftritt des Geistes und in der Mausefalle. Die beschriebenen Elemente fügen sich in der letzten Duellsszene zusammen, in welcher Hamlet und Laertes tatsächlich mit Fechtanzügen auftreten. Neben diesen aufwendigen, sehr kunstvollen Kostümen und den beiden Bühnenräumen arbeitet das Regieteam mit einer dunklen Beleuchtung und mit Kunstnebel.

Der dadurch erzeugte Eindruck einer mystischen, traumhaften Umgebung wird von Konstantinovs Komposition getragen. Diese setzt sich aus unterschiedlichen Elementen zusammen: zum einen aus den zu Beginn eingespielten Klirrgeräuschen, die allmählich um eine bedrohliche, elektronisch verstärkte Streichermusik mit Perkussionselementen sowie grellen Klarinettenönen ergänzt wird. Zum anderen werden immer wieder Ausschnitte aus Astor Piazzollas Tangokomposition «Vuelvo Al Sur» eingespielt. Beide kehren als wiedererkennbare Elemente in der gesamten Inszenierung wieder. Damit wird die räumliche Wahrnehmung durch alle drei Elemente, nämlich Bühne, Kostüm und Musik, gleichermassen erzeugt und getragen.

4.2.4 Pandurs barockes Spektakel, oder: *Hamlet* als Verweigerung

Ziel des folgenden Abschnitts ist es, das Schlüsselbild der Mausefalle aufgrund der Analyse einzelner Elemente als zentrale Denkfigur in Pandurs Inszenierung und sein dramaturgisches Verfahren als barockes Theater zu verstehen. Die Mausefalle fungiert dabei als Doppelung beziehungsweise als ästhetische Überhöhung dieses Verfahrens.

483 Zur symbolischen und performativen Funktion von Licht im Theater vgl. Fischer-Lichte 2007.

Zur näheren Begründung müssen folgende Elemente in der Inszenierung berücksichtigt werden: Zum einen soll der Blick auf Pandurs Einsatz sogenannter szenischer Bilder gerichtet werden, die hier als Embleme beschrieben werden. Zum anderen gilt es, einen Zusammenhang der beiden Teile der Mausefalle mit der höfischen Repräsentation sowie dem allegorischen Schauspiel im Barock zu untersuchen.⁴⁸⁴ In einem dritten Schritt wird geklärt, inwiefern Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño* (Das Leben ist ein Traum, UA 1635, Palacio Real, Madrid) als zentraler Referenzpunkt der Inszenierung gedeutet werden kann. Denn Pandur referiert nicht nur im Programmheft auf Calderóns Drama, wenn er die Schauspieltruppe der Mausefalle «El Gran Teatro Del Sueño» nennt, sondern arbeitet explizit mit Elementen, die auf das barocke Theater anspielen. Im Anschluss an diese Erläuterungen wird gezeigt, dass das Schlüsselbild der Mausefalle als strukturgebende Einheit fungiert. Vor diesem Hintergrund wird in einem letzten Schritt erörtert, inwiefern Pandur multidirektionale Erinnerungsdiskurse vom Anfang der 1990er-Jahre reflektiert. Gerade die scheinbare Weigerung, in irgendeiner Form auf die kulturpolitischen Veränderungen anzuspielen, markiert die Inszenierung als Sonderfall gegenüber Georgievski und Stojanović. Dennoch eröffnet dieses dramaturgische Verfahren, wie darzulegen ist, eine vielversprechende Perspektive auf die Darstellung der Erinnerungsdiskurse.

Szenische Bilder als Embleme

Wie in der Inszenierungsbeschreibung erläutert, arbeitet der Regisseur mit szenischen Bildern, die den Spielfluss immer wieder unterbrechen und dadurch den visuellen Aspekt der Inszenierung hervorheben. Sie sollen hinsichtlich ihrer strukturellen Bedeutung im Folgenden als Embleme verstanden werden, einer Gestaltungsform, die sich besonders in der bildenden Kunst des Barock grosser Beliebtheit erfreute.⁴⁸⁵ Gemäss Albrecht Schöne sind Embleme wesentlich aus drei Elementen zusammengesetzt: *pictura* als grafische Darstellung, *inscriptio* als Motto des Bildes sowie *subscriptio* als Epigramm.⁴⁸⁶ Hinsichtlich der vorliegenden Analyse spielen insbesondere zwei Merkmale des barocken Emblems eine zentrale Rolle für die Deutung der szenischen Bilder im Theater: das Wechselverhältnis zwischen bildlicher und sprachlicher Darstellung und das dadurch eröffnete allegorische Verweissystem. Schöne beschreibt das zweite Merkmal wie folgt: «Diese Doppelfunktion der dreiteiligen Bauform des Emblems beruht darauf, dass das Abgebildete mehr bedeutet als es darstellt. Die res picta des Emblems besitzt verweisende Kraft, ist res significans.»⁴⁸⁷

In Bezug auf die theatrale Darstellung schlägt Marx vor, das Emblem als eine Struktur der «Bi-Medialität von Sprache und visueller Gestalt» zu verstehen, die nicht im System der Figur aufgeht.⁴⁸⁸ Entsprechend lässt sich die Bedeutung des Dargestellten nicht auf eine figurative Ebene reduzieren, sondern weist stets über sich hinaus. Das

484 Einen Überblick über das barocke Drama bietet Niefanger 2012, S. 230–244.

485 Zur Emblematik in der Kunstgeschichte vgl. Büttner/Gott dang 2009, S. 137.

486 Vgl. Schöne 1993, S. 18 f.

487 Vgl. ebd.

488 Vgl. Marx 2003, S. 389 f.

Wechselverhältnis von Bild und Sprache erscheint für die Analyse szenischer Bilder besonders sinnvoll. Das Wechselverhältnis lässt sich im Sinne von Worthens Begriff der *agency* als Spannungsverhältnis zwischen dem dramatischen Text und seiner bildlichen Darstellung beschreiben,⁴⁸⁹ das zugleich zu einer strukturgebenden Einheit der Inszenierung erweitert wird. Denn das Emblem beschreibt das szenische Bild als stillgelegtes Bild, das in den Handlungsverlauf des Dramas eingeschrieben wird. Das szenische Bild ist als Teil der Inszenierung zu verstehen, das gleichzeitig auch ausserhalb der Handlung steht und damit auf die Deutung der gesamten Inszenierung zielt. Die strukturverändernde Eigenschaft des Emblems, die massgeblich mit dem Moment der Unterbrechung arbeitet, unterscheidet sich insofern von Stojanovićs Fragmentierung, als das Emblem nicht auf die generelle *Hamlet*-Rezeption verweist, sondern als bildliche Referenz auf eine jeweils sehr spezifische Lesart von *Hamlet* befunden werden muss. Aufgrund dieser strukturellen Erweiterung lohnt es sich an dieser Stelle, den Begriff für die Analyse von Pandurs Inszenierung aufzugreifen. Zugleich muss es vom Konzept des Schlüsselbildes klar unterschieden werden: Während das Emblem hier als ästhetisches Prinzip der Inszenierung verstanden wird, ist das Schlüsselbild als Phänomen zu bezeichnen, das die Wiederholung und Aktualisierung von bestimmten dramaturgischen Strukturen aus *Hamlet* in verschiedenen historischen und kulturellen Kontexten umschreibt.

Anfangs- und Schlusssequenz

Das erste zu analysierende szenische Bild ist die oben beschriebene Anfangsszene des Stückes. Sowohl Hamlets Akt des Sichverletzens als auch das lebende weisse Pferd lassen zunächst keine direkte Verbindung zu Shakespeares Drama erahnen. Denn keinerlei szenische Attribute verweisen auf den dänischen Prinzen oder Helsingör. Versucht man jedoch die beiden Elemente sowohl unabhängig voneinander als auch als zusammenhängende Bildkomposition zu deuten, so lassen sich Brücken zum dramatischen Text schlagen. Hinsichtlich der Darstellung Hamlets kann der nackte Oberkörper auf seine Verletzlichkeit verweisen, wobei diese Deutung durch den Stich in die Wade und das hervortretende Blut verstärkt wird. Die Kombination aus Nacktheit und Blut kann somit als Anspielung auf die Vergänglichkeit des Menschen beziehungsweise dessen Sterblichkeit im Sinne der barocken *vanitas* gedeutet werden. Während Hamlets Gestik als Ausdruck der Vergänglichkeit oder des leeren Scheins interpretiert werden kann, ist für die Deutung des Pferdes dessen symbolisch-allegorische Tradition ausschlaggebend. Im *Lexikon des deutschen Aberglaubens* etwa wird erläutert, dass das weisse Pferd oft als Tierdämon oder auch als Totenführer verstanden wird. Ausserdem können Pferde die Toten repräsentieren, beispielsweise besonders sündhafte Menschen oder auch diejenigen, die eines gewaltsamen Todes gestorben sind.⁴⁹⁰ Neben dieser Doppelfunktion als Totenführer und Repräsentant gewaltsam Verstorbener wird den Tieren auch eine weissagende Kraft zugeschrei-

489 Vgl. Kapitel I, 4.

490 Vgl. Steller 1987, S. 1615.

ben. Damit übernehmen sie nicht nur repräsentative Funktionen, sondern sind selbst Verkünder von Tod und Unheil. Eine weitere Deutung des Pferdes ist mit Blick auf Sigmund Freuds *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933) zu ergänzen. Dort beschreibt der Psychoanalytiker das Verhältnis des Ichs zum Es durch das Reiter-Pferd-Gleichnis: «Man könnte das Verhältnis des Ichs zum Es mit dem des Reiters zu seinem Pferd vergleichen. Das Pferd gibt die Energie für die Lokomotion her, der Reiter hat das Vorrecht, das Ziel zu bestimmen, die Bewegung des starken Tieres zu leiten. Aber zwischen Ich und Es ereignet sich allzu häufig der nicht ideale Fall, dass der Reiter das Roß dahin führen muss, wohin es selbst gehen will.»⁴⁹¹ Mit dem Pferd würde demnach das ungezähmte Unterbewusstsein von Hamlet auf der Bühne dargestellt und somit gleich von Beginn an der psychologische Konflikt von Hamlet in den Fokus gerückt.

Versucht man nun die Elemente Pferd und Nacktheit auf der semantischen Ebene der Inszenierung in Verbindung zu bringen, ist dies erst über die Referenz auf das Shakespeare'sche Drama möglich. Im Wechselverhältnis der dramatischen Vorlage, die in dieser Szene den ersten Auftritt des Geistes vorsieht, und der beschriebenen bildlichen Darstellung referiert diese Szene sowohl auf das Verhältnis von Hamlet zu seinem Vater als auch auf Hamlets Zukunft. Denn als Totenführer prophezeit das Pferd Hamlet sein tragisches Ende und als Repräsentation seines toten Vaters sucht es ihn heim. Als dritte Deutung ist die Repräsentation des Unbewussten zu nennen, wobei hier das Pferd Hamlets Handlungsmotivation darstellt, die jedoch noch nicht begrifflich-rational zu erfassen ist. Entsprechend entfaltet der abwesende dramatische Text eine *agency*, welche eine Verbindung zwischen der narrativen Struktur und der visuellen Darstellung erlaubt und die verschiedenen Elemente als gleichwertige Mittel nebeneinander stehen lässt. Die Heimsuchung durch den Geist und die Prophezeiung von Hamlets Tod wiederum stellen einen Bezug zu *vanitas* und *memento mori* des Barock her. Das Pferd als unbewusste Handlungsmotivation wiederum referiert auf eine psychologische Lesart des Shakespeare'schen Textes.

Ähnlich verhält es sich mit dem Schluss der Inszenierung. Nachdem Hamlet von Laertes erstochen wurde, ruft er nach Horatio. Dieser tritt mit einem Falken auf dem Arm auf und küsst ihn. Entgegen dem Shakespeare'schen Drama («Never believe it. / I am more an antique Roman than a Dane: / Here's yet some liquor left», V, 2, 324–326) scheint Horatio von Hamlets Tod in dieser Inszenierung wenig berührt zu sein. Denn abgesehen vom Kuss führt Horatio seine Handlungen unaufgeregt, beinahe stoisch aus. Auch in dieser Schlusssequenz, welche hier als szenisches Bild beschrieben wird, gilt es entsprechend zwei Elemente zu interpretieren und mit der dramatischen Ebene in Verbindung zu bringen: Während der Kuss Horatios auf eine Deutungstradition verweisen könnte, die Hamlet und Horatio als Liebespaar auslegt,⁴⁹² ist der Falke als textimmanenter Bezug zur zweiten Szene des zweiten

491 Vgl. Freud 1999, S. 83.

492 Vgl. Engel 2011.

Aktes zu verstehen.⁴⁹³ In dieser Szene antwortet Hamlet Rosenkranz und Gildenstern auf ihre Frage, inwiefern sich Claudius und Gertrude täuschen, mit folgenden Worten: «I am but mad north-north-west. When the / wind is southerly I know a hawk from a handsaw» (II, 2, 315 f.). In dieser Replik dient der Verweis auf den Falken dazu, Hamlets psychologische Verfassung zu thematisieren, und referiert damit auf den Topos der «antic disposition». Diese kann entweder im Sinne der psychologischen Figurenführung gedeutet⁴⁹⁴ oder als Verweis auf ältere Spieltraditionen verstanden werden.⁴⁹⁵ Während in der ersten Deutungstradition insbesondere Freuds Konzept des Ödipuskomplexes Aufschluss über Hamlets Wahnsinn gibt, können gemäss de Grazia in der zweiten Deutung Ähnlichkeiten von Hamlets Verhalten mit dem der Teufelsfigur der englischen Mysterienspiele festgestellt werden.⁴⁹⁶ Mit Blick auf Pandurs Verweis auf Hamlets sexualisiertes Verhältnis zu seiner Mutter sowie seine Textbearbeitungen, welche aufgrund der Tilgung der Fortinbras-Passage insbesondere die psychologische Deutung des Stückes begünstigt, kann der Falke auch als Andeutung auf Hamlets kalkulierte Verrücktheit verstanden werden. Entsprechend wird hier das Spannungsverhältnis zwischen der bildlichen und sprachlichen Darstellung in Pandurs Lesart des Shakespeare'schen Textes erkennbar. Im Sinne der Bestimmung der szenischen Bilder als Embleme verweigert sich die bildliche Darstellung einer simplifizierenden Logik der Repräsentation: das Spannungsverhältnis bleibt unauflösbar.⁴⁹⁷

Trotz dieser scheinbaren Autonomie der beiden szenischen Bilder gegenüber dem Shakespeare'schen Drama kann eine Interpretation nur im Kontext der *agency* von *Hamlet* geleistet werden. Entsprechend verdeutlicht der emblematische Charakter des szenischen Bildes das Spannungsverhältnis von Text und theatraler Umsetzung, wobei die Darstellung nicht auf eine Synthese der Elemente hinausläuft, sondern diesen ihre Eigenständigkeit belässt. Diese Charakteristik findet sich nicht nur in den beiden szenischen Bildern wieder, sondern wird, wie in der Spielfabel erläutert, während der gesamten Inszenierung eingesetzt. Entsprechend gilt es im nächsten Schritt zu untersuchen, inwiefern der emblematische Charakter der szenischen Bilder als Strukturelement auf die gesamte Inszenierung angewendet wird.

Höfische Repräsentation und allegorisches Spiel

Wie bereits in der Spielfabel dargelegt, wird in Pandurs Inszenierung die erste Schauspielszene aus dem zweiten Akt mit der Mausefalle im dritten Akt zusammengekommen. Auffallend sind dabei die genannten Elemente: Erstens tritt in der

493 Der Falke könnte auch als Verweis auf die Jagd in Shakespeares Werken verstanden werden. Einen Überblick über Shakespeare und die Falkenjagd bietet Pope 1992.

494 Vgl. Walch 2014, S. 87 ff.

495 Vgl. Marx 2014, S. 103 f.

496 Vgl. de Grazia 2007, S. 179 ff.

497 Eine weitere, wenn auch ungewöhnliche Deutung des Falken wäre die Referenz auf die Sokol-Bewegung (Falkenbewegung), eine Gemeinschaft im 19. Jahrhundert, die gesamtjugoslawische Interessen vertrat und damit als integraler Bestandteil des Jugoslawismus zu verstehen ist. Vgl. Jakir 2014, S. 99–115. Näher liegt die Referenz auf die südslawische Volksepik, wo der Falke Synonym für den edlen, mutigen Helden ist. Demnach wäre im letzten Auftritt Hamlet als edler Held markiert.

Abb. 13: *Hamlet in Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Tomaž Pandur, Slovensko narodno gledališče, Maribor, Premiere: 7. Dezember 1990. Archiv des Nationaltheaters Maribor, Fotografie: Angelo Božac.



Schauspielszene nur ein Darsteller auf, der den Monolog über Priamos' Ermordung auf Spanisch rezitiert. Zweitens teilt sich die Mausefalle nicht in Pantomime und Theater im Theater, sondern in höfischen Tanz und allegorisches Spiel. Im Folgenden sollen diese zwei Elemente als Verweise auf die barocke Theatertradition sowie deren Bedeutung beschrieben werden.

Der Spielgestus des ersten Schauspielers in der ersten Schauspielszene kann aus folgenden Gründen als allegorischer Spielstil beschrieben werden: Zum einen kommen zur Unterstützung des gesprochenen Textes symbolische Gesten zum Einsatz, zum anderen trinkt er sichtbar Blut aus einer kleinen Flasche. Obwohl dadurch der Schein erweckt werden soll, er blute tatsächlich aus dem Mund, wird er hier als Akt der Illusion herausgestellt. Die Verwendung der Requisite, Flasche mit Blut, und die symbolischen Gesten zu Beginn des Monologs erinnern mehr an die exemplarischen Figuren des Barocktheaters als an eine psychologische Figurendarstellung.⁴⁹⁸ Darüber hinaus fällt auf, dass der Schauspieler den Monolog in spanischer Sprache rezitiert. Zwar besteht angesichts der Kostüme und der musikalischen Einspielungen von Piazzollas

498 Nach Schöne verstärkte der Einsatz von Requisiten und bestimmten Gesten den Bildcharakter der Figur, womit die Figur weniger durch die motivierende Charakterzeichnung als durch ihre rhetorische Wortgewalt charakterisiert war. Vgl. Schöne 1993, S. 214 f.

Tango ein System von Referenzen auf den spanischsprachigen Kulturraum, doch der Monolog kann darüber hinaus als markante Überhöhung der genannten Anspielungen gedeutet werden. Es gilt im Folgenden zu zeigen, dass der hier gesprochene Monolog als Brücke zwischen den von Pandur eingesetzten inszenatorischen Mitteln und der Mausefalle zu lesen ist.

Nachdem die oben beschriebenen puppenartigen Darsteller*innen aufgetreten sind und damit die Mausefalle eröffnen, tanzen sie zusammen mit dem Hof zu Piazzollas Musik. Am Ende kommt der Tanz zum Stillstand und die Darsteller*innen verharren in einem *tableau vivant* auf der Bühne, bis sie sich allmählich aus dieser Position herauslösen und um die sechs *Gonzago*-Darsteller*innen platzieren. Gerade der gemeinsame Tanz gemahnt an die Hoftänze im Barock – weniger aufgrund seiner Choreografie als vielmehr durch die allgemeine Form als Akt der höfischen Selbstrepräsentation. Entsprechend kann diese Verbindung auf der strukturellen beziehungsweise funktionalen Ebene der Selbstinszenierung hergestellt werden.⁴⁹⁹

Auch die darauffolgende Theater-im-Theater-Szene erinnert in vielerlei Hinsicht an das Theater des Barock. Hier werden ebenfalls Requisiten eingesetzt, die den Bildcharakter der Szene unterstreichen. Das mechanische, puppenartige und stumme Spiel der sechs Figuren, die immer wieder von starken Affekten befallen werden, ist mehr als Repräsentation unterschiedlicher Haltungen denn als Darstellung psychologischer Charakteristika zu verstehen. Dieser Spielgestus lässt sich als allegorisches Spiel beschreiben, das wiederum ein zentrales Merkmal des barocken Theaters ist.⁵⁰⁰ Die Zusammensetzung aus puppenartigem Spiel, dem *tableau vivant* und dem Spielleiter, der die Darsteller*innen wahlweise auf der Bühne verteilt und anführt, deutet in hohem Masse auf Calderóns sakrale Dramen: In dessen Drama *El gran teatro del mundo* (Das grosse Welttheater, 1645) nimmt die Spielleiterfigur – in diesem Fall ist das Gott – eine zentrale Funktion ein. Denn mithilfe der Spielleiterfigur reflektiert der Autor über die Scheinhaftigkeit der Welt.⁵⁰¹

Diese starke Referenz auf den spanischen Dramatiker des Siglo de Oro wird einerseits durch den spanischen Monolog des ersten Darstellers, andererseits durch die Benennung der Mausefalle als «El Gran Teatro Del Sueño» (Das grosse Traumtheater) verstärkt. Denn diese Bezeichnung verweist wiederum auf Calderóns *La vida es sueño* (Das Leben ist ein Traum, 1635). In diesem Stück wird das Leben des polnischen Prinzen Sigismund erzählt, der unmittelbar nach der Geburt von seinem Vater in einem Gefängnis in den Bergen eingesperrt wurde. In seinem Verlies hat der Prinz lediglich zu seinem Lehrer Coltald Kontakt. Deshalb weiss er auch nicht um seine königliche Abstammung. Als der König um seine Nachfolge bangt, wird der Prinz betäubt und für einen Tag ins Schloss gebracht. Dort wird ihm erzählt, dass seine Erinnerungen ans Gefängnis nur ein böser Traum seien. Nach einem Tag wird der Prinz jedoch erneut betäubt und zurück in die Berge gebracht. Ähnlich wie im Schloss

499 Zur höfischen und kirchlichen Selbstrepräsentation im Barock vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 40 f.

500 Vgl. ebd., S. 51 ff.; Ehrlicher 2012, S. 147.

501 Vgl. Fischer-Lichte 1999, S. 43; Ehrlicher 2012, S. 146; Schöne 1964, S. 212–214.



Abb. 14: Mausefalle in Hamlet von William Shakespeare, Regie: Tomaž Pandur, Slovensko narodno gledališče, Maribor, Premiere: 7. Dezember 1990. Archiv des Nationaltheaters Maribor, Fotografie: Angelo Božac.

wird ihm berichtet, dass es sich beim gestrigen Tag lediglich um einen Traum handle. Diese Erfahrung bewirkt seine Einsicht in die Scheinhaftigkeit der Welt. Als er nach einem Volksaufstand aus seinem Verlies befreit wird, regiert er aufgrund dieser Erfahrung als gerechter König. Calderóns *La vida es sueño* fungiert als moralisches Drama, indem es auf Welt im Sinne des *theatrum mundi* verweist.⁵⁰² Das irdische Leben ist gegenüber dem himmlischen trügerisch und erscheint als Traum. Entsprechend arbeitet Calderón mit dem Mittel der Täuschung und dem Wissen um die Täuschung, die als metatheatrale Strategie erkannt und häufig beschrieben wurde.⁵⁰³

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass beide Theater-im-Theater-Szenen aufgrund szenischer Mittel wie Requisiten und Spielgestik, aber auch der Bühnensprache auf vielfältige Weise auf die barocke Theatertradition und damit auf die Formel des *theatrum mundi* verweisen. Entsprechend drängt sich hier eine Lesart der Inszenierung auf, die *Hamlet* als Reflexion über Scheinhaftigkeit der Welt präsentiert. Im folgenden Abschnitt gilt es nun zu zeigen, inwiefern das Schlüsselbild der Mausefalle als zentrale Denkfigur fungiert und einen Bezug zu multidirektionalen Erinnerungsdiskursen zu Beginn der 1990er-Jahre in Slowenien herstellt. In diesem Zusammenhang spielt der Bezug auf das Theater Calderóns insofern eine Rolle, als

502 Vgl. Niefanger 2012, S. 231.

503 Vgl. Abel 1963, S. 71.

Pandur wesentlich mit seinen barocken Motiven einen indirekten Bezug zu den akuten politischen und gesellschaftlichen Veränderungen herstellt. Vor dem Hintergrund von Calderóns religiösem Drama ergibt sich darüber hinaus ein Verweis auf den Katholizismus, der in den 1990er-Jahren in Slowenien und Kroatien an kultureller Relevanz gewann. Der katholisch geprägte spanische Barock, der als Antwort auf die Reformation in Europa zu verstehen ist, gewinnt hier eine zweifache Bedeutung: Zum einen referiert er auf die kulturspezifischen Umstände in Slowenien im Sinne der Rückbesinnung auf den Katholizismus als Identifikationsmerkmal der slowenischen Nation. Zum anderen kann die Referenz auf den Barock als Verweigerung beziehungsweise als Gegenposition zu den angestrebten Reformen und gesellschaftlichen Veränderungen gelesen werden. Genauso wie in den anderen beschriebenen und analysierten emblematischen Stellen der Inszenierung sind beide Deutungshorizonte möglich.

4.2.5 Zusammenführung: Pandurs Mausefalle als allegorisches Spiel

Pandur arbeitet mit starken Kürzungen des Shakespeare'schen Textes, insbesondere streicht er die Stellen, die entweder eine politische Perspektive auf das Stück erlauben oder auf die komische Tradition in Shakespeares Drama verweisen. Diese dramaturgischen Veränderungen gestatten es, die Inszenierung primär in der Tradition der psychologischen Lesart von *Hamlet* zu deuten, in welcher die dramatischen Konflikte, die eine kulturpolitische Dimension eröffnen, oft marginalisiert werden. Sowohl die Kostümierung, welche insbesondere die männlichen Geschlechtsmerkmale betont, als auch die sexuellen Anspielungen auf Hamlets Verhältnis zu Gertrude, Horatio oder Ophelia unterstützen diese Deutung. Obwohl Pandur damit an die dominante psychologische Rezeption des Dramas anknüpft, weist er mithilfe seiner inszenatorischen Mittel zugleich darüber hinaus. Entscheidend hierfür ist die Funktion der Mausefalle als zentrale Denkfigur der Inszenierung.⁵⁰⁴ Von ihr ausgehend, kann Pandurs Inszenierung, entgegen der Kritik von Ivica Buljan, nicht allein auf die psychologische Deutung reduziert werden.⁵⁰⁵ Denn die psychologische Deutung, welche auf die Darstellung von Hamlets Innenleben zielt, tritt eher in ein Wechselverhältnis zum weit darüber hinausweisenden Schlüsselbild der Mausefalle: Hier wird die Brücke zum barocken Welttheater geschlagen, indem Theatralität als anthropologische Kategorie verstanden wird und damit nicht nur auf das Kunstwerk beziehungsweise das Theater, sondern auf das menschliche Leben selbst und die irdische Existenz an sich angewendet wird.⁵⁰⁶

Die Tradition des barocken Theaters als ›moralische Anstalt‹ zielte neben der Scheinhaftigkeit der Welt (*theatrum mundi*) auch auf die Darstellung eitler Vergänglichkeit (*vanitas, memento mori*), sodass es kaum verwundert, Bezüge zu entsprechenden

504 Auch Dubravka Vgoč beschreibt in ihrer Kritik die Mausefalle als zentrales Moment der Inszenierung, das aufzeigt, wie der ganze Hof im Theater und seiner eigenen Theatralität verhaftet bleibt. Vgl. Vgoč 1990.

505 Vgl. Buljan 1991, S. 204–209.

506 Vgl. Niefanger 2012, S. 233.



Abb. 15: *Hamlet* in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Tomaž Pandur, Slovensko narodno gledališče, Maribor, Premiere: 7. Dezember 1990. Archiv des Nationaltheaters Maribor, Fotografie: Angelo Božac.

Motiven auch in Shakespeares *Hamlet* zu finden: unverkennbar etwa in der ersten Szene des fünften Aktes, in welcher Hamlet seinen Monolog an den Schädel Yoricks richtet (V, 1, 174–185).⁵⁰⁷ Obwohl Pandur diese Szene streicht, greift er doch deren barocke Leitmotivik in Form der beschriebenen inszenatorischen Mittel auf und steigert ihre theatrale Form durch Ausdehnung auf die Gesamtinszenierung: Demnach sind sowohl die Mausefalle als auch die szenischen Bilder als ästhetische Überhöhung zu verstehen, welche die Interpretation erlauben, dass Pandurs *Hamlet* ein Stück über das Bewusstsein von der Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit der Welt ist. Die Referenz auf das barocke Theater wird noch zusätzlich gesteigert, indem der gesamte Theaterabend als ein höfisches Fest inszeniert wird. So schreibt Andrej Inkret in seiner Kritik der *Hamlet*-Premiere in Maribor, dass vor dem Theater ein Feuerwerk präsentiert wurde.⁵⁰⁸ Das erlaubt es, die Inszenierung als Teil eines Kontexts zu sehen, in welchem die slowenische Kultur gleichnishaft mit höfischer Festkultur und Selbstrepräsentation ins Verhältnis gesetzt wird, die dann mit dem höfischen Tanz in der Inszenierung selbst thematisiert wird.

Darüber hinaus verweist die hier angebotene Deutung der Inszenierung als barockes Theater auf die Nähe zu Walter Benjamins Allegoriebegriff und zu seinen geschichts-

⁵⁰⁷ Vgl. Marx 2014, S. 69–71.

⁵⁰⁸ Vgl. Inkert 1990/91, S. 152.

philosophischen Überlegungen. In seiner Studie über das deutsche Trauerspiel grenzt Benjamin dieses von der antiken Tragödie ab und nennt nicht den Handlungsverlauf, sondern die Reflexion über die Zeit und die Geschichte als zentrales Moment des Barockdramas.⁵⁰⁹ Das Wechselverhältnis von Geschichtsverlauf und ästhetischer Repräsentation macht er an seinem Allegoriebegriff fest, der stark mit dem in seiner letzten Schrift *Über den Begriff der Geschichte* (1942) entwickelten Geschichtsverständnis zusammenhängt.⁵¹⁰ Für Benjamin blickt der Allegoriker auf die «Trümmer der Geschichte». ⁵¹¹ Denn die Vergangenheit ist nur fragmentarisch und zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Gegenwart erfahrbar: «Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.»⁵¹² Die Geschichte ist damit der «Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von »Jetztzeit« erfüllte bildet».⁵¹³ Demnach erkennt die Betrachterin der Vergangenheit nur Aspekte und begegnet ihr als einem alteritären Gegenstand, dem sie erst Bedeutung zuschreiben muss.⁵¹⁴ Dieser Blick auf die Geschichte wird im Trauerspielbuch als Blick des Melancholikers beschrieben. Um ihn zu verdeutlichen, greift Benjamin auf Shakespeares Hamlet zurück, der als Melancholiker nicht nur nach aussen auf die Welt, sondern auch nach innen blickt.⁵¹⁵

Folgt man diesem Argumentationsstrang, so lassen sich sowohl Pandurs dramaturgisches Verfahren als auch eine bestimmte inhaltliche Deutung der Inszenierung mit dem Begriff der Allegorie beschreiben: Während das dramaturgische Verfahren die szenischen Bilder als Embleme hervortreten lässt, erlaubt die inhaltliche Deutung, Hamlet als Melancholiker zu lesen, der nicht nur nach innen blickt, sondern vielmehr eine Geschichte des Zerfalls erkennt. Die beiden szenischen Bilder am Anfang und am Ende der Inszenierung setzen dabei eine zentrale Klammer, indem sie mit der Herausstellung der barocken Leitmotive von *memento mori* und *vanitas* zu Beginn und mit dem Falken am Ende die Konstruktion beziehungsweise das allegorische Verfahren unterstreichen. Demnach verweist die Innenperspektive über sich selbst hinaus und lässt sie vielmehr als einen Kommentar angesichts der Perspektive auf die Geschichte selbst, und damit auch auf die historischen Ereignisse zu Beginn der 1990er-Jahre, erscheinen. So markiert der Rückgriff auf barocke Techniken ein Geschichtsverständnis, das angesichts der politischen Veränderung die absolute Hoffnungslosigkeit in Aussicht stellt. Denn Benjamins Geschichtsbild, das er auch mithilfe von Paul Klees *Angelus Novus* verbildlicht, entlarvt die Vorstellung von Geschichte als Kontinuum der Geschichte der Herrschenden, in welcher die Unterdrückten nicht berücksichtigt werden. Diese vergessenen Geschichten können bei Benjamin nur dann sichtbar her-

509 Vgl. Marx 2014, S. 105 f.

510 Vgl. ebd., S. 105 f.

511 Benjamin 2010, S. 95 f.

512 Ebd., S. 93.

513 Ebd., S. 102.

514 Bürger 1974 greift den Allegoriebegriff auf, um die ästhetischen Verfahren der Kunstavantgarde zu beschreiben, beispielsweise den Begriff der Montage.

515 Vgl. Marx 2014, S. 106.

vortreten, wenn das dominante Narrativ der Geschichte in Relation zur Gegenwart betrachtet wird und damit als eine Geschichte unter vielen hervortreten kann. Erst das Bewusstsein der Konstruiertheit von Geschichte erlaubt eine neue Perspektive auf die Ereignisse.⁵¹⁶ Dieses wechselseitige Verweissystem auf barocke Techniken und Benjamins Geschichtsphilosophie ist damit auch als Kommentar zu den akuten historischen Revisionsprozessen im ehemaligen Jugoslawien zu verstehen. Denn obwohl zu diesem Zeitpunkt die «grossen Erzählungen» der sozialistischen Revolution hinterfragt und als Konstruktion offengelegt wurden, werden gleichzeitig neue Erzählungen im Sinne einer Nationalgeschichte geschaffen, das heisst ebenfalls konstruiert. Die geschichtsphilosophische Kritik an den dominanten Narrativen der Herrschenden, wie sie mit Pandurs barocker Zurschaustellung konform geht, zielt von daher sowohl auf die Erzählungen der Vergangenheit als auch auf diejenigen der Gegenwart.

Abgesehen von der hier erläuterten geschichtsphilosophischen Dimension scheint Pandurs psychologische Lesart des Stückes zunächst keine direkten Bezüge zu den politischen Gegebenheiten zu Beginn der 1990er-Jahre herzustellen. Auch mit Blick auf andere *Hamlet*-Inszenierungen, die 1990 zur Aufführung gebracht wurden, beispielsweise Petar Večeks Produktion am Nationaltheater in Osijek (Kroatien), erscheint Pandurs Inszenierung als unpolitisch. Denn Veček forciert in Osijek stark die politische Lesart, indem insbesondere das Thema des Machtwechsels hervorgehoben wird. In der kroatischen Inszenierung wird Fortinbras ebenfalls weggelassen, doch wird diese dramaturgische Entscheidung angesichts der ethnischen Spannungen in Kroatien als dezidiert politische Lesart interpretiert.⁵¹⁷ Die bei Pandur beschriebene ästhetische Überhöhung verweigert zwar jeglichen direkten Verweis auf die politischen Ereignisse in Slowenien. Doch gerade die Fokussierung der Theatralität, die hier als eine andere, vom politischen und sozialen Kontext unabhängige Realität präsentiert wird, hat aufgrund der erläuterten geschichtsphilosophischen Dimension das Potenzial einer Generalkritik an gesellschaftlichen und politischen Prozessen.

Das Verhältnis von Pandurs Inszenierung zum Politischen weist Züge des postdramatischen Theaters auf, das zuletzt von Lehmann (2011) im Anschluss an Rancières Reflexionen zum Politischen in der Kunst ausführlich erörtert wurde. Grundlage ist Lehmanns Beobachtung, dass Veränderungen in der Theaterpraxis als Reflex auf die veränderte Funktion von Theater innerhalb einer Gesellschaft zu verstehen seien. Daher komme dem postdramatischen Theater trotz Vermeidung direkter politischer Bezüge dennoch eine Indikatorfunktion zu: Nach Lehmann erscheint das Politische im Theater nur indirekt und ist damit in keiner Weise auf aktuelle politische Diskurse der gesellschaftlichen Wirklichkeit übersetzbar.⁵¹⁸ Demnach wäre das Politische im Theater in der Unterbrechung beziehungsweise der Zäsur des Politischen, in der Darstellung einer anderen Realität zu suchen.⁵¹⁹ Pandurs Inszenierung ist, wie gezeigt, von einer solchen Darstellung einer alternativen Realität geprägt, welche sich auf-

516 Vgl. Benjamin 2010, S. 102.

517 Vgl. Šipšić 1990/91, S. 155 f.

518 Vgl. Lehmann 2011, S. 35.

519 Vgl. ebd.

grund ihrer allegorischen Präsentation einer Logik simpler Repräsentation verweigert. Gerade darin besteht für Lehmann das politische Moment, in welchem auch die Reflexion über die ästhetische Form zu verorten ist. Demnach verlagert sich hier der Schwerpunkt von einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit bestimmten politischen Aspekten, die beispielsweise mit der Fortinbras-Sequenz gewährleistet wäre, zur Reflexion über Darstellungsweisen. Diese Verlagerung ist im Sinne der oben erläuterten Zäsur zu verstehen. Entsprechend erlaubt Pandurs Verweigerung einer bestimmten historischen Kontextualisierung gleichwohl die Deutung der Inszenierung als Allegorie auf die gesellschaftspolitischen Umstände in Slowenien zu Beginn der 1990er-Jahre. Durch die Verschiebung von der politischen zur ästhetischen Form wird die Mausefalle auf einer strukturellen Ebene zum zentralen Schlüsselbild für diese Inszenierung: als Bruchstelle zwischen ästhetischer Repräsentation und historischer Wirklichkeit, als Ausdruck des Paradoxons einer politischen Verweigerung des Politischen.

5 Versuch einer vergleichenden Perspektive

In allen drei Inszenierungen (Georgievski 1989, Stojanović 1992, Pandur 1990) fungiert das Schlüsselbild der Mausefalle als wesentliche Denkfigur. Die Verhandlung multidirektionaler Erinnerungsdiskurse in der (post)jugoslawischen Gesellschaft Ende der 1980er- und zu Beginn der 1990er-Jahre äussert sich jedoch in den drei Inszenierungen auf unterschiedliche Weise. Während Georgievski das Schlüsselbild verwendet, um unterdrückte Erinnerungsdiskurse hinsichtlich der Zensurpraktiken in Makedonien zu thematisieren, bedienen sich Stojanović und Pandur dramaturgischer Verfahren, welche im Kontext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater durch Lehmann betrachtet werden müssen. Ein markanter Unterschied manifestiert sich darin, dass Georgievski auf der inhaltlichen Ebene die Zensurpraktiken thematisiert und damit die multidirektionalen Erinnerungsdiskurse explizit zur Sprache bringt. Allein die Wiederaufführung von *Maras Hochzeit* sowie das Vorlesen der richterlichen Verfügung sind als inhaltliche Auseinandersetzung mit dominanten sowie unterdrückten Erinnerungsdiskursen über die Zensurpraktiken zu verstehen.

Im Gegensatz dazu können Pandurs und Stojanovićs dramaturgische Verfahren als Verlagerung des Fokus von einer inhaltlichen auf die formal-strukturelle Ebene der Inszenierung verstanden werden. Beide Regisseure reflektieren auf einer Metaebene über die Erinnerungsdiskurse in Jugoslawien. Stojanović stellt den Konstruktionscharakter heraus, indem er auf Rezeptionsweisen von Shakespeares *Hamlet* und deren jeweils unterschiedliche Darstellungsweisen verweist. Wie in Anlehnung an Rancières Konzept des Politischen in der Kunst gezeigt wurde, weist dieses Verfahren jedoch stets über sich hinaus und reflektiert somit auf einer Metaebene die Konstruktion und Repräsentation historiografischer Narrative.

Pandur bezieht durch die ästhetische Überhöhung seines barocken Spektakels – als Unterbrechung, Ablenkung und Negierung von Gegenwart – erinnerungspolitische und geschichtsrevisionistische Diskurse als explizit ausgeschlossene Form zu verhandelnder Realität in seine Darstellung indirekt wieder mit ein: Ihr direktes Ausgeschlossenensein garantiert ihre indirekte Präsenz. Sein barockes Theater ist als *theatrum mundi* zu verstehen, dass durch inszenatorische Mittel Theatralität an sich thematisiert und dadurch das allegorische Verfahren hervorhebt, und zwar sowohl im Sinne der ästhetischen Repräsentation als auch im Sinne der Betrachtung von Geschichte. Das Motiv des barocken Theaters eröffnet darüber hinaus einen grundsätzlichen Reflexionshorizont geschichtsphilosophischer Natur, nämlich die Geschichte nicht

als Kontinuum oder als Fortschritt zu begreifen, sondern, gemäss Benjamin, einen melancholischen Blick auf sie zu werfen und sich damit ihrer Konstruiertheit bewusst zu sein.

Sowohl Pandurs barockes Theater als auch Stojanovićs dekonstruktivistisches Verfahren markieren, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln, das Bewusstsein des Konstruktionscharakters von Geschichte und letztlich auch von Welt. Während Stojanović mit seinem postmodernen Verfahren eine subjektive Perspektive auf mögliche Lesarten von *Hamlet* entwirft und damit Interpretationen und Auslegungen, letztlich Narrative einer bestimmten Geschichte, hier der von *Hamlet*, rekonstruiert und demonstriert, spitzt Pandur die Sache auf den Blick des Melancholikers zu, der diese Vielheit als Geschichte des Zerfalls erkennt. Mit anderen Worten: Wenn Stojanović mit seinem postmodernen Verfahren intertheatrale Verweise sichtbar macht, eröffnet sich nicht nur der Blick auf Einflüsse und Deutungen des dramatischen Textes, sondern auch auf das Spektrum an Erwartungshaltungen des Publikums hinsichtlich bestimmter Darstellungen. Das wird in der Mausefalle besonders gut artikuliert: Aufgrund der Positionierung des Hofes spiegeln dessen Erwartungshaltungen diejenigen des Theaterpublikums beziehungsweise verschmelzen mit ihnen, wodurch eine Brücke zur gesellschaftspolitischen Realität in Serbien zu Beginn der 1990er-Jahre geschlagen wird: Die vierte Wand wird inszenatorisch durchbrochen. Das heisst, das Bewusstsein der Konstruiertheit von Geschichte und die Offenlegung vieler möglicher Konstruktionen reflektiert zugleich die tiefe Spaltung der serbischen Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt. Die in heftiger Verhandlung begriffene Erinnerungspolitik und die Haltung gegenüber dem jugoslawischen Erbe kann zum einen verstanden werden als hoffnungsloses, melancholisches Zugeständnis, dass die Geschichte im Zerfall begriffen ist. Zum anderen eröffnet der beschriebene doppelte Verweis auch die Möglichkeit, Konstruktionsprozesse in den Blick zu nehmen. Angesichts der Tatsache aber, dass Hamlet seit Beginn der Inszenierung um seinen Tod weiss, sind diese Konstruktionsprozesse begrenzt und führen letztlich immer zum selben Ziel, nämlich zum Tod, dem Ende aller Geschichte.

Gerade dieses Gefühl der Hoffnungslosigkeit, das Wissen um den eigenen Tod, wird in Pandurs Inszenierung in Form tiefer Melancholie zum Ausdruck gebracht. Das Bewusstsein, dass die Geschichte aus der Perspektive der Herrschenden konstruiert ist, führt nicht automatisch zur gleichwertigen Anerkennung der vergessenen und nicht sichtbaren Narrative in einer Gesellschaft. Denn es besteht immer die Möglichkeit, dass eine dominante Erzählung durch eine andere unhinterfragt ersetzt wird. Pandurs Inszenierung wirft gerade diese Frage mit erhobenem Zeigefinger auf.

Während Stojanovićs und Pandurs Inszenierungen als Ausdruck einer grundlegenden Skepsis gegenüber der gleichwertigen Berücksichtigung unterschiedlicher Geschichten und Erinnerungen zu verstehen sind, thematisiert Georgievski den Akt der Erzählung durch die Konzeption der Horatio-Figur. Sein Horatio ist als Versuch zu verstehen, eine alternative Geschichte zu erzählen. Aufgrund der Peinigung Horatios am Ende kann diese Geschichte jedoch nicht mehr erzählt werden. Damit negiert die Inszenierung die Gleichwertigkeit von Erinnerung und zeichnet für ein alternatives

Narrativ insofern eine düstere Zukunft, als es überhaupt nicht mehr zur Sprache kommen kann. Jede mögliche Zukunft wird angesichts alternativloser Erinnerungs- und Geschichtssetzungen zum toten Endpunkt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Schlüsselbild der Mausefalle einen bestimmten Handlungshorizont eröffnet, um auf unterschiedliche Weise über Theatralität und (Selbst-)Inszenierung zu reflektieren und dadurch multidirektionale Erinnerungsdiskurse im Sinne von Wiederentdeckung, Dekonstruktion und Verweigerung zu thematisieren. Die zweifache Perspektive, das heisst der Blick auf sichtbare und nicht sichtbare Diskurse, zeigt deutlich, wie die Inszenierungen selbst eine Reflexionsfolie für die Revisionsprozesse von Geschichte und Erinnerung im Kontext des ehemaligen Jugoslawien bilden und damit nicht nur Haltungen repräsentieren, sondern diese auch als Diskurs begreifen. Damit besteht das Wechselverhältnis von Theater und Erinnerung nicht in der Repräsentation. Vielmehr sind alle drei Inszenierungen als Ort der dynamischen Aushandlung von Erinnerungsdiskursen, ihrer Form und Tragweite zu verstehen.

IV «On Fortinbras: he has my dying voice» Das theatrale Schlüsselbild Fortinbras

1 Einleitung

Das letzte Analysekapitel untersucht das Schlüsselbild von Fortinbras in Luko Paljetaks *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet). Genauso wie die vorangegangenen Schlüsselbilder kann das von Fortinbras sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der strukturellen Ebene bestimmt werden. Das Spektrum an inhaltlichen Deutungen der Figur umfasst den politischen Machtwechsel, imperiale Ambitionen oder auch das Einlösen von Erbensprüchen. Demgegenüber bezieht sich die strukturelle Bestimmung des Schlüsselbildes darauf, wie bestimmte dramaturgische Strukturen, beispielsweise Figurenkonstellationen oder Handlungsabläufe, in der Inszenierung aufgegriffen werden, um diese vor dem Hintergrund der Frage nach den multidirektionalen Erinnerungen neu zu bewerten.

Fiel in der Aufführungstradition von *Hamlet* seit dem 18. Jahrhundert die Figur des Fortinbras, da der letzte Auftritt (V, 2) angeblich Hamlets Tragik unterminiere, zunehmend Strichen anheim, stellt sie gerade deshalb als potenzielle Leerstelle im dramatischen Text eine produktive Reflexionsfolie für den zyklischen Lauf der Geschichte bereit. So beginnt *Hamlet* mit einer Krönung und endet mit der Machtübernahme durch Fortinbras in Helsingör. Unabhängig davon, ob die Figur nun als positives Aufbruchssignal oder als Ausdruck von Hamlets Scheitern verstanden wird, wird im Folgenden eine spezifische Interpretation von Fortinbras und der mit ihm als Schlüsselbild verknüpften dramatischen Konflikte in *Poslje Hamleta* vorgelegt. Denn die in Shakespeares Drama kaum auftretende, jedoch permanent als Bedrohung wahrgenommene Figur dient Luko Paljetak als zentraler Referenzpunkt, um über sich wiederholende repressive Machtstrukturen nachzudenken.

Trotz oder vielleicht gerade wegen Fortinbras' fragwürdiger Stellung innerhalb des tragischen Settings von *Hamlet* dient die Figur unterschiedlichen Autor*innen als Ausgangspunkt von *Hamlet*-Fortschreibungen oder intertextuellen Verweisen auf das Shakespeare'sche Drama. Als Beispiele können Zbigniew Herberts Gedicht «Fortinbras' Klage» oder auch das polnische Stück *Fortinbras Gets Drunk* (1990) von Janusz Głowacki genannt werden. Auch im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien wird gerne auf Fortinbras zurückgegriffen. Wie bereits im Zusammenhang mit Dušan Jovanovićs *Hamlet* erläutert, referiert Uglješa Šajtinac' *Hadersfeld* (2001) auf mehreren Ebenen auf *Hamlet*. Bezüglich der Figurenkonstellation kann dort der von Huddersfield nach Zrenjanin zurückkehrende Igor als eine Art Fortinbras-Figur gelesen werden. Zrenjanin wird als Helsingör und damit als Gefängnis interpretiert, wenngleich Igor/Fortinbras voller Hoffnung in sein Heimatland zurückkehrt. Den zurückgelassenen

Freunden und den sozialen Verhältnissen erscheint er als Symbol des Aufbruchs, der zur rechten Zeit entkommen ist. Denn mit seiner Ankunft geraten das fragile Gefüge der Freunde und die sozialen Machtverhältnisse aus dem Gleichgewicht, bis die Lage eskaliert. Während der serbische Autor mit seiner *Hamlet*-ähnlichen Figurenkonstellation auf die politischen Verhältnisse in Serbien nach dem Sturz Slobodan Miloševićs referiert, nehmen in Paljetaks Drama Fortinbras und das um ihn herum arrangierte Figurensetting eine zentrale Funktion für die Reflexion solcher Veränderungen in Kroatien ein. Das Schlüsselbild ist damit nicht als bloße Nachbildung, sondern als aktiver Beitrag zu bestimmten politischen Diskursen zu verstehen.

Das folgende Kapitel stellt im Vergleich zu den vorangegangenen Inszenierungsanalysen einen zweifachen Sonderfall dar: Zum einen wird mit Paljetaks *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet) nur ein Beispiel verhandelt, zum anderen steht nicht etwa eine Inszenierung, sondern der dramatische Text im Vordergrund (in den Archiven konnte keine Aufnahme der Inszenierung gesichtet werden). Deshalb ist das Kapitel in drei Teile gegliedert: Der erste Abschnitt umfasst die Kontexte der Uraufführung von Paljetaks *Hamlet*-Fortschreibung in Dubrovnik, vor deren Hintergrund das Drama analysiert werden muss. Hierfür werden die langjährige Aufführungstradition von Shakespeares *Hamlet* in Dubrovnik und die Auseinandersetzung Paljetaks mit Shakespeares Dramen fokussiert und im Anschluss daran die politischen Umstände und die signifikanten Veränderungen der Erinnerungspolitik in Kroatien hervorgehoben. Der zweite Abschnitt untersucht den dramatischen Text Paljetaks im Hinblick auf das theatrale Schlüsselbild von Fortinbras. Zuletzt werden Aspekte der Inszenierung erläutert, die aus dem Archivmaterial, vor allem Kritiken und Fotos zur Inszenierung, erschlossen werden konnten.

2 Luko Paljetaks *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet, 1994) im Kontext der Sommerfestspiele in Dubrovnik

2.1 Kontexte der Uraufführung

2.1.1 Shakespeares *Hamlet* an den Sommerfestspielen in Dubrovnik

Für die Analyse von Luko Paljetaks Drama *Nach Hamlet*, das am 22. August 1994 im Rahmen der Sommerfestspiele in Dubrovnik unter der Regie von Krešimir Dolenčić uraufgeführt wurde, wird zunächst ein kurzer Einblick in die rege Aufführungstradition von Shakespeares *Hamlet* an diesem Festival geboten. Der Rückbezug auf diese Aufführungstradition ist für das Verständnis der Bedeutung von Paljetaks Stück zu diesem historischen Zeitpunkt besonders wichtig.

Shakespeares *Hamlet* ist seit Beginn des 19. Jahrhunderts Teil des kulturellen Repertoires in Kroatien. Genauso wie in Slowenien waren damals vorrangig Adaptionen von *Hamlet* zu sehen, die von deutschen Wandertruppen gespielt wurden, beispielsweise *Eugenius Skokko*, *Erbprinz von Dalmatien* (1802).⁵²⁰ Abgesehen von diesen meist stark bearbeiteten Versionen wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts Shakespeares Stücke vermehrt in kroatischer Sprache inszeniert. Ein Blick auf die Repertoireverzeichnisse verrät, dass *Hamlet* im 20. Jahrhundert in Kroatien zu den am häufigsten gespielten Dramen Shakespeares gehört.

In diesem Zusammenhang spielen die Sommerfestspiele in Dubrovnik eine zentrale Rolle. Das 1950 gegründete Festival gehört zu den bekanntesten in Kroatien und ist für seine Freilichtbühnen berühmt. So werden dort neben der mittelalterlichen Burg Lovrijenac auch öffentliche Plätze, Kirchen und Paläste zu Spielstätten umfunktioniert.⁵²¹ Seit 1952 wird Shakespeares *Hamlet* beinah jährlich auf der Burg Lovrijenac gespielt und wurde dadurch über die Jahre zu einem der wichtigsten Programmpunkte. Zu den prominenten Festivalbesuchern zählten seinerzeit nicht nur der jugoslawische Präsident Josip Broz Tito sowie verschiedene Staatsgäste, sondern auch der polnische Theatertheoretiker Jan Kott.⁵²² Das Festival galt bis in die 1980er-Jahre als Ort internationaler Begegnungen.⁵²³ Neben *Hamlet* werden immer wieder auch andere

520 Vgl. Senker 2006, S. 5.

521 Vgl. Batusić 1994, S. 173.

522 Aus den Festivalprotokollen von 1974 konnte die offizielle Einladung des Festivals an Jan Kott gesichtet werden. Vgl. Spisi, Nr. 307/ 74. Zudem erwähnt Kott diese *Hamlet*-Inszenierung in Elsom 1989.

523 Zur Funktion von Festivals nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. Elfert 2009, S. 13 f.

Stücke Shakespeares gezeigt, beispielsweise *Ein Sommernachtstraum* (1972, Joško Juvančić) im Park Gradac.⁵²⁴

Bis heute wurden sieben *Hamlet*-Inszenierungen als Eigenproduktionen des Festivals aufgezogen, die jeweils über mehrere Jahre in unterschiedlichen Besetzungen gespielt wurden. Zudem gastierten nationale und internationale *Hamlet*-Produktionen auf der Burg Lovrijenac. Hierzu sind die drei englischen *Hamlet*-Inszenierungen der Prospect Theatre Company (1977, Regie: Toby Robertson), der New Shakespeare Company (1989, Regie: Christopher Fettes) und des National Theatre (1989, Regie: Richard Eyre) aus London zu nennen. Daneben gastierten auch Inszenierungen von Stücken mit einer metatheatralen Referenz auf *Hamlet*, beispielsweise Slobodanka Aleksićs Belgrader Inszenierung *Hamlet u podrumu* (Hamlet im Keller, 1972) oder auch Ivo Brešans *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (Die Vorstellung von Hamlet im Dorf Niedermerde, 1971) unter der Regie von Božidar Viočić vom Theater &TD in Zagreb. Beide Aufführungen fanden nicht an der herkömmlichen *Hamlet*-Spielstätte statt: Während Aleksićs Stück im Sponza-Palast in Dubrovnik gezeigt wurde,⁵²⁵ gastierte Viočićs Produktion ausserhalb Dubrovniks, nämlich in Mandaljena.⁵²⁶ Als weiteres Gastspiel ist Peter Brooks *Hamlet* vom Théâtre des Bouffes du Nord aus Paris erwähnenswert, der 2003 im Kloster auf der Insel Lokrum vor Dubrovnik zu sehen war.⁵²⁷

Als Grund für die *Hamlet*-Faszination in Dubrovnik wird in Essays und Kritiken zum Festival oftmals die Atmosphäre der Renaissancestadt genannt.⁵²⁸ Darüber hinaus wird häufig erwähnt, dass der Diplomat und Historiker Lujo Vojnović die mittelalterliche Burg Lovrijenac bereits 1895 mit Helsingör verglichen habe.⁵²⁹ Diese früh konstruierte Relokalisierung des Shakespeare'schen Protagonisten im mediterranen Raum könnte man als modernen Mythos verstehen. So bezeichnet der hier im Fokus stehende Autor Luko Paljetak seine Heimatstadt Dubrovnik als «Hamletište» (Hamletort), wobei er den Ort selbst als Bühne für *Hamlet* versteht, auf welcher weltliche Themen im Kleinen verhandelt werden.⁵³⁰ Die Verknüpfung Dubrovniks mit *Hamlet* führt dazu, dass oftmals der Umgang mit der natürlichen Kulisse als Bewertungskriterium für die Inszenierung herhält. Die langjährige Aufführungstradition ebenso wie die Verknüpfung von Dubrovnik mit Helsingör stellt ein zentrales Verweissystem in Paljetaks *Nach Hamlet* dar. Daher ist zunächst auf die Festivalproduktionen wenigstens kursorisch einzugehen. Denn mit Blick auf die Kritiken fällt auf, dass Fortin-

524 Vgl. Senker 2006, S. 114 f.; Paljetak 1997.

525 Vgl. Senker 2006, S. 113.

526 Vgl. Foretić 1998, S. 20.

527 Vgl. Senker 2006, S. 113.

528 Als jüngste Publikation zu Dubrovniks Freilichtbühnen ist Kunčević 2012 zu nennen. Der Regisseur beschäftigt sich in diesem Buch mit seinen Inszenierungen in Dubrovnik und bespricht unter anderem auch seine *Hamlet*-Inszenierung von 2009, eine Produktion des Kroatischen Nationaltheaters, die am Festival gezeigt wurde.

529 Vgl. Foretić 1998. Zur Mythologisierung Dubrovniks als Spielstätte für Shakespeares *Hamlet* vgl. Paljetak 1997.

530 Vgl. Paljetak 1997.

bras bereits mehrfach eine wichtige Denkfigur darstellte und Paljetak auf ebendiese Bandbreite an Lesarten zurückgreift. Im Folgenden werden Aspekte herausgegriffen, die den nötigen Einblick in die Inszenierungsstrategien von *Hamlet* in Dubrovnik gewähren.

Die erste *Hamlet*-Inszenierung wurde vom Regisseur Marko Fotez auf die Bühne gebracht und feierte am 6. August 1952 auf Lovrijenac Premiere. Bis 1963 wurde die Inszenierung in unterschiedlichen Besetzungen über 130-mal gespielt. In dieser Zeit stellte die Burghulise die Hauptattraktion der Inszenierung dar. Fotez bemühte sich, den natürlichen Raum maximal auszunutzen und liess beispielsweise den Geist auf den Schlossmauern auftreten. Im Gegensatz zu Fotez' Herausstellung des Spielortes interessierte sich der Engländer Denis Carrey weniger für die stimmungsvolle *Hamlet*-Kulisse und fokussierte vielmehr den zyklisch sich wiederholenden Lauf der Geschichte.⁵³¹ Die Inszenierung feierte am 19. August 1967 Premiere und wurde bis 1969 gespielt. Fortinbras stellte in seiner Lesart bereits eine zentrale Denkfigur dar.⁵³² Der junge kroatische Regisseur Dino Radojević, der 1964 im Schauspielhaus Gavella in Zagreb bereits einen eigenwilligen *Hamlet* auf die Bühne gebracht hatte, inszenierte seinen zweiten kroatischen *Hamlet* 1974 bei den Sommerfestspielen in Dubrovnik (Premiere: 18. August 1974). Radojević nahm den Konflikt Hamlets mit dem Hof von Helsingör ins Visier. Der Kritiker Dalibor Foretić berichtet, wie Helsingör als Polizeistaat dargestellt wurde. Hamlets Handlungen seien als Ausdruck seiner Zeit zu verstehen, zu denen er sich angesichts des bedrohlichen Klimas am Hof gezwungen sehe. Abgesehen von ein paar originellen szenischen Lösungen – die Mausefalle beispielsweise wird unter einem weissen Laken gespielt – sieht Foretić die Inszenierung in der Tradition der klassischen *Hamlet*-Inszenierungen auf Lovrijenac.⁵³³ Darunter werden Inszenierungen verstanden, die primär einer psychologischen Figurenführung folgen und auf grössere dramaturgische Veränderungen des Shakespeare'schen Dramas verzichten. Die sehr erfolgreiche Inszenierung blieb sicherlich auch wegen der prominenten Besetzung in Erinnerung. So wurde die Rolle des Hamlet mit Rade Šerbedžija besetzt, der für seine ausserordentliche schauspielerische Leistung gelobt wurde.⁵³⁴ Es fällt auf, dass diverse Regisseure sich seit Ende der 1970er-Jahre in unterschiedlicher Weise des Schlüsselbildes von Fortinbras bedienen. Es geht ihnen dabei um Fortinbras als Denkfigur für politische und gesellschaftliche Veränderungen. In diesem Zusammenhang ist Mladen Škiljans *Hamlet* hervorzuheben, der als Produktion des Kroatischen Nationaltheaters am 29. September 1975 in Zagreb Premiere feierte und 1979 an den Sommerfestspielen in Dubrovnik gastierte. In Škiljans Inszenierung dient Fortinbras dazu, über die Funktion der Spionage in Shakespeares Text nachzudenken, womit das Schlüsselbild zum zentralen dramaturgischen Ausgangspunkt wird. Die Rolle der Bspitzelung am Hof von Helsingör wird potenziert, indem der Regisseur seinen *Hamlet* ins napoleonische Frankreich verlagert. Er referiert mit

531 Vgl. Senker 2006, S. 108.

532 Vgl. Gotovac 1986, S. 66.

533 Vgl. Foretić 1998, S. 70.

534 Vgl. Grgicević 1974.

dieser Kontextualisierung auf Napoleons zentralistisch organisierten Polizei- und Geheimdienstapparat. Die Referenz findet eine Erweiterung in der Darstellung der Fortinbras-Figur selbst, die in einer Naziuniform auftritt. Es stellt sich im Laufe der Inszenierung heraus, dass die Bediensteten, welche die Machenschaften am Hof ausspionierten, im Dienste Fortinbras' standen.⁵³⁵ Škiljans Inszenierung kann als Nachdenken über repressive Staatssysteme gedeutet werden, ein Ansatz, der in den Rezensionen oft kritisch reflektiert, wenn nicht sogar verrissen wurde. Foretić etwa schreibt von einem vulgären Zugriff auf das Shakespeare'sche Drama und betont, dass die Inszenierung auf Lovrijenac schlechter funktioniere als in Zagreb.⁵³⁶ Auch Nasko Frnić kritisiert die politisierende Deutung, insbesondere die als seltsam empfundene Verbindung der napoleonischen Zeit mit Nazideutschland.⁵³⁷ Majda Tafra hingegen lobt in ihrem Ankündigungsbericht der Zagreber Premiere den zeitgenössischen Zugriff auf das Drama und hebt die Deutung von Fortinbras hinsichtlich Škiljans Inszenierungsstrategie als konsequent hervor.⁵³⁸

Auch der tschechische Regisseur Jiří Menzel bedient sich in seiner *Hamlet*-Inszenierung (Premiere: 20. August 1982) des Schlüsselbildes von Fortinbras, indem er diesen als Denkfigur der gesellschaftlichen Veränderung wählt. Menzels Inszenierung verweigert jegliche Sympathie mit den Figuren; so wird in den Kritiken Lazar Ristovskis Hamlet oft als Antiheld beschrieben.⁵³⁹ In der Schlusszene wertet der Regisseur den dem dramatischen Text immanenten Topos des politischen Machtwechsels radikal um, indem nach Hamlets Tod nicht etwa Fortinbras die Macht übernimmt, sondern Osric. Dieser krönt sich am Ende der Inszenierung selbst. Diese Schlusszene ist für Gotovac als Konsequenz des Verfalls der Gesellschaft in Helsingör zu verstehen.⁵⁴⁰ Eine ähnliche Herangehensweise lässt sich – exemplarisch für die Länder des ehemaligen Jugoslawien – in Georgievskis *Hamlet* von 1989 finden (dort wird Osric, wie gezeigt, am Ende jedoch von Horatio erstochen).⁵⁴¹ Menzel lässt somit den auf seinen materiellen Vorteil versessenen Osric gegenüber dem jungen, zielstrebigem Prinzen triumphieren.⁵⁴² In Fortinbras' imperialen Bestrebungen, nunmehr auf Osric übertragen, werden demnach politische und ökonomische Macht gleichgesetzt. Zudem verweist Gotovac in ihrer Analyse darauf, dass Menzel stark mit verfremdenden Mitteln arbeite und dadurch jegliche Tragik in *Hamlet* verweigere.⁵⁴³

László Babarczy bezieht sich in seiner Inszenierung, welche am 21. August 1990 Premiere feierte, wieder stärker auf den Inszenierungsort, indem er Lovrijenac und damit Helsingör als Baustelle inszeniert. Dabei werden die Totengräber und Hamlet als Bauarbeiter dargestellt, die gemäss Foretić als Anspielungen auf das zerfallende sozialisti-

535 Vgl. Senker 2006, S. 135 f.

536 Vgl. Foretić 1998, S. 137.

537 Vgl. Frnić 1975.

538 Vgl. Tafra 1975.

539 Vgl. Foretić 1998, S. 192.

540 Vgl. Gotovac 1986, S. 141 ff.

541 Vgl. Kapitel III, 2.2.4 dieser Arbeit.

542 Zur Gegenüberstellung von Fortinbras und Osric vgl. de Grazia 2007, S. 145 f.

543 Vgl. Gotovac 1986, S. 146.



Abb. 16: Mausefalle in Dino Radojevićs *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Dino Radojević, *Dubrovačke ljetne igre*, Dubrovnik, Premiere: 18. August 1974. Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele.

sche System fungieren.⁵⁴⁴ Die Burg selber erscheint ebenfalls im Bild einer Bauruine. Foretić deutet die Inszenierung als Metapher für die akute politisch-gesellschaftliche Zeitenwende. Hinsichtlich Fortinbras betont der Kritiker, dass dessen Darsteller in der Inszenierung auch die Stimme des Geistes spreche. Die doppelte Rolle des Schauspielers als Geisterstimme und als Fortinbras deutet der Kritiker als Einfall der Vergangenheit in die Gegenwart.⁵⁴⁵ Diese Doppelung findet sich in ähnlicher Weise in Heiner Müllers *Hamlet*-Inszenierung von 1989/90 am Deutschen Theater in Berlin: Der Regisseur lässt den Geist und Fortinbras vom selben Schauspieler darstellen.⁵⁴⁶ Im Gegensatz zu dieser Lesart inszeniert Joško Juvačić vier Jahre später (22. Juli 1994) einen *Hamlet*, in welchem Fortinbras in einer UNPROFOR-Uniform auftritt. In seiner Inszenierung, welche bis 2000 am Festival gezeigt wurde, möchte er Fortinbras als eine Figur der Hoffnung verstehen und referiert 1994 damit auch auf den Verlauf des Kroatien- und Bosnienkrieges.

Die bislang letzte *Hamlet*-Inszenierung an den Sommerfestspielen in Dubrovnik ist Ivica Kunčevićs *Hamlet*, der am 20. August 2009 zur Aufführung gebracht und

544 Vgl. Foretić 1998, S. 274 f.

545 Vgl. ebd., S. 275.

546 Vgl. Marx 2014, S. 68.

zeitgenössisch inszeniert wird. Helsingör wird dabei als Businesssuite abgebildet, in welcher die Dekadenz des Hofes Oberhand gewonnen hat.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Fortinbras insbesondere in den Inszenierungen von 1975 bis in die Mitte der 1990er-Jahre hinein als zentrale Denkfigur politischer und gesellschaftlicher Veränderungen fungiert. Die Hervorhebung des norwegischen Prinzen lässt sich in weiteren Inszenierungen der 1980er- und frühen 1990er-Jahre im kroatischen Raum finden (beispielsweise in Ljubiša Ristićs *Hamlet* von 1980, den er für das Festival Splitsko leto inszenierte). Nun gilt es, Luko Paljetaks Drama vor dem Hintergrund der vorgestellten Lesarten von Fortinbras zu deuten und als Reflexionsfolie für die gesellschaftlichen Veränderungen Anfang der 1990er-Jahre zu betrachten.

2.1.2 Luko Paljetaks Reflexionen zu *Hamlet*

Im Folgenden wird kurz auf Paljetaks Verständnis von *Hamlet* und dessen Bedeutung für Dubrovnik eingegangen. Dabei werden insbesondere drei Aspekte genauer in den Blick genommen: Erstens wird kurz auf Paljetaks Auseinandersetzungen mit der englischen Literatur im Allgemeinen eingegangen, zweitens auf seine Auseinandersetzung mit *Hamlet* im Besonderen, und drittens wird sein Verhältnis zu Dubrovnik als ›Hamletort‹ erläutert. Alle drei Aspekte zusammengefasst bilden eine wichtige Grundlage für Paljetaks *Hamlet*-Fortschreibung.

Im Buch *Engleski intertekst hrvatske književnosti* (Englischer Intertext in der kroatischen Literatur, 1995) untersucht der Literaturwissenschaftler Ivo Vidan die vielschichtigen indirekten Referenzen auf die englische Literatur und Geschichte in Paljetaks Gedichten. Neben Referenzen auf Chaucer, Byron, Joyce, Eliot oder auch Poe lassen sich in seinen Gedichten, Dramen (vor allem den Radiodramen) und Essays auch Referenzen auf Shakespeare, insbesondere *Hamlet*, finden. Hinsichtlich der von Vidan untersuchten intertextuellen Struktur arbeitet Paljetak zum einen mit Details aus Shakespeares Dramen, die er in die Gedichte oder seine Theaterstücke einflieht. Zudem lassen sich ganzheitliche Verweise auf Shakespeares Werke finden. Darunter kann unter anderem die Rahmenhandlung eines Gedichtes oder eines Dramas verstanden werden, die klar auf Shakespeare referiert. Drittens lassen sich parodistische Bearbeitungen von einzelnen Motiven aus Shakespeare nennen. Zuletzt benennt Vidan die Form der Phrase, worunter er englische Zitate in den kroatischen Schriften des Autors versteht.⁵⁴⁷ In der Dramenanalyse wird das komplexe System der Verweise auf Shakespeare ohnehin Gegenstand der Untersuchung sein, weshalb im Folgenden primär Paljetaks Auseinandersetzung mit *Hamlet* und dessen Bedeutung für Dubrovnik in seinem Essayband *Engleske teme* (Englische Themen, 1997) interessieren soll.

Paljetak beschäftigt sich in *Engleske teme* in zwei Texten mit *Hamlet*. Der erste Text, »Pet stavka o Hamletu« (Fünf Standpunkte über Hamlet), kann als programmatische Schrift für seine Interpretation von *Hamlet* verstanden werden, in welcher er fünf problematische Aspekte der *Hamlet*-Rezeption aufgreift und interpretiert. Diese fünf

⁵⁴⁷ Vgl. Vidan 1995, S. 267 f.



Abb. 17: *Hamlet* in *Hamlet* von William Shakespeare, Regie: Joško Juvančić, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, Premiere: 22. Juli 1994. Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele.

Standpunkte üben auch einen Einfluss auf *Nach Hamlet* aus: Der erste Standpunkt besagt, dass *Hamlet* als Stück über existenzielle Fragen verstanden werden soll, wobei der «Sein-oder-nicht-Sein»-Monolog (III, 1, 55–88) das existenzielle Dilemma des Protagonisten verdeutlicht. Dafür ersetzt Paljetak in seiner Analyse das «oder» durch ein «und», wodurch die Entscheidung für ein weltliches oder transzendentes Leben gleichzeitig ausgedrückt werde.⁵⁴⁸ Daran anschließend bestimmt der zweite Standpunkt *Hamlet* als Falle («klopka»), die nicht nur auf die Theater-im-Theater-Szene, die Mausefalle, zutrifft, sondern als Denkfigur für das gesamte Stück fungiert. Ausgangspunkt seiner Überlegungen stellt der Geist dar, der Hamlet dazu drängt, sich an Claudius zu rächen. Die «Falle des Absoluten» («klopka absoluta»), für die der Geist symbolhaft stehe, liegt für Paljetak in der Unklarheit über die Herkunft des Geistes.⁵⁴⁹ Mit anderen Worten: Aufgrund von Hamlets Nichtwissen, ob der Geist ihm gut oder böse gesinnt ist, befindet er sich selbst in einer existenziellen Falle.⁵⁵⁰ Des-

548 Vgl. Paljetak 1997, S. 84.

549 Vgl. ebd., S. 82.

550 Vgl. ebd., S. 82 f.

halb ist für Paljetak nicht nur die zweite Schauspielszene als Mausefalle zu bezeichnen, sondern das gesamte Setting von *Hamlet*.

Drittens bestimmt Paljetak *Hamlet* als Palimpsest und hebt dabei die vielschichtigen Verweise auf dramatische Texte in Shakespeares Drama hervor. Neben dieser textuellen Ebene liegt auch der Ebene der Aufführung eine palimpsestartige Struktur zugrunde: aufgrund der Aufführungstradition, aber auch aufgrund des Ortes, an welchem *Hamlet* gespielt wird.⁵⁵¹ Damit verweist Paljetak, ohne es konkret zu benennen, bereits auf sein späteres Verständnis von Dubrovnik als «Hamletort».

Als vierten Standpunkt versteht er «Hamlet sowohl als geistlichen als auch körperlichen Menschen».⁵⁵² Diese Beschreibung soll Hamlets Dilemma erfassen, welches sich aus dem Spannungsverhältnis von melancholischem Intellektuellen, der um seinen Vater trauert, und handlungsorientiertem Rächer ergibt. Dieses Dilemma löst sich für Paljetak mit Hamlets Tod auf. Denn ab diesem Zeitpunkt übernimmt Horatio die Rolle, Hamlets Geschichte zu erzählen, die somit nur noch durch die Perspektive Horatios erfahrbar ist.⁵⁵³ Die Auflösung des Dilemmas vollzieht sich für Paljetak letztlich erst durch die Interpretation beziehungsweise Erzählung von *Hamlet*.

Der letzte Standpunkt beschreibt den Ort, an welchem *Hamlet* gespielt wird, als «Hamletistište» (Hamletort). Darunter versteht er einen Ort, in diesem Fall Dubrovnik, der selbst zum Schauplatz von Hamlets Dilemma wird.⁵⁵⁴ In seinem Verständnis von *Hamlet* als «universales» Drama der menschlichen Handlungs(un)fähigkeit wird Dubrovnik damit zum «Universalschauplatz» dieser Fragen. Mit dieser Identifizierung des Ortes mit dem Shakespeare'schen Stück wird die symbolische Funktion des Ortes erhöht und spielt eine fundamentale Rolle für die Deutung von Paljetaks Drama.

In seinem zweiten Text, «Dubrovnik kao Hamletistište ili Shakespeare na Dubrovačkim Ljetnim Igrama» (Dubrovnik als ein Hamletort oder Shakespeare an den Sommerfestspielen in Dubrovnik), geht Paljetak auf die spezifische Bedeutung ein, die *Hamlet* für seine Heimatstadt gewonnen hat. Dabei referiert er erneut auf die beschriebene Parallele von *Hamlet* als «Universaldrama» und Dubrovnik als «Universalschauplatz». Er stellt fest, dass Dubrovnik eine langjährige Tradition des Freilichttheaters zu verzeichnen hat. So lassen sich die ersten Freilichtaufführungen bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen.⁵⁵⁵ Im Anschluss an die Bestimmung des Ortes als «Hamletort», ein Ort für die theatrale Aushandlung weltlicher und philosophischer Themen, untersucht er die verschiedenen Inszenierungen auf Lovrijenac und deren Bezug zum Ort und zum «natürlichen Ambiente» für *Hamlet*.⁵⁵⁶ Dubrovnik wird dadurch zu einem Ort, der aufgrund seiner Renaissancebauten und -plätze eine ideale Kulisse für diverse Theateraufführungen bietet. Durch die Theateraufführungen wird aber auch eine Referenz auf die florierende Vergangenheit Dubrovniks als Republik Ragusa geschaffen. Die

551 Vgl. ebd., S. 86.

552 Vgl. ebd., S. 87.

553 Vgl. ebd., S. 87 f.

554 Vgl. ebd., S. 88.

555 Vgl. ebd., S. 94.

556 Vgl. ebd., S. 105 ff.

ehemalige Handelsstadt hat innerhalb der veränderten Machtstrukturen ihre Funktion verloren und kann nur noch als Theaterkulisse in ihrem alten Glanz erstrahlen. Die enge Verknüpfung Dubrovniks mit dem Shakespeare'schen Drama schlägt sich subtil in der Titelgebung von Paljetaks Stück *Nach Hamlet* nieder. Dubrovnik, vor der Belagerung 1991/92 als ›Hamletort‹ für selbstverständlich genommen, erfährt im Jahr der Premiere 1994, ob gewollt oder nicht, eine radikale Umwertung, was Gegenstand der folgenden Abschnitte sein wird.

2.1.3 Politischer Kontext und Erinnerungsdiskurse

Nach der Unabhängigkeitserklärung von Kroatien und Slowenien am 25. Juni 1991 dehnte sich der militärische Konflikt in Slowenien rasch nach Kroatien aus. Auf die Angriffe kroatischer Milizen auf die Kasernen der Jugoslawischen Volksarmee am 14. September 1991 antwortete diese mit Offensiven auf die Stadt Vukovar, dann Dubrovnik und die Region Slawonien. Eine Zuspitzung erfuhr der Konflikt mit der Unabhängigkeitserklärung der mehrheitlich von Serben besiedelten kroatischen Provinz Krajina durch Milan Babić am 19. Dezember 1991.⁵⁵⁷

Die Belagerung der Renaissancestadt Dubrovnik seit dem Herbst 1991 wurde in den westlichen Medien breit diskutiert und gewährte einen Einblick in das Ausmass des Kroatienkrieges.⁵⁵⁸ Die schwierigste Phase der Belagerung fand zwischen Oktober und Dezember 1991 statt. Die Truppen der Jugoslawischen Volksarmee positionierten sich auf den Hügeln rund um die mediterrane Stadt und vor der südlichen Küste. Zwei Bombardierungsphasen sind auszumachen: zwischen dem 1. und dem 24. Oktober sowie zwischen dem 30. Oktober und dem 6. Dezember 1991. Trotz der Belagerung und Bombardierung, während deren die Stadt von Strom und Trinkwasser abgeschnitten war, kapitulierte die Stadt nicht. Über die Zahl der beschädigten Gebäude gibt es unterschiedliche Angaben. Joseph Pearson betont dabei, dass das Ausmass der Zerstörung der Altstadt wesentlich geringer war als in den westlichen Medien zunächst berichtet. Pearson zeigt anhand der umfangreichen Berichterstattung über die Belagerung Dubrovniks Tendenzen auf, die sich als signifikante Narrative bis hin zu den Berichten über den Kosovokrieg zu behaupten vermochten. Als häufiges Beispiel nennt er den Vergleich mit englischen Städten während der Bombardierung durch Nazideutschland. Dabei wurden die Serben oftmals als barbarische Horde, wenn nicht gar als Nazis bezeichnet.⁵⁵⁹ Seine kritische Analyse zeigt, wie die Renaissancestadt zum Symbol des Kroatienkrieges avancierte ungeachtet der Tatsache, dass andere kroatische Städte wie Vukovar oder Osijek viel stärker von Zerstörung betroffen waren.

Die internationale Gemeinschaft schien hinsichtlich der Anerkennung der beiden jugoslawischen Republiken gespalten. Während Deutschland am 23. Dezember 1991 Kroatien und Slowenien anerkannte, waren die anderen europäischen Staaten deutlich

557 Die Angaben zum Kriegsverlauf in Kroatien beziehen sich primär auf Žunec/Kulenović 2007.

558 Vgl. Pearson 2010.

559 Vgl. ebd., S. 204.

unschlüssiger. Dennoch erfolgte eine internationale Anerkennung der beiden Staaten im Januar 1992 durch die Europäische Gemeinschaft und die Vereinten Nationen. Die militärischen Konflikte in Kroatien konnten daraufhin mit dem Errichten sogenannter UN-Schutzzonen und dem Entsenden von UNPROFOR-Soldaten in die Krisengebiete eingedämmt werden.⁵⁶⁰

In Bosnien und Herzegowina sah die Entwicklung anders aus. Denn nach der umstrittenen internationalen Anerkennung der Republik am 6. April 1992 spitzten sich die militärischen Konflikte abermals zu. So riefen neben der serbischen Miliz in der Republika Srpska nun auch die kroatischen Milizen am 3. Juli 1992 die Republik Herceg Bosna aus und belagerten Gebiete in der Herzegowina.⁵⁶¹ Spätestens ab diesem Zeitpunkt sah sich die Republik Bosnien und Herzegowina einem Mehrfrontenkrieg ausgesetzt, an welchem alle ethnischen Gruppen beteiligt waren. Der seit dem Zweiten Weltkrieg schwerwiegendste Krieg in Europa konnte erst mit dem Dayton-Friedensvertrag, der am 14. Dezember 1995 in Paris unterschrieben wurde, beendet werden.

Die politischen Veränderungen in Kroatien ab 1990 und seit der Unabhängigkeitserklärung 1991 führten zu einer radikalen Umdeutung und Neubewertung der historischen Ereignisse während des Zweiten Weltkriegs und des Partisanenkampfes gegen die faschistischen Besatzungsmächte. Mit seiner faschistischen Vergangenheit im Unabhängigen Staat Kroatien unter dem Regime der Ustascha (1941–1945) stellten sich diese Revisionsprozesse in Kroatien als besonders komplex dar. Tamara Banjeglav bietet diesbezüglich eine aufschlussreiche Analyse der kroatischen Erinnerungspolitik nach 1990.⁵⁶² Im Fokus steht dabei zum einen die kulturelle Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, die im Zuge des Machtwechsels zu Beginn der 1990er-Jahre unter der Regierung von Franjo Tuđmans populistischer Rechtspartei HDZ einer einschneidenden Revision unterzogen wurde. Zum anderen untersucht Banjeglav die zeitgenössische Erinnerungspolitik anhand der Kroatien- und Bosnienkriege der 1990er-Jahre. Ihre leitende Fragestellung richtet sich darauf, inwiefern sich die jeweilige Erinnerungspolitik zu beiden historischen Referenzpunkten voneinander unterscheidet. Während die Erinnerungspolitik hinsichtlich des Zweiten Weltkriegs auch als «Krieg der Erinnerungen» bezeichnet werden kann, trifft diese Zuschreibung nicht auf die 1990er-Jahre zu.⁵⁶³ Mit anderen Worten: Die offizielle Darstellung der historischen Ereignisse im Zweiten Weltkrieg sowie die Darstellung der sozialistischen Vergangenheit ist gemäss Banjeglav wesentlich umstrittener als die standardisierte Geschichtsdarstellung der 1990er-Jahre. Beide Aspekte werden unten noch genauer erläutert.

Als Beispiel für die konfligierenden Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg nach dem Machtwechsel dient Banjeglav die radikale Umwertung der Bedeutung von zwei Konzentrationslagern während des Zweiten Weltkriegs, nämlich Jasenovac und Bleiburg. Auf der anderen Seite untersucht sie hinsichtlich der Kommemoration der

560 Vgl. ebd.

561 Vgl. Žunec/Kulenović 2007.

562 Vgl. Banjeglav 2012.

563 Vgl. ebd., S. 150 f.

Kriege in den 1990er-Jahren insbesondere die militärische Operation «Oluja» unter dem Kommando von Ante Gotovina und die Gestaltung von Denkmälern für die Kriegsoffer in Kroatien. Während Jasenovac als grösstes Vernichtungslager Südosteuropas, in welchem die jüdische, die serbische und die Romabevölkerung sowie Regimegegner gleichermaßen ermordet wurden, in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien als zentraler Erinnerungsort galt, steht Bleiburg für die «Beseitigung» zahlreicher kroatischer Kollaborateure und Funktionäre des Ustascha-Regimes durch die Partisanen. Mit der Machtübernahme der HDZ 1990 wurden die bis dato inoffiziellen Gedenkfeierlichkeiten in Bleiburg vermehrt durchgeführt, weshalb das Lager seit den 1990er-Jahren zum zentralen Symbol für das Gedenken an die kroatischen Opfer des Zweiten Weltkriegs avancieren konnte. Wenngleich der kroatische Präsident Tuđman während seiner Regierungszeit an keiner der beiden regelmässig stattfindenden Gedenkfeiern teilnahm, lässt sich seit Beginn der 1990er-Jahre eine zunehmende Marginalisierung der Bedeutung von Jasenovac in der kroatischen Gesellschaft feststellen.⁵⁶⁴

Dieser Prozess ist auch als Ausdruck einer Neubewertung der Partisanenbewegung und der zunehmenden Verneinung beziehungsweise Negativdarstellung der sozialistischen Vergangenheit zu verstehen, die klar mit einer Nationalisierung der kroatischen Gesellschaft einhergeht. So wurden zu Beginn der 1990er-Jahre viele Denkmäler der Partisanen und der antifaschistischen Bewegung, die während des Zweiten Weltkriegs aktiv waren, von der Bevölkerung, aber auch durch die politischen Machthaber zerstört.⁵⁶⁵ Ähnlich wie in den anderen Republiken waren (und sind) darüber hinaus Umbenennungen von Strassen und öffentlichen Plätzen Teil einer offensiven Vergangenheitsrevision. Diese Prozesse stiessen aber wie in Slowenien und Serbien zum Teil auf heftigen Widerstand in der Bevölkerung. Zusätzlich zur Negierung der sozialistischen Vergangenheit zeichnet sich die kroatische Geschichtsrevision wesentlich durch die Enttabuisierung der faschistischen Vergangenheit aus. Eine Neubewertung von Jasenovac hält auch nach dem Tod Tuđmans und dem damit zusammenhängenden Machtwechsel 2000 sowie dem Beitritt zur Europäischen Union an.⁵⁶⁶ Die Spannungen hinsichtlich der Erinnerung an diese historischen Gegebenheiten kann mit Banjeglav als «Krieg der Erinnerungen» bezeichnet werden.⁵⁶⁷

Bezüglich der kulturellen Erinnerung an den Krieg von 1991 bis 1995 stellt Banjeglav wiederum eine wesentlich einheitlichere Erinnerungspolitik in Kroatien fest. Dabei sind die Belagerung Vukovars durch die Jugoslawische Volksarmee und die militärische Operation «Oluja» (Sturm), in welcher beinahe die gesamte serbische Bevölkerung aus der Krajina vertrieben wurde, als zentrale historische Ereignisse hervorzuheben. Während Ersteres als der grösste kroatische Verlust betrachtet wird, wird Gotovinas Operation als bedeutender militärischer Erfolg erinnert. Denkmäler für kroatische Opfer wurden zumeist staatlich gefördert, solche zur Erinnerung an

564 Vgl. ebd., S. 107 f.

565 Vgl. ebd., S. 98 f.

566 Vgl. ebd., S. 117–124.

567 Vgl. ebd., S. 150–153.

die Tötung von Angehörigen der serbischen Bevölkerung hingegen beinahe ausschliesslich von Gemeinden instand gesetzt.⁵⁶⁸ Obwohl diese Erinnerungspolitik an die Ereignisse der 1990er-Jahre durchaus problematisch ist, stösst sie im Gegensatz zu jener Erinnerungsrevision hinsichtlich des Zweiten Weltkriegs auf wesentlich weniger Widerstand. (Eine Ausnahme bildet auch hier die Arbeit von Nichtregierungsorganisationen.) So konnte die Operation «Oluja» trotz ihrer Verurteilung am internationalen Kriegsverbrechertribunal in Den Haag als eines der zentralen Ereignisse für die Gründung des modernen kroatischen Staates Geltung erlangen.⁵⁶⁹ Ähnlich wie in anderen ehemaligen jugoslawischen Republiken wurden die Kriegsverbrechen individualisiert und somit eine Miliz beziehungsweise Armee vom Vorwurf verbrecherischer Handlungen befreit.⁵⁷⁰ Gerade diese individualisierte Erinnerung verhindert gemäss Kuljić im (post)jugoslawischen Raum eine Erinnerungspolitik, welche gleichermassen auch die eigene Täterrolle beachtet.

Die folgende Darstellung von Paljetaks *Nach Hamlet* muss vor dem Hintergrund dieser problematischen Erinnerungspolitik betrachtet werden, da das Stück zum einen unmittelbar nach dem Kroatienkrieg uraufgeführt wurde, zum anderen mithilfe der Denkfigur Fortinbras multidirektionale Erinnerungsdiskurse in Kroatien zu thematisieren vermag.

2.2 «I have some rights of memory in this kingdom» (V, 2, 373) – Fortinbras als Reflexionsfolie für multidirektionale Erinnerungsdiskurse in Paljetaks *Nach Hamlet*

2.2.1 Quellenlage

Die vorliegende Untersuchung unterscheidet sich methodisch von den vorangegangenen Inszenierungsbeispielen vor allem aufgrund der eingeschränkten Quellenlage. Die Quellen beschränken sich auf den 1997 veröffentlichten Dramentext, umfangreiche Kritiken und ein paar wenige Fotos zur Uraufführung an den Dubrovniker Sommerfestspielen 1994. Es stehen weder eine Aufnahme der Inszenierung noch ein Regiebuch zur Verfügung. Aus diesem Grund wird zunächst eine theaterwissenschaftliche Dramenanalyse des drei Jahre später veröffentlichten Textes geboten. Darauf aufbauend werden unter Berücksichtigung der Kritiken Aspekte der Inszenierung erläutert. Die Kritiken beziehen sich sowohl auf die Inszenierung von Krešimir Dolenčić an den Sommerfestspielen als auch auf deren Wiederaufnahme im Theater &TD in Zagreb 1994. Aufgrund dieser wiederum guten Quellenlage lassen sich dramaturgische Veränderungen erschliessen und die Rahmenbedingungen der Uraufführungen erörtern.

⁵⁶⁸ Vgl. dazu ebd., S. 124–144.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., S. 147 ff.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., S. 150.

2.2.2 Stückbeschreibung

Nach Hamlet ist in fünf Akte gegliedert und spielt in Helsingör zwanzig Jahre nach Hamlets Tod. Die Figurenkonstellation verweist darauf, dass Paljetak sowohl Figuren aus Shakespeares *Hamlet*, deren Nachkommen sowie Figuren, die erst mit Fortinbras nach Dänemark gekommen sind, auftreten lässt. So lässt sich neben Fortinbras als Überlebendem aus der Vorlage auch Horatio finden. Als weitere Figuren aus *Hamlet* sind Osric, Fortinbras' rechte Hand, und Voltimand zu nennen. Weiter tritt der zweite Totengräber auf, der für den Nationalfriedhof, mittlerweile die beliebteste touristische Attraktion Dänemarks, arbeitet. Sowohl Horatio als auch der Totengräber nehmen eine Erziehungsfunktion wahr: Während Horatio mit seiner beinahe erwachsenen Tochter Helija in Helsingör lebt, zieht der Totengräber einen jungen Mann gross. Dieser wird im Stück als Neffe des Totengräbers bezeichnet, ist aber Ophelias und Hamlets leiblicher Sohn. Zu den Figuren, die in *Nach Hamlet* erstmals auftreten, gehören Fortinbras' Frau Wiltrude, der englische Gesandte Magnuson und ein paar Höflinge sowie die Wachen. Das Drama besteht aus drei Erzählsträngen: Der erste porträtiert die Generation der Überlebenden aus *Hamlet* und fokussiert die Vorbereitungen zu den Jubiläumsfeierlichkeiten von Fortinbras' Machtübernahme. Im Gegensatz dazu richtet sich der zweite Erzählstrang auf die Liebesbeziehung von Helija mit dem Neffen des Totengräbers. Das junge Paar wünscht sich nichts sehnlicher, als ein Leben jenseits des Hofes zu führen. Der dritte Strang rückt die neuen Figuren in Paljetaks Stück in den Blick. Hier sind Fortinbras' Frau Wiltrude und der englische Gesandte Magnuson zu nennen. In Paljetaks Stück haben die beiden Figuren eine Affäre und wollen gemeinsam Fortinbras stürzen. Da dieser Erzählstrang für die Analyse keine grosse Rolle spielt, wird er in der Stückbeschreibung nur cursorisch berücksichtigt. Im Laufe der Festivitäten führt Paljetak die verschiedenen Erzählstränge zusammen. Mit Blick auf multidirektionale Erinnerungsdiskurse in *Nach Hamlet* werden nachfolgend primär die ersten beiden Erzählstränge fokussiert.

Das Drama setzt kurz vor den Feierlichkeiten zum Jubiläum von Fortinbras' Machtübernahme ein und schildert, wie sich Helsingör in den zwanzig Jahren verändert hat. Die Feierlichkeiten sind zweigeteilt. Erstens findet jährlich der sogenannte Tag der Wolken statt, an welchem der gesamte Hof an einem Rätselraten über Wolkenkonstellationen teilnimmt. Der zweite Teil besteht aus einer Theatervorstellung, welche von einer Schauspielerinnentruppe gegeben wird. Zudem hätten im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten auch die eigens hierfür aus England überführten sterblichen Überreste von Rosenkranz und Gildenstein in Helsingör beigesetzt werden sollen. Der in Shakespeares Stück zweite, nunmehr erste Totengräber liess diese jedoch verschwinden.

Zwischen dem Tag der Wolken und dem eigentlichen Fest erscheint der Geist Ophelias. Sie offenbart ihrem Sohn, dem Neffen des Totengräbers, die Wahrheit über seine Herkunft und fleht ihn gleichzeitig an, auf seinen Machtanspruch auf den dänischen Thron zu verzichten. Er solle vielmehr mit Helija Helsingör verlassen und ein glückliches Leben führen. Der Neffe entschliesst sich jedoch, den Rat seiner Mutter zu missachten und Fortinbras' Regentschaft anzufechten. Er weicht Helija in seine Pläne ein und ersticht während des Gesprächs Osric, der sich im Schlafgemach hinter

einem Vorhang versteckt hat. Um seine Tochter und ihren Geliebten vor Fortinbras' Vergeltung zu beschützen, nimmt Horatio die Schuld an der Ermordung Osrics auf sich. Danach folgt die Schauspielszene, in welcher, genauso wie in *Hamlet*, zunächst eine Pantomime aufgeführt wird. Im Anschluss beschliesst Fortinbras, dass der Hof die zweite Szene des fünften Akts aus Shakespeares *Hamlet* für die Schauspielerinnen nachspielt, womit an Fortinbras' glorreiche Ankunft in Dänemark erinnert wird. In dieser Szene kehrt der von Fortinbras nach England geschickte Neffe des Totengräbers nach Helsingör zurück und wird von Fortinbras für die Rolle des Hamlet bestimmt. Die gespielte Szene wird jedoch von einem Wachmann unterbrochen, der Nachrichten vom Krieg in Polen bringt. Trotz dieser Unterbrechung ergibt sich in Paljetaks fünftem Akt eine Äquivalenz zur Schlusszene von *Hamlet*. So wird deutlich, dass Wiltrude nach Magnusons zwischenzeitlich erfolgtem Ableben nun zusammen mit dem Neffen ihren Gatten Fortinbras stürzen möchte. Helija, die nichts von dieser Verschwörung weiss, glaubt, dass der Neffe sie betrügt, verlässt zusammen mit den Schauspielerinnen Helsingör und wählt kurz darauf den Freitod. Der Höfling Laktancije findet ihre Leiche und bringt sie zurück an den dänischen Hof. Das Stück endet mit einem blutigen Duell, in welchem alle Charaktere sterben. Im Gegensatz zu Shakespeares *Hamlet* überlebt keine äquivalente Figur zu Horatio, um die Geschichte zu erzählen. Nur Yoricks Geist, der während des ganzen Stückes Helsingör heimsucht, tritt auf und fordert, dass irgendjemand den Bomben befehle zu schweigen («Topovima naredite da – šute! Laku noć, gospo Glisto! Laku noć», S. 146; «Den Bomben befiehlt nun zu schweigen. Gute Nacht, Fräulein Wurm, gute Nacht»).

Die Verweise auf Shakespeares *Hamlet* sind in diesem Drama entsprechend Vidans Unterscheidungskriterien sowohl auf der ganzheitlichen als auch auf der Detailebene zu finden. Zum einen lässt sich eine formale Überlappung mit Shakespeares Drama feststellen. Beide Stücke sind in fünf Akte gegliedert und die Rahmenhandlung erinnert im grossen Bogen ebenfalls an *Hamlet*. Das Stück beginnt mit den Wachen, zwischendurch tritt ein Geist auf, der den Neffen, wenn auch ungewollt zur Handlung motiviert. Nach dem Thronjubiläum entscheidet sich der Protagonist für die Rache und das Stück endet in einem blutigen Duell. Die Theater-im-Theater-Szene besteht hier, ähnlich wie die in Shakespeares *Hamlet*, aus zwei Teilen, die gleichermassen auf die erste Schauspielszene (II, 2) und die Vorstellung von *The Murder of Gonzago* (III, 2) referieren.

Auch auf der Detailebene gibt es zahlreiche Verweise auf *Hamlet*, wobei das Wolken-spiel der dominanteste ist. Horatio erklärt dem für die Feier aus England angereisten Gesandten Magnuson, dass das Spiel der Erinnerung an Polonius' und Hamlets Gespräch am Ende der Mausefalle (III, 2, 365–375) dient. Osrics Ermordung durch den Neffen des Totengräbers erinnert an Polonius' Ermordung durch Hamlet in der «closet scene» (III, 4). Als Beispiel für den parodistischen Umgang mit Motiven aus *Hamlet* ist die Konzeption der Horatio-Figur zu bestimmen. Denn Horatio verschläft hier den Auftritt von Ophelias Geist. Hervorzuheben sind zuletzt die zahlreichen englischen Originalzitate und die Zitate aus der kroatischen Übersetzung, auf die im Folgenden näher einzugehen ist.

2.2.3 Funktion von Erinnerung in *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet)

In Figurenkonstellation, sprachlicher Form, inhaltlichen Anspielungen und Handlungsverlauf referiert Paljetak in vielerlei Hinsicht auf *Hamlet*.⁵⁷¹ Im Folgenden gilt es nun zu untersuchen, auf welche Art und Weise Shakespeares Drama von Paljetak als Reflexionsfolie für multidirektionale Erinnerungen genutzt wurde. Die vorläufige These fasst Fortinbras' Aussage «I have some rights of memory in this kingdom» (V, 2, 373) als Motto für den gesamten Plot von Paljetaks Drama auf, wobei sich zwei Deutungshorizonte eröffnen: Zum einen wird mit Fortinbras in Paljetaks Stück die Funktion von Erinnerung für die Geschichtsschreibung thematisiert. Zum anderen dient Fortinbras als Reflexionsfolie für den Shakespeares *Hamlet* inhärenten Generationenkonflikt.⁵⁷²

Folgt man dem zweiten Deutungsstrang, so kann die Eroberung Dänemarks durch Fortinbras am Ende des Shakespeare'schen Dramas als Wiederherstellung der natürlichen Erbfolge verstanden werden. Denn gemäss de Grazia wird mit Claudius' Thronbesteigung die Generation der Kinder, das heisst Hamlet, Laertes und Ophelia, aber auch Fortinbras, um ihr Erbe gebracht.⁵⁷³ Dieses Erbe kann sowohl als gültiger Machtanspruch im Falle Hamlets oder Fortinbras' verstanden werden oder als gesellschaftliche Position im Falle Ophelias und Laertes. Am Ende von Shakespeares Drama nimmt Fortinbras die Gebiete wieder ein, die sein Vater dreissig Jahre zuvor an Hamlets Vater verloren hatte. Als einziger Überlebender von Adel und nicht zuletzt durch Hamlets Zuspuch «On Fortinbras: he has my dying voice» (V, 2, 340) wird er zum rechtmässigen Erben des dänischen Throns. Die Machtübernahme kann damit sowohl als «Lösung» des Generationenkonflikts als auch als geschichtsphilosophisches Moment gedeutet werden. Denn Fortinbras ist nicht nur als rechtmässiger Erbe, sondern auch als Eroberer zu lesen, der ganz im Sinne von Shakespeares Historien einen dynastischen und somit auch kulturellen Wechsel markiert.⁵⁷⁴ Damit wird zwangsläufig die Frage nach den Bedingungen der Fortschreibung von Geschichte in Paljetaks *Nach Hamlet* gestellt. Denn während Fortinbras in der Rezeption oft als Neuanfang gedeutet wird und damit die Geschichte fortsetzt,⁵⁷⁵ wird er hier als schlechte Wiederholung von Claudius dargestellt, wodurch das zyklische Moment hervorgehoben ist.

Beide Deutungshorizonte werden im Folgenden systematisch anhand von drei dramatischen Figuren diskutiert: Fortinbras, Horatio und dem Neffen. Es gilt zu zeigen, dass Paljetak anhand dieser Figuren über die Funktion von Erinnerung in einem sich verändernden politischen und gesellschaftlichen Kontext reflektiert. Damit umfasst das Schlüsselbild von Fortinbras nicht nur die dramatische Figur und deren inhaltliche Deutung, sondern auch den weiter gefassten Konflikt der sich verändernden

571 Paljetak bedient sich unter anderem der Form des Blankverses und spielt damit ebenfalls formal auf Shakespeare an. Vgl. Paljetak 1997, S. 148.

572 Vgl. de Grazia 2007, S. 45 f.

573 Vgl. ebd., S. 81 f.

574 Vgl. ebd., S. 75 f.

575 Vgl. ebd., S. 79 f.

Machtverhältnisse und die damit zusammenhängenden geschichtsphilosophischen Überlegungen zum zyklischen Verlauf der Geschichte. Deshalb wird innerhalb der Dreiteilung auch auf die Funktion der beiden Geister Ophelia und Yorick hinsichtlich der kulturellen Erinnerung eingegangen. Denn genauso wie in *Hamlet* fungieren die Geister hier als Wiedergänger, die auf die Missstände in Helsingör verweisen und damit auf die unrechtmässige Machtausübung Fortinbras'. Das Ziel der Dramenanalyse ist es, zu zeigen, wie das Schlüsselbild von Fortinbras in *Nach Hamlet* sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der strukturellen Ebene als Reflexionsfolie für eine sich verändernde Erinnerungspolitik in Kroatien fungiert. Obwohl Paljetak auf direkte Referenzen auf die politischen Verhältnisse verzichtet, wird hier wie folgt argumentiert: Mit der Fokussierung des Machtkonflikts durch das Schlüsselbild von Fortinbras reflektiert *Nach Hamlet* die sich verändernden politischen Verhältnisse in Kroatien, vor allem die Bedingungen dieser Veränderungen mittels Rückgriffs auf die Erinnerungspolitik. Die Dramenanalyse unterscheidet auch hier zwischen einer Handlungsebene und einer semantischen Ebene. Während auf Ersterer zunächst die zu analysierenden Aspekte beschrieben und deren Funktion für die Handlung erläutert werden, wird im Anschluss daran auf der semantischen Ebene eine Interpretation hinsichtlich der Fragen nach den multidirektionalen Erinnerungsdiskursen geboten.

Fortinbras: Kulturelle Erinnerung und Macht

Aufgrund von Verweisen auf der Handlungsebene ist die Figur Fortinbras in Paljetaks Stück als Tyrann zu deuten, dem alle Mittel recht sind, um die eigene Macht zu erhalten. So entsendet er Voltimand, der in Shakespeares *Hamlet* von Claudius als Diplomat nach Norwegen geschickt wird, zu Beginn des Stückes nach Polen, um dem dortigen König den Krieg zu erklären. Paljetak lässt Fortinbras die Worte des norwegischen Hauptmanns aus Shakespeares Vorlage zitieren, wenn er Voltimand befiehlt, «ein kleines Fleckchen Grund [zu] erobern, / Das keinen Vorteil hat als nur den Namen» (IV, 4, 18 f.).⁵⁷⁶

Mit dieser frühen Referenz auf Shakespeares *Hamlet* und damit auf die imperialen Ambitionen des norwegischen Prinzen wird Paljetaks Fortinbras als skrupelloser Kriegsherr dargestellt.⁵⁷⁷ Indem Fortinbras sich auf die Worte des Hauptmanns bezieht, doppelt er gewissermassen seine eigene Charakterisierung als Kriegsherr und radikalisiert aufgrund seines Bewusstseins über die Charakterisierung die eigene Figur. Entgegen einer Deutungstradition, welche in Fortinbras ein positives Symbol des Aufbruchs sieht,⁵⁷⁸ hebt Paljetak besonders den durch ihn ebenfalls verkörperten potenziellen Zyklus der Gewalt hervor. Damit knüpft er an jene Rezeption an, welche *Hamlet* als Historiendrama, das heisst als Drama der Königsfolge, deutet.⁵⁷⁹ Diese einseitige,

576 Vgl. Paljetak 1997, S. 14: «Osvojit mali komad zemlje te kanimo, mali kao poljski zahod, neznatan, koji osim imena ne zanči neku dobit.»

577 Vgl. de Grazia 2007, S. 78 f.

578 Vgl. Marx 2014, S. 68. Als Beispiel lässt sich auch die Fortinbras-Figur in Joško Juvančićs *Hamlet*-Inszenierung an den Dubrovniker Sommerfestspielen im selben Jahr (1994) nennen.

579 Vgl. de Grazia 2007, S. 45 ff.; Guilfoyle 1981, S. 121 f.

notwendig kompromisslose Darstellung von Fortinbras zieht sich durch das gesamte Stück und wird durch intertextuelle Verweise verstärkt.

Auf der semantischen Ebene müssen ebendiese intertextuellen Verweise genauer in den Blick genommen werden. So kehrt Voltimand zu Beginn des zweiten Aktes aus Polen zurück und überbringt Fortinbras ein Pamphlet mit dem Titel «Fortinbras' Klage», ein real existierendes Gedicht, das auch in Paljetaks Drama dem polnischen Schriftsteller Zbigniew Herbert zugeschrieben wird. Das Gedicht wurde erstmals in der Zeitschrift *Po Prostu* 1957 gedruckt und ist als dramatischer Monolog von Fortinbras unmittelbar nach Hamlets Tod (V, 2) konzipiert.⁵⁸⁰ In beinahe parodistischer Manier thematisiert der neue Herrscher eine Begegnung mit dem Dänenprinzen, die nie stattfand. Das Gedicht beginnt mit den ironisch angehauchten Worten: «Allein-geblieben prinz können wir jetzt von mann zu mann / miteinander reden / wenn du auch auf der treppe liegst und mehr nicht siehst / als eine tote ameise / das heißt die schwarze sonne mit den gebrochenen strahlen / Niemals konnt ich an deine hände denken ohne zu lächeln.»⁵⁸¹ Die Abwesenheit Hamlets inspiriert Fortinbras dazu, über seine Aufgaben in Dänemark zu reflektieren. Dabei hebt er stets den Kontrast zu Hamlet hervor und stellt sich als willensstarken, handlungsorientierten Charakter dar: «du lebstest in ständigen krämpfen und jagtest träumend / chimären / du schnapptest gierig nach luft und musstest dich gleich / erbrechen / Kein menschlich ding gelang dir nicht einmal das atmen».⁵⁸² Diese Gegenüberstellung wird durch das Aufgreifen und die Umwertung bestimmter Textstellen aus *Hamlet* verstärkt, beispielsweise «Der rest ist nicht schweigen doch mein», oder auch «ich muss auch ein beßres gefängnis-system erfinden / denn wie du richtig meintest Dänemark ist ein gefängnis».⁵⁸³ Das Gedicht stellt für die polnische Forscherin Katarzyna Bruzyska mehr als nur eine Reflexion über politische Repression in Polen oder gar eine einfache Fortschreibung von Shakespeares *Hamlet* dar. Vielmehr versteht sie es als Kommentar zu jeglicher politischer Repression. Wenngleich das Gedicht im politischen Kontext Polens Ende der 1950er-Jahre zu verankern ist, kann es auf unterschiedliche kulturelle Kontexte angewendet werden.⁵⁸⁴

Paljetaks Inkorporation von Herberts Gedicht in sein Drama ist weniger als inhaltliche Konturierung der Figur Fortinbras denn als indirekter Kommentar zur Rezeption des Gedichts zu verstehen. Denn in Paljetaks Stück fühlt sich der König zwanzig Jahre nach seiner Machtübernahme wenig durch das Pamphlet bedroht und spricht ihm jegliche politische Wirksamkeit ab. Diese Einschätzung ist vor dem Hintergrund, dass Heiner Müller in seiner *Hamlet*-Inszenierung 1989/90 ebenfalls Herberts Gedicht zitiert, besonders erwähnenswert. Während in Müllers Inszenierung Herberts Gedicht als Diagnose der eigenen Gegenwart verstanden wird, als Ausdruck der

580 Vgl. Bruzyska 2012, S. 37.

581 Herbert 1987, S. 121 f. Schreibweise original.

582 Ebd.

583 Ebd.

584 Bruzyska 2010, S. 49.

Fortsetzung repressiver Strukturen,⁵⁸⁵ setzt Paljetak das Gedicht drastisch zur reinen Fiktion herab, wenn Fortinbras meint: «gluma je samo gluma, ništa više, jer pero i precrtava i piše» (S. 54, «Schauspiel bleibt Schauspiel und nichts anderes. Denn was die Feder schreibt, kann schnell gestrichen werden»). Die Fiktion bezieht sich damit nicht primär auf die Lesart von Fortinbras als Tyrann – auch Paljetaks Fortinbras ist ein unberechenbarer Herrscher, der willkürlich Kriege führt und zudem die unschuldige Heliya vergewaltigt –, sondern vielmehr auf die Funktion von Kunst innerhalb dieser repressiven Strukturen.

Fortinbras, der sich als unbezwingbaren Alleinherrscher wahrnimmt, kann somit in Anlehnung an Cherrell Guilfoyle als Pendant zur Claudius-Figur gelesen werden.⁵⁸⁶ Guilfoyle untersucht in Shakespeares *Hamlet* mithilfe intertextueller Verweise, wie die Namengebungen von Claudius und Fortinbras mit der christlichen Vorstellung der Apokalypse zusammenhängen.⁵⁸⁷ Während Claudius im Drama nie direkt mit Namen angesprochen wird und aufgrund seiner intriganten Machenschaften als Antichristfigur konzipiert ist, erinnert Fortinbras' Name an den Sohn des Teufels, Ferumbras oder Fierabras. Dieser wird in der christlichen Tradition als schwarzer Riese dargestellt, der die Welt vom Norden aus erobert.⁵⁸⁸ Ohne hier auf Guilfoyles christliche Referenzen näher eingehen zu müssen, wird die ähnliche Konzipierung von Claudius und Fortinbras in Paljetaks Stück offenkundig. Fortinbras ist auf der semantischen Ebene klar als Fortsetzung beziehungsweise als Wiederholung repressiver Gewalt zu verstehen, wie sie bislang Claudius verkörperte. Die Ähnlichkeit der beiden dramatischen Charaktere spiegelt sich auch in Paljetaks Figurenkonstellation unmissverständlich wider, wobei Fortinbras auf Claudius und der Neffe des Totengräbers auf Hamlet verweist.

Neben dieser Doppelung der Figuren ist der nähere Umgang mit der Erinnerung an Shakespeares *Hamlet* zu verdeutlichen. Dafür soll zunächst das Verhältnis von Fortinbras zu Yoricks Geist auf der Handlungsebene beschrieben werden. Denn darin spiegelt sich die Relation eines historischen Narrativs als blosser Erzählung zu den tatsächlichen Ereignissen. Im Anschluss daran wird auf der semantischen Ebene das Wechselverhältnis beider Figuren als ein geschichtsphilosophisches Moment beschrieben, das als zentrale Lesart des Stückes gedeutet werden kann.

In *Nach Hamlet* erscheint Yoricks Geist zum ersten Mal in der fünften Szene des zweiten Aktes. Er erinnert sich an Hamlet und referiert in vielerlei Hinsicht auf die Totengräberszene aus *Hamlet* (V, 1). Yorick ist laut Szenenanweisung aufgrund seiner Kostümierung als Hofnarr erkennbar und tritt mit einem Spiegel in der Hand auf. Aufgrund der textlichen Verweise auf die Totengräberszene und das Attribut des Spiegels wird das *vanitas*-Moment der Totengräberszene in Paljetaks Stück verdoppelt. Denn hier sinniert nicht etwa der lebende Charakter angesichts des Schädels über den Tod, sondern der Tote selbst reflektiert über die Vergänglichkeit der Welt. In dieser

585 Vgl. Marx 2014, S. 69.

586 Vgl. ebd., S. 68.

587 Vgl. Marx 2014; Guilfoyle 1981, S. 121 ff.

588 Vgl. Guilfoyle 1981, S. 125 ff.

Variation der Totengräberszene bedient sich Paljetak unterschiedlicher Textstellen aus *Hamlet*, einschliesslich eines der zentralen Motive der Shakespeare'schen Tragödie, nämlich Hamlets Monolog «Alas, poor Yorick» (V, 1, 174–185). Auch in seinem letzten Auftritt, ganz am Ende von *Nach Hamlet*, referiert Yoricks Geist auf Shakespeare, hier jedoch auf Fortinbras' Befehl, Hamlet solle wie ein Soldat begraben werden (V, 2, 379–387). Die Doppelung der *Hamlet*-Referenzen auf die Totengräberszene und die Fortinbras-Textstellen in der Figur Yoricks kann als Ende der Geschichte interpretiert werden. Denn Paljetak verbindet hier zwei zentrale Momente in der Rezeption *Hamlets*: das *vanitas*-Motiv durch Yorick mit dem an Fortinbras gebundenen Machtwechsel als einzige mögliche Zukunft Dänemarks.

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, dass mit dem Auftritt von Yoricks Geist in Helsingör, ähnlich wie mit dem Auftritt des Geistes in *Hamlet*, eine Mahnung verbunden ist, die jedoch von Fortinbras und seinem Gefolge in *Nach Hamlet* nicht anerkannt wird. So glaubt etwa Laktancije nach seiner ersten Begegnung mit dem Geist, Yorick sei ein Spion, und berichtet Fortinbras darüber. Voltimand erkennt zwar Yorick, kann aber das Missverständnis um Yorick nicht mehr klären, weil er unmittelbar nach der Begegnung mit dem Geist stirbt. Fortinbras hingegen glaubt den Erläuterungen Laktancijes und setzt seine Wachen darauf an, den Spion zu suchen. Auf der semantischen Ebene kann die hier zum Ausdruck kommende fehlende Sensibilität für die Geister der Vergangenheit als Kommentar zur sich wandelnden Zeit verstanden werden, die letztlich zum Ende der Geschichte führt. Ganz im Sinne von Horatios Urteil zu Beginn von Shakespeares *Hamlet*, dass die Geister stets auf Veränderungen verwiesen – «A mote it is to trouble the mind's eye / In the most high and palmy state of Rome / A little ere the mightiest Julius fell / The graves stood tenantless and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets» (I, 1, 111–115) –, markiert hier der Geist die Missstände am Hof von Helsingör. Fortinbras' Blindheit gegenüber den Geistern scheint hinsichtlich seines Umgangs mit der Erinnerung an *Hamlet* während der Festveranstaltung besonders schlagkräftig hervor. Denn obwohl er die Geister der Vergangenheit nicht anerkennt beziehungsweise sieht, pocht er verquererweise auf sein Recht auf Erinnerung: «I have some rights of memory in this kingdom» (V, 2, 373).

Damit kann festgehalten werden, dass Fortinbras gegenüber den Geistern der Vergangenheit zwar blind ist beziehungsweise sich der Erinnerung an die vergangenen Ereignisse verschliesst. Gleichzeitig fällt aber auf, dass er sich der Struktur der Shakespeare'schen Tragödie bewusst ist und *Hamlet* selbst als Geschichtsbuch liest. Die Erzählung des Shakespeare'schen Dramas wird von ihm zur Historie umgewertet und letztlich zur alleingültigen Wahrheit für die politische und kulturelle Erinnerung Helsingörs erklärt. So referiert er nicht nur mehrfach auf einzelne Szenenbenennungen oder verweist immer wieder auf seine Lieblingsszene, das Duell im fünften Akt, sondern er will seine Erinnerungen an die Geschichte Hamlets und seine Rolle darin stets bestätigt wissen. Gerade dafür dient ihm Horatio, der als übrig gebliebener Zeitzeuge der Hamlet-Geschichte mit seinem nachlassenden Gedächtnis zum Spielball wird und dadurch erst einen Sinn in der Fortinbras-Geschichte erhält. Besonders

deutlich wird Fortinbras' Verfahren historischer Selbstvergewisserung während der Festivitäten. Darüber hinaus will Fortinbras seine Lieblingsszene mit dem Hof von Helsingör in der seltsam anmutenden Absicht nachstellen, den drei Schauspielerinnen die <wahren> Gegebenheiten rund um seinen Machtwechsel mitzuteilen. Auch die angedachte Überführung und Beisetzung der Gebeine von Rosenkranz und Gildenstern ist im Kontext von Fortinbras' (selbstvergewissernder) Geschichtsrevision zu sehen.

Alle drei Komponenten der Festlichkeiten (Wolkenspiel, Theatervorstellung der Schauspielerinnen sowie das Reenactment der Machtübernahme) sind als Machtzelebration zu verstehen. Denn der neue König nutzt die schiefe Erinnerung an die wahren Begebenheiten, die aufgrund von Horatios Gedächtnisschwäche bereits in Vergessen geraten sind, um die eigenen Machtansprüche zu sichern. Jeder, der sich ihm in den Weg stellt, beispielsweise der englische Gesandte Magnuson, wird beseitigt. Die Erinnerung ist damit nur ein Mittel zur Aufrechterhaltung der Macht und aufgrund von Fortinbras' Blindheit gegenüber den Geistern der Vergangenheit, personifiziert in Yorick, losgelöst von jeglicher realen historischen Gegebenheit.

Fortinbras' Konzeption als Claudius-Charakter knüpft an eine Rezeptionstradition an, die ihn als Denkfigur für sich wiederholende repressive Strukturen deutet. Diese Strukturen werden durch verfälschte und rein zweckgebundene Erinnerungen an die Geschichte von *Hamlet* aufrechterhalten. Fortinbras' Weigerung, die Geister der Vergangenheit anzuerkennen, führt letztlich zum Ende der Geschichte, welches hier durch den Tod aller dramatischen Charaktere markiert ist.

Horatio: Erinnerung als Erzählung

Während Fortinbras als Fortschreibung einer bestimmten Rezeption der Figur verstanden werden kann, ist die Horatio-Figur als Kommentar zur Rezeption des Stückes in seiner Gesamtheit zu verstehen. Horatio ist in *Hamlet* primär als Gelehrter entworfen, der gleich zu Beginn des Stückes als solcher benannt wird («Thou art a scholar», I, 1, 41). So übernimmt Horatio als gelehrter, studierter Mensch die Funktion, die zweifelhafte Geistererscheinung zu Beginn von *Hamlet* zu autorisieren. Diese Funktion wird in Paljetaks Stück ad absurdum geführt. Denn Horatio wird nicht nur als seniler alter Mann dargestellt, sondern auch als derjenige, zu dem die Geister nicht sprechen wollen. Damit gilt es zwei Momente in Paljetaks Stück für die Bestimmung der Horatio-Figur auf der semantischen Ebene zu betrachten: zum einen sein Verhältnis zu den beiden Geistern Yorick und Ophelia, zum anderen seinen Umgang mit den Erinnerungen an *Hamlet* während der Feierlichkeiten.

Horatio wartet vergeblich jede Nacht auf den Schlossmauern Helsingörs auf Hamlets Geist. Paljetak bedient sich zu Beginn des Stückes der exakten Szenenfolge aus Shakespeares Vorlage. So lässt er den zweiten Wachmann die Frage «Je li to tko?» (S. 5, «Ist da jemand?») stellen und verweist mit der Variation von Bernardos Frage «Who's there?» (I, 1, 1) auf den Beginn von *Hamlet*. Im Verlauf der Szene wird klar, dass die dramaturgische Struktur zwar wiederholt, gleichzeitig jedoch mit neuen Inhalten gefüllt wird. Denn bereits nach wenigen Zeilen gibt der erste Wachmann

bekannt, dass Hamlets Geist nicht erschienen sei. Damit wird die Tragik der Figur erkennbar, denn Horatio wünscht sich nichts sehnlicher, als von Hamlet zu erfahren, was er tun soll: «Da pojavi se, da dođe, da kaže / opet mi što da činim, kako dalje / da postupam, jer više zbilja ne znam» (S. 6 f. «Er soll erscheinen, auftreten, um mir erneut zu sagen, was ich tun soll, wie ich weiter verfahren soll, denn ich weiss wirklich nicht weiter»). Die ihm auferlegte Aufgabe, Hamlets Geschichte zu erzählen – «So tell him with th'occurents more and less / Which have solicited. – The rest is silence» (V, 2, 341 f.) –, wird für Horatio zunehmend zur Bürde. So sind seine mechanischen Erzählungen der Gegebenheiten nicht nur bruchstückhaft, sondern werden vom Hof auch nicht mehr ernst genommen. Fortinbras scheint für den Hof unterdessen genauer um die Ereignisse vor dem Machtwechsel unterrichtet zu sein und benutzt Horatio zur Bestätigung der eigenen Erzählung. Dadurch wird Horatio in seiner Funktion als Gelehrter ad absurdum geführt.

Eine Überhöhung dieser Deutung wird symptomatisch im Verhältnis Horatios zu den Geistern ausgedrückt. Er wartet nicht nur vergeblich auf Hamlets Geist, sondern schläft konsequenterweise während des Auftritts von Ophelias Geist ein. In der Diskrepanz zwischen dem Willen, die Geister der Vergangenheit zu sehen, und der Abwesenheit der Geister zeichnet sich die Tragik der Figur aus, die zugleich komisches Potenzial in sich birgt. Denn Horatio ist sich seiner Situation bewusst, wenn er resignierend feststellt: «Tužno je, tužno biti Horacije / u svijetu nakon Hamleta, toliko / bučnom da sebe ne čuje a njega / citira kao dokaz da je tobož' / zhvatio sebe, i njega, i druge» (S. 56, «Traurig ist es, Horatio, in einer Welt ohne Hamlet zu sein. In einer Welt, so laut, in der man sich selbst nicht hört und ihn lediglich als Beweis dafür zitiert, dass man angeblich sich selbst, ihn sowie die anderen verstanden hat»). Diese tragisch-komische Funktion Horatios auf der Handlungsebene kommt in den einzelnen Gedenkfeierlichkeiten besonders gut zum Ausdruck. Sowohl Fortinbras' als auch Horatios Erläuterungen zum Wolkenspiel werden dem englischen Gesandten Magnuson ohne Bezug auf die Vorstellung von *The Murder of Gonzago* erzählt. Die kontextlose Erläuterung ist Sinnbild für Horatios bruchstückhafte Erinnerung. Wichtig scheint dabei mehr die Form als die inhaltliche Deutung der Szene. So wird die Szene von Horatio akribisch als zweite Szene des dritten Aktes im Shakespeare'schen Drama bezeichnet. Das darauffolgende Rätselraten über Wolkenkonstellationen, welches in extenso ausgeführt wird, referiert erneut auf *Hamlet*, jedoch werden die Konstellationen innerhalb der neuen Form (als Gesellschaftsspiel) völlig sinnentleert aufgelistet und können damit als Kommentar zu Horatios mechanischer Wiederholung der Erinnerung verstanden werden.

Die beiden erläuterten Momente für die Charakterisierung Horatios, deren Funktion erst im Kontext des Schlüsselbilds vollends aufgeht, zeigen unmissverständlich, dass auf der semantischen Ebene die Erinnerung an die Ereignisse in Helsingör zur blossen Erzählung herabgesetzt werden. Wenn Erinnerung unabhängig von geschichtlichen Wahrheiten und Fiktionen blosser Erzählung ist – so die nahegelegte Schlussfolgerung –, dann wird sie letztlich zum Mittel der Aufrechterhaltung bestimmter repressiver Strukturen. Hinsichtlich Paljetaks fünf Standpunkten zur Deutung von Shakespeares *Hamlet* wird

die Tragik der Horatio-Figur potenziert. Denn für Paljetak ist die Geschichte Hamlets nur aus der Perspektive Horatios erfahrbare, deren Legitimität jedoch in seinem Stück aufgrund der Konzeption Horatios als seniler alter Mann massiv fragwürdig erscheint.

Der Neffe des Totengräbers: Konstruktion der Erinnerung

Während sowohl Horatio als auch Fortinbras entweder als Fortschreibung oder als Kommentar zu einer bestimmten Rezeption der Figuren gelten können, ist die Figur des Neffen aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Als Charakter, der die nachfolgende Generation repräsentiert, referiert er auf eine Deutungstradition der Figur der schwangeren Ophelia als Trägerin der kommenden Generation.⁵⁸⁹ Für den Umgang Letzterer mit Erinnerung legt Paljetak mit dem Neffen, der im Spannungsverhältnis zu Fortinbras angelegt und somit Teil des Schlüsselbildes ist, ein konkretes Konzept vor.

Die Generation der Nachkommen wird allein aufgrund der Namensgebung beziehungsweise Anrede in Relation zur Elterngeneration gebracht, damit aber auch der Wiederholung ihrer Fehler preisgegeben. So erinnert der Name von Horatios Tochter Helija an Ophelia, während der Neffe auf die verwandtschaftliche Beziehung der Figurenkonstellation Claudius und Hamlet rekurriert. Auch die Art und Weise, wie die beiden Charaktere sterben – Helija wählt den Freitod und der Neffe stirbt im Duell – knüpft die beiden Figuren eng an die Vorläufer Ophelia und Hamlet. Trotz dieser Anspielungen können jedoch weder der Neffe noch Helija als bloße Wiederholung der vorangegangenen Generation betrachtet werden. Die Unterschiede werden in der Begegnung von Ophelias Geist mit dem Neffen besonders deutlich. Für die Unterstützung dieser Deutung der Figur des Neffen in *Nach Hamlet* muss zunächst ein Blick auf die Handlungsebene geworfen werden, um im Anschluss daran auf der semantischen Ebene den Zusammenhang der Figur mit den hier zu untersuchenden Referenzen auf multidirektionale Erinnerungsdiskurse zu sprechen zu kommen.

In der ersten Szene des dritten Aktes erscheint der Geist Ophelias auf dem Friedhof und verlangt vom (ehemals zweiten, nunmehr ersten) Totengräber, ihren Sohn zu sprechen. Die Szene erinnert an Hamlets erste Begegnung mit dem Geist (I, 4; I, 5), in welcher er von der Ermordung seines Vaters erfährt. Paljetak greift hier zwar die Geistererscheinung auf, wertet diese jedoch um. Denn Ophelia offenbart dem Neffen seine wahre Herkunft. Ihre vordergründige Absicht ist es, dass er ihr verspricht, mit Helija glücklich zu leben. Er soll weder Anspruch auf den dänischen Thron erheben noch sich an Fortinbras für dessen skrupellose Machtspiele rächen. Der Neffe will dem Rat seiner Mutter jedoch nicht folgen. Das Recht auf sein Erbe erscheint ihm natürlich: «Obećaj mi, obćaj mi, obećaj! Zar ipak nije prirodno također da sin, što oca nasljedi u svemu, pa ima njegov izgled, njegov nos, oči i muda, nasljedi i krunu očevu?» (S. 90, «Versprich es mir, versprich es mir, versprich es! Aber ist es nicht natürlich, dass der Sohn, der den Vater in allem beerbt, in seinem Antlitz, seiner Nase, seinen Augen, seiner Fruchtbarkeit [wörtlich: Hoden], auch seine Krone erbt?»). Vor dem Hintergrund der Reaktion des Neffen erscheint die gesamte Geisterbegegnung konstruiert, verweist aber gerade

589 Vgl. Kapitel III, 3.2.4 dieser Arbeit.

in ihrer Konstruiertheit darauf, dass *Nach Hamlet* nicht als bloße Fortschreibung Hamlets verstanden werden soll, sondern als Reflexion über Handlungsmotive. Während der Geist Hamlet einen Grund zur Rache liefert, wird dieser Grund in Paljetaks Stück zwar ebenfalls hervorgerufen (der Neffe erkennt erst ab diesem Zeitpunkt sein Anrecht auf den Thron), ist in sich jedoch verdreht durch die Bitte Ophelias, versöhnlich mit Fortinbras zu sein. Obwohl sie ihm mit dem Wissen um die wahren Verhältnisse ein Handlungsmotiv liefert, soll der Neffe nicht handeln.

In dieser kurzen Szene eröffnen sich auf der semantischen Ebene mehrere Deutungshorizonte, die auf die Rezeption der Shakespeare'schen Tragödie referieren. Zum einen wird eine alternative Perspektive auf die Ereignisse in Helsingör aufgezeigt: Ophelia beschreibt Hamlet als brutalen jungen Mann und berichtet von ihrer Angst vor ihrem Bruder und ihrem Vater. Als Stimme aus dem Jenseits kritisiert sie die patriarchalen Strukturen in Helsingör und ermahnt ihren Sohn, aus den Fehlern seiner Altvordern zu lernen. Ähnlich wie in Müllers *Hamletmaschine* wird der in der Rezeption oft marginalisierten Frauenfigur eine entscheidende Stimme gegeben. Im Gegensatz zu Müllers Ophelia, welche die Fortschreibung von Geschichte verweigert, verlangt Paljetaks Ophelia die Durchbrechung des Rachezyklus, der hier als männlich dominierte Geschichte beschrieben werden kann. Der so formulierte Anspruch bildet starke Analogien zur Tradition der Ophelia-Fortschreibungen im englischsprachigen Kontext.⁵⁹⁰

Die dem Neffen des Totengräbers abverlangte Entscheidung gegen jegliche Rache wird von diesem jedoch als unmännlich und falsch bewertet. Das Wissen um seine Herkunft gibt ihm genügend Gründe, Fortinbras' Anspruch auf den dänischen Thron in Frage zu stellen. Der Wunsch, den Tyrannen zu stürzen, wird vom Recht des Blutes diktiert: «po pravu krvi, drukčijem od prava Fortinbrasova koje je iz krvi drukčije proisteklo, zašto ne bih» (S. 91, «nach dem Recht des Blutes, welches ein anderes ist als das von Fortinbras, wieso sollte ich dies nicht tun»). Dieser Wille zur Handlung kann als Unmöglichkeit der Versöhnung mit dem Tyrannen gedeutet werden, aber auch als scheinbar unausweichliche Fortsetzung einer patriarchalen, feudalen Logik.

Die Funktion von Erinnerung nimmt hinsichtlich der Figur des Neffen in dessen Beschluss, aufgrund des Wissens um seine Herkunft Rache an Fortinbras zu nehmen, eine handlungsmotivierende Form an. Damit nutzt der Neffe die neu gewonnene Erinnerung an sein Erbe als Legitimation für seinen Machtanspruch, seinen Putschversuch und die daraus resultierende Gewalt. Eine Referenz dieser sich wiederholenden Mechanismen und deren Ursprung im erinnerungsgeschichtlichen Diskurs auf die tagespolitischen Verhältnisse im Kroatien zu Beginn der 1990er-Jahre ist unschwer erkennbar. Im letzten Abschnitt gilt es daher, Paljetaks Drama nicht nur als allgemeine Verhandlung der Funktionen von Erinnerung, sondern zugleich auch als Kommentar zu den politischen und kulturellen Veränderungen in Kroatien zu verstehen. Das geht allein über den Blick auf die Inszenierung des Stückes, weshalb nachfolgend eine Brücke zur Uraufführung des Dramas geschlagen wird.

590 Vgl. Ochsner 2014, S. 460.

2.3 Dramen- und Inszenierungsanalyse im Vergleich

Unter der Berücksichtigung der zahlreichen Kritiken zur Uraufführung in Dubrovnik 1994 sowie der Fotos können einzelne Aspekte des Bühnenbildes und der Kostüme geklärt werden. Wichtiger scheint jedoch, dass Unterschiede beziehungsweise Kürzungen des dramatischen Textes detailliert benannt werden können, die einen massgeblichen Einfluss auf die Deutung des Stückes ausüben. Dafür werden unterschiedliche Stossrichtungen der Inszenierung aufgezeigt.

2.3.1 Szenografie/Kostüme

Auf den wenigen Fotografien zur Inszenierung an den Dubrovniker Sommerfestspielen 1994 lässt sich erkennen, dass Krešimir Dolenčić und die Bühnenbildnerin Izabela Šimunović sich insofern für ein dominantes Element entschieden haben, als sie die gesamte Bühne mit Sand bedecken.⁵⁹¹ Die Uraufführung spielt demnach auf die letzte Inszenierung von *Hamlet* in Dubrovnik von 1990 an, in welcher der Regisseur Lovrijenac als Baustelle inszenierte. In den einzelnen Szenen werden für die Markierung der Orts- und Szenenwechsel verschiedene Bühnenbildelemente eingesetzt, beispielsweise eine Badewanne und eine hölzerne mechanische Standuhr. Die Kostüme von Željko Nosić bilden eine Mischung aus zeitgenössischen und historischen Gewändern. So trägt Fortinbras beispielsweise einen langen Mantel, der an Militäruniformen des 19. Jahrhunderts erinnert. Andere Figuren tragen schwarze Anzüge und sind stark geschminkt. Helijs trägt im Gegensatz dazu ein leichtes weisses Sommerkleid und auch der Neffe ist eher zeitgenössisch in eine einfache Hose und ein T-Shirt gekleidet. Wiltrude hingegen trägt ein Kostüm, das eine Mischung aus einem Korsett und einem Sommerkleid darstellt. Ihre Haartracht erinnert an Perücken des 17. Jahrhunderts. Die stilistischen Elemente der Inszenierung betten das Stück somit in die langjährige Aufführungstradition von Shakespeares *Hamlet* auf Lovrijenac ein.

2.3.2 Aspekte der Inszenierung und dramaturgische Veränderungen

Hinsichtlich der szenischen Umsetzung und der Streichung von Szenen werden zunächst die Kritiken der Uraufführung untersucht. In einem zweiten Schritt wird erläutert, wie Paljetaks Text in vielschichtigen Bezügen die Erinnerung an die Aufführungstradition von *Hamlet* in Dubrovnik evoziert. Obwohl Paljetak nach Čale-Feldman kaum direkt auf den politischen und kulturellen Kontext von Dubrovnik anspielt,⁵⁹² erlauben es seine Verwendungen des Shakespeare'schen Textes sowie seine Perspektive auf Dubrovnik als «Hamletište» (Hamletort), den Text als unmittelbaren Ausdruck einer sich im Wandel befindenden Zeit zu verstehen. Obwohl in verschiedenen wissenschaftlichen Analysen zum Drama *Nach Hamlet* gegen eine vereinfachte Parallelisierung des Dramas mit den politischen Ereignissen 1991/92

591 Für Beschreibungen des Bühnenbilds vgl. Crnčević 1994.

592 Vgl. Čale-Feldman 1997, S. 343 f.



Abb. 18: *Helija und der Neffe* in *Poslje Hamleta* von Luko Paljetak, Regie: Krešimir Dolenčić, Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik, Theater &TD, Zagreb, Premiere 22. August 1994. Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele.

argumentiert wird,⁵⁹³ muss mit Blick auf die Rezensionen der Uraufführung betont werden, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt *Nach Hamlet* sehr wohl als Metapher für Dubrovnik nach der Belagerung verstanden wurde.⁵⁹⁴

Anhand der Kritiken wird erkennbar, dass Dolenčić zusammen mit der Dramaturgin Mani Gotovac den Text auf zwei Stunden zusammengekürzt hat. Das legt die Vermutung nahe, dass der im Text verhandelte Erinnerungsdiskurs sich auf die Figuren Fortinbras und Horatio beschränkt und damit die Thematik der sich wiederholenden repressiven Machtstrukturen hervorgehoben wird. Diese Schwerpunktsetzung spiegelt sich auch im Bühnenbild und den Requisiten. So beschreibt Mladen Subotić in der Zeitung *Republika* (24. August 1994), wie zu Beginn des Stückes Horatio mit einer Sanduhr auftritt, diese jedoch zerschlagen und mit dem Sand auf der Bühne neu aufgefüllt wird. Verschiedene Kritiker betonen erwartungsgemäss Fortinbras' Darstellung als brutaler, skrupelloser Tyrann, womit Helsingör als Ort gezeigt wird, an welchem sämtliche humanistischen Werte verloren gegangen sind. Horatio sei der

593 Gjurgjan möchte *Poslje Hamleta* nicht als bloße Allegorie auf die politischen Verhältnisse von 1991/92 verstehen, sondern als Ausdruck einer Reflexion über den postmodernen Werteverlust. Die hier präsentierte Argumentation schliesst sich dieser Deutung insofern an, als sie auf den Dramentext zutrifft, mit Blick auf die Inszenierung jedoch nicht gelten kann. Vgl. Gjurgjan 1996, S. 43 f.

594 Vgl. Boko 1994; Jerinić 1994; Bakija 1994.

Einzigste, der an diese Werte noch glaube, und werde als Gelehrter in diesem Milieu wie ein Narr behandelt.⁵⁹⁵

In den Fokus gerückt wird zudem die Nachfolgegeneration. So erzählt der Regisseur in einem Interview für *Slobodna Dalmacija* (22. August 1994), dass die junge Generation des höfischen Lebens überdrüssig sei und sich ins Private zurückziehen wolle. Dementsprechend empfindet der Neffe des Totengräbers die Wahrheit über seine Herkunft eher als Bürde, was stark von der Textvorlage abweicht. Aus den Besetzungslisten der Uraufführung kann herausgelesen werden, dass Ophelias Geist für die Inszenierung ganz gestrichen wurde. Entgegen der Vorlage erfährt der Neffe von seinem Erbe nicht durch Ophelia, sondern durch Horatio, das heisst durch jenen Chronisten in Helsingör, der für das Erzählen der Geschichte zuständig ist. Indem Dolenčić auf den Generationenkonflikt setzt und das Spannungsverhältnis zwischen Privatem und Öffentlichem als Dilemma hervorhebt, entfällt jedoch die gesamte Bedeutung der Erinnerung im Zusammenhang mit dem Neffen. Denn die Entscheidung, zu handeln, ist in diesem Kontext keine blosse Option, sondern wird angesichts der repressiven Strukturen am Hof als Notwendigkeit markiert. Gerade diese Lesart, welche die Rache des Neffen als Notwendigkeit betont, markiert eine fundamentale Umdeutung des dramatischen Textes. Während im Drama Ophelia ihren Sohn bittet, auf die Rache zu verzichten, kann er in der Inszenierung nicht anders handeln, als Fortinbras zu stürzen. Zwei Jahre nach den Bombardierungen in Dubrovnik hebt Dolenčićs Deutung des Stückes dessen Zeitgenossenschaft somit besonders hervor. Denn die Bevölkerung Dubrovniks sah sich angesichts der Belagerung 1991 ebenfalls zum Handeln gezwungen. Die Inszenierung begreift sich gewissermassen als Spiegel der als historisch verstandenen Ereignisse und bedient in hohem Masse Identifikationsmechanismen.

Vor diesem Hintergrund ist die Einbettung der Inszenierung in den Festivalkontext zu akzentuieren. Laut Kritiken wurden die Dubrovniker Festspiele 1994 mit der *Hamlet*-Inszenierung von Joško Juvančić eröffnet, gefolgt von einer *Hamletmaschine*-Produktion des Theater & TD in Zagreb. *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet) bildet damit den Abschluss eines regelrechten *Hamlet*-Zyklus während der ersten Festspiele nach dem Krieg. Zudem beschreibt Davor Mojaš, wie die Inszenierung bereits im Vorfeld der Uraufführung an den Ort Dubrovnik gebunden wurde.⁵⁹⁶ So wurde vor dem verbrannten ehemaligen Festivalzentrum auf der Hauptstrasse Stradun Fortinbras' Flagge gehisst. Sie zeigt ein Krokodil, das später im Stück als «Gonzago» bezeichnet wird. Darüber hinaus hingen in der Stadt Schilder aus, die für das Wolkenspiel warben. Explizit wurde demnach auf die Bestimmung Dubrovniks als «Hamletort» hingewiesen. Dolenčić knüpft mit dieser Erinnerungsstrategie (im Wortsinn), zusammen mit der Inszenierung selbst, nicht weniger explizit an die Aufführungstradition von *Hamlet* in Dubrovnik an, womit nicht nur das Stück als Fortschreibung von *Hamlet*, sondern seine Inszenierung auch als Einschreibung in eine Aufführungstradition zu lesen ist.

595 Vgl. Grgičević 1994.

596 Vgl. Mojaš 1994/2.



Abb. 19: Wiltrude und Magnuson in *Poslje Hamleta* von Luko Paljetak, Regie: Krešimir Dolenčić, *Dubrovačke ljetne igre*, Dubrovnik, Theater &TD, Zagreb, Premiere 22. August 1994. Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele.

Aus Artikeln, die sich mit dem dramatischen Text auseinandersetzen, wird deutlich, dass trotz mangelnder Bezüge auf die historischen Ereignisse in Dubrovnik zu Beginn der 1990er-Jahre das Stück nur vor deren Folie gelesen werden kann. Andere Verweise im Text beziehen sich auf die kulturgeschichtliche Bedeutung des Ortes, etwa wenn die Schauspielerinnen während Fortinbras' Jubiläumsfeierlichkeiten Marin Držićs *Hekuba* spielen, ein bekanntes Drama des Renaissanceautors aus Dubrovnik.⁵⁹⁷ Rückschlüsse auf die prekären Ereignisse der frühen 1990er-Jahre können jedoch nur indirekt und in verallgemeinerter Form gezogen werden: Ina Gjurgjan hebt in ihrer Analyse besonders die zahlreichen intertextuellen Referenzen auf *Hamlet* hervor, die Shakespeares Drama zum stetigen Referenzpunkt werden lassen, der angesichts seiner dezidierten Abwesenheit in *Nach Hamlet* auch für den Verlust der europäischen, humanistischen Werte steht.⁵⁹⁸ Der Umgang in diesem Stück mit der Erinnerung an die Ereignisse von *Hamlet* sei Ausdruck der Postmoderne, in der alle moralischen Werte in Frage gestellt werden. Für Gjurgjan ist die Darstellung Helsingörs unter Fortinbras' Herrschaft als Resultat dieses Werteverlustes zu verstehen. Einer solchen Deutung liegt, ob bewusst oder nicht, das Schicksal Dubrovniks 1991 unverkennbar als Argument zugrunde.

597 Vgl. Čale-Feldman 1997, S. 343 f.

598 Vgl. Gjurgjan 2009, S. 180.

Angesichts der Lokalisierung von Paljetaks Drama in Dubrovnik als ›Hamletišće‹ kann Gjurgjans Lesart um eine weitere Deutung ergänzt werden. Denn das Wechselspiel der oben analysierten Funktionen von Erinnerung in *Nach Hamlet* und dessen Verankerung im politischen und kulturellen Kontext Kroatiens zu Beginn der 1990er-Jahre lassen das Stück auch als Reflexion über die Funktion von Erinnerung in einer sich wandelnden Gesellschaft erscheinen, eine Reflexion, die in der Figur des Neffen eine alternative Lesart offenbart. Aus der historischen Distanz erscheint gerade das System der Referenzen auf *Hamlet* als scharfe Kritik an den gesellschaftlichen Umständen: Es ist der Umgang mit der Erinnerung an die ›wahren‹ Gegebenheiten in *Hamlet*, der als instrumentalisierte Erzählung bewertet wird und damit einen kritischen Kommentar zur problematischen und nationalisierenden Erinnerungspolitik während der 1990er-Jahre in Kroatien erlaubt.

Die Analyse konzentrierte sich deshalb auf das Schlüsselbild des Fortinbras, weil sowohl der Autor als auch der Regisseur ihn und die sich verändernden Machtverhältnisse ins Zentrum stellen. Mit der Referenz auf *Hamlet* und seiner Einbettung in den Kontext der Dubrovniker Sommerfestspiele werden die drastischen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Kroatien reflektiert. Die Fokussierung der jüngeren Generation und das Weglassen des Geistes von Ophelia durch den Regisseur stellt eine eigenwillige Deutung des dramatischen Textes dar. Denn in der Inszenierung werden die Handlungen des Neffen als ethische Notwendigkeit erachtet, womit die Funktion der jüngeren Generation im komplexen Machtgefüge neu bewertet wird: Das Blutrecht, welches der Neffe im dramatischen Text einfordert, ist hier als Bürde oder als Pflicht zu verstehen. Durch die äusseren Umstände beeinflusst und durch die Suggestionen Horatios bestärkt, sieht er sich gezwungen, Fortinbras' Machtanspruch anzufechten. Das Ende der Inszenierung präsentiert sich als Ende der Geschichte, indem nur der Geist Yoricks übrig bleibt, um von den Begebenheiten in Helsingör zu berichten. Die Bedeutung und die Brisanz des dramatischen Textes und der Inszenierung im Jahr 1994 besteht darin, dass Dubrovnik, der ›Hamletort‹, im Laufe des Krieges selbst bombardiert wurde. Dieser Umstand wird im Titel *Nach Hamlet* mit der Absenz des Shakespeare'schen Protagonisten verglichen, womit das Stück nicht nur als Reflexionsfolie für sich verändernde Machtstrukturen dient, sondern auch als Aushandlungsort konstruierter Erinnerungen und deren gesellschaftlicher Konsequenzen.

Zusammenfassung und Ausblick

Die Untersuchung des Inszenierungs- und Dramenkorpus bietet am Beispiel des (post)jugoslawischen Kulturraums einen Einblick in die Komplexität des Wechselverhältnisses von Theater und kultureller Erinnerung. Umgekehrt wird durch die Perspektive des Theaters das vielfältige Spektrum an Erinnerungsdiskursen in diesem Kulturraum seit den 1980er-Jahren beleuchtet. Im Folgenden sollen die Ergebnisse nicht nochmals im Einzelnen erörtert werden. Vielmehr wird das erarbeitete Konzept des theatralen Schlüsselbildes im Zusammenhang mit der eingangs gestellten Frage nach der Art und Weise, wie Erinnerungsdiskurse und Prozesse historischer Revision in Inszenierungen und Bearbeitungen von *Hamlet* thematisiert werden, diskutiert. Daher sollen die Vorteile des methodischen Zugriffs (Abschnitt 1) für die Analyse von problematischen Geschichtsdarstellungen und von Erinnerungsdiskursen in Inszenierungen von Shakespeares *Hamlet* rekapituliert (Abschnitt 2) und abschliessend ein Ausblick auf weitere Forschungen zur Shakespeare-Rezeption in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien und darüber hinaus gegeben werden (Abschnitt 3).

1 Vorzüge und Perspektiven des theatralen Schlüsselbildes

Das hier erarbeitete und anhand der Inszenierungsbeispiele erprobte Konzept des theatralen Schlüsselbildes war mit mehreren Herausforderungen konfrontiert: In einem ersten Schritt musste nach einem Theaterbegriff gefragt werden, der das Wechselverhältnis von kultureller Erinnerung und Theater jenseits des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit beschreibt. Denn um eine kulturgeschichtliche Darstellung und Deutung von Inszenierungen kanonischer Texte wie Shakespeares *Hamlet* gewährleisten zu können, müssen sowohl die Wiederholung von dramaturgischen Strukturen als auch die Referenzen auf vergangene Inszenierungen und kulturelle Erinnerungsdiskurse mit erfasst werden können. Als anschlussfähig erwiesen sich hierbei die methodischen Ansätze von Rebecca Schneider, Tracy C. Davis und Peter W. Marx, welche Theater nicht als ephemeres Ereignis verstehen, sondern als Moment der Überlagerung unterschiedlicher Zeitlichkeiten in der Aufführung (Kapitel I, 3). Diese Ansätze weisen eine Nähe zu Warburgs Konzept des Nachlebens auf, das gemäss Didi-Huberman als «unreine Zeitlichkeit» zu verstehen ist, in welcher Referenzen auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges zusammenkommen. Indem die

Prämisse einer linearen Zeitlichkeit für das Theaterverständnis aufgegeben wurde, konnte von einem ereignishaften Theaterbegriff abgesehen werden.

Dieser reformulierte Theaterbegriff bildete die Grundlage dafür, das Verhältnis von dramatischem Text und Aufführung neu zu denken. Im Anschluss an Worthens Konzept der *agency* wurde diese Relation als dynamisches Wechselverhältnis dargestellt, das die Neukontextualisierung von bekannten dramaturgischen Strukturen jenseits der Dichotomie von Original und Variation zu beschreiben vermag. Jede Aktualisierung der dramatischen Strukturen basiert auf einer vorgeordneten Rezeption und entwickelt in der neuen Situation einen je eigenen Handlungshorizont: Die unterschiedlichen Handlungshorizonte in Shakespeares *Hamlet* wurden unter dem Konzept des theatralen Schlüsselbildes zusammengefasst (Kapitel I, 4). Exemplarisch wurde in der vorliegenden Studie auf die Schlüsselbilder des Geistes, der Mausefalle und Fortinbras' eingegangen, denkbar ist jedoch eine Vielzahl weiterer Schlüsselbilder. Gerade aufgrund der Bestimmung des Schlüsselbildes als dynamischer Handlungshorizont konnte eine simple Gleichsetzung von Geist, Mausefalle und Fortinbras mit Erinnerung beziehungsweise Rache, Selbstreferenzialität des Theaters und Machtstrukturen, mit anderen Worten: eine verkürzte inhaltliche Deutung, vermieden werden. Durch die punktuellen Analysen wurde ein breiteres Spektrum an möglichen Lesarten vorgeschlagen, die mit Blick auf die genaue kulturgeschichtliche Verortung der Inszenierungen immer wieder aufs Neue kontextualisiert werden konnten.

Die Schlüsselbilder zeichnen sich auf der strukturellen Ebene durch drei Merkmale aus: erstens durch die Wiederholung bestimmter dramaturgischer Strukturen, die sich auf Szenenabläufe, Figurenkonstellationen oder auch auf dramatische Settings beziehen und potenziell ständig aktualisiert werden können. Hierin liegt das Potenzial, bestimmte Aspekte oder Konflikte in einem neuen Stück aufzugreifen und zu verhandeln, wie dies für *Hamlet* anhand zahlreicher metatheatraler Stücke, von denen hier zwei intensiver betrachtet wurden, gezeigt werden kann. Besonders deutlich erschien vor diesem Hintergrund die Figurenkonstellation von Kranjčević und Gavella in Slobodan Šnajders metatheatralem *Gamlet*, in welchem die Relation von Geist und Hamlet aufgegriffen wurde (Kapitel II, 3).

Als zweites Merkmal ist das Fortleben bestimmter dramaturgischer Strukturen in medialen, kulturellen und historischen Kontexten zu nennen. Mithilfe dieses Kriteriums kann das komplexe System von Verweisen auf die Aufführungstradition erfasst werden, dessen Bedeutung nicht zu unterschätzen ist und das unter dem Schlagwort Intertheatralität beschrieben wurde (Kapitel I, 4). Dadurch konnten beispielsweise bei Georgievski und Jovanović Referenzen auf vergangene Inszenierungen festgestellt werden, die für die Deutung ihrer *Hamlet*-Inszenierung massgeblich waren: In Jovanovićs *Hamlet* von 2005 wurde beispielsweise durch die Wiederbesetzung zweier Schauspieler eine direkte Referenz auf Stojanovićs *Hamlet* von 1992 geschaffen.

Das dritte Merkmal ist die Gleichzeitigkeit verschiedener dramatischer Formen und Stile. Aus der Gleichzeitigkeit ergibt sich wiederum die Nähe zu Warburgs Konzept des Nachlebens. Hierzu lassen sich die synchronen Referenzen auf diverse Deutungsmöglichkeiten in Stojanovićs Inszenierung nennen, wie dies an der Ophelia-Figur

exemplarisch vor Augen geführt wurde (Kapitel III, 3.2). Die mehrfache Darstellung ihres Todes im dramatischen Setting von *Hamlet* referiert auf die mit der Figur verbundenen Rezeptionsprobleme. Das vom Regisseur gewählte dramaturgische Verfahren der Collage wird letztlich in seiner Mausefalle verdoppelt und lässt seinen *Hamlet* als Reflexionsfolie für die Aufführungstradition des Stückes erscheinen.

Als in verschiedenen Kontexten sich wiederholende und wiedererkennbare Struktur ist das theatrale Schlüsselbild in die Nähe des Warburg'schen Konzepts der Pathosformel zu rücken: Noch in der entferntesten Wiederholung und Aneignung bleiben die Elemente des Schlüsselbilds wiedererkennbar, seien es dramatische Figuren wie Fortinbras, Konstellationen wie der Geist und Hamlet oder grössere Szenenkomplexe wie die Mausefalle, selbst wenn sie ersetzt wird durch *Maras Hochzeit* (Kapitel III, 2.2) in Georgievskis *Hamlet*.

Mit diesen Merkmalen des Schlüsselbilds konnten anhand der Beispiele die im Theater thematisierten Erinnerungsdiskurse in der dramaturgischen Struktur von *Hamlet* beschrieben werden. Denn ähnlich wie bei Warburgs Erinnerungsbegriff sind sie Teil der Darstellung selbst (Kapitel I, 2). Das unter diesen Voraussetzungen erarbeitete methodische Konzept des Schlüsselbilds eignet sich von daher sowohl für die Untersuchung von Inszenierungen untereinander als auch für eine spezifische Betrachtung von kanonischen, im Repertoire verankerten Dramen und einer jeweiligen Realisation. Denn unter der Voraussetzung des dynamischen Wechselverhältnisses von Text und Aufführung können auf der inhaltlichen Ebene Schlüsselbilder ebenfalls für andere Dramen bestimmt und in der hier vorgelegten Perspektive betrachtet werden. Wie diese Schlüsselbilder, als strukturelle Kristallisationspunkte für zu untersuchende Diskurse, im Einzelnen ausdifferenziert werden müssen, ist mit Blick auf den spezifischen Untersuchungsgegenstand immer wieder aufs Neue zu verhandeln.

2 Schlüsselbilder, dramaturgische Strategien und Erinnerungsdiskurse

Mit dem Konzept des theatralen Schlüsselbildes wurde die Möglichkeit geboten, innerhalb einer komplexen dramaturgischen Struktur sich überlagernde historische Referenzen und Erinnerungsdiskurse zu erfassen und das Wechselverhältnis zwischen dem Theater und dem soziokulturellen Kontext zu beschreiben. Die Gleichzeitigkeit von Referenzen, die entweder sichtbar auf der Bühne oder nicht sichtbar als kontextuelles Wissen die Bedeutung einer bestimmten Inszenierung beeinflussen, sind ein konstitutives Merkmal der Funktion von Theater in einer Zeit von drastischen politischen und kulturellen Veränderungen. Aufgrund der Gleichzeitigkeit historischer und erinnerungspolitischer Referenzen kann das Theater nicht auf ein blosses Medium der Repräsentation von politischen und gesellschaftlichen Machtstrukturen reduziert werden, sondern ist vielmehr als Ort der aktiven Aushandlung dieser Diskurse zu verstehen. Wie die Inszenierungsbeispiele deutlich vor Augen führen, ist Theater als eine wichtige öffentliche Plattform der Kritik an diesen erinnerungspolitischen Veränderungen zu verstehen.

Die hier betrachteten *Hamlet*-Inszenierungen und -Bearbeitungen haben sowohl offizielle Erinnerungsdiskurse im sozialistischen Jugoslawien als auch die problematischen Revisionsprozesse kritisch in den Blick genommen. Während das Theater die allgemeine Plattform für die aktive Aushandlung dieser Diskurse bietet, stellen die Schlüsselbilder in Shakespeares *Hamlet* in den analysierten Inszenierungen den dafür notwendigen Denkraum bereit. Damit ist das theatrale Schlüsselbild Phänomen und Instrument zugleich: Als Phänomen bezeichnet es sich wiederholende dramaturgische Strukturen, die sich als Kristallisationspunkte für die Neukontextualisierung besonders gut eignen. Als Instrument fungiert es als Ort, an dem die kritische Auseinandersetzung in Erscheinung tritt und dadurch analysierbar wird. Von daher kann es die zu untersuchenden Erinnerungsdiskurse kategorisieren und eine Antwort auf die Frage nach der Art und Weise, wie diese Diskurse und historischen Narrative innerhalb von *Hamlet*-Inszenierungen und -Bearbeitungen dargestellt wurden, geben.

Mit Michael Rothbergs Konzept der Mulitdirektionalität wurde darüber hinaus ein Verständnis von kultureller Erinnerung vorgestellt, das Erinnerungsdiskurse in ihrer Gleichzeitigkeit darzustellen vermag und von daher für die hier durchgeführte Studie notwendig gewesen ist. Denn durch die Kombination von Warburgs Erinnerungsbegriff, der immer an konkrete Kunstgegenstände geknüpft ist, und Rothbergs Konzept der Gleichzeitigkeit von Diskursen konnten die Erinnerungsdiskurse im (post) jugoslawischen Raum wenigstens ansatzweise in ihrer jeweiligen Komplexität skizziert werden. In der vorliegenden Arbeit wurde bewusst die Frage nach den kulturellen Erinnerungsdiskursen und nicht etwa diejenige nach den Identitätsbildungsprozessen an die Inszenierungen herangetragen. Denn unter Berücksichtigung des komplexen multiethnischen und interkulturellen Kontextes könnte die Frage nach kulturellen Identitätskonstruktionen im Theater Gefahr laufen, eine verkürzte Perspektive auf den Gegenstand zu bieten und bestimmte Stereotype zu reproduzieren, welche auf den untersuchten Kontext medial projiziert wurden. Gerade mit Blick auf die komplexen Identitätsbildungsprozesse in diesem kulturellen Kontext seit dem 19. Jahrhundert eröffnet die Untersuchung von multidirektionalen Erinnerungen eine differenziertere Perspektive auf das breite Spektrum an parallel existierenden Diskursen und dadurch mögliche, wenn auch nicht zwingende Identitätsbildungsprozesse. Dabei war es nicht nötig, diese Diskurse gänzlich nachzuzeichnen. Denn einerseits sind die Inszenierungsanalysen stets aus einer historischen Distanz entstanden, welche nur einzelne Aspekte der komplexen Erinnerungspolitik diskutieren konnte. Andererseits waren die Analysen nicht als Dechiffrierung eines impliziten «wahren» Bedeutungsgehalts bestimmter Erinnerungsthematiken zu verstehen, sondern vielmehr als Interpretation, die eine mögliche Lesart der abgebildeten erinnerungspolitischen Widersprüche herausfiltert. Die historische Distanz zu den Inszenierungen birgt den Vorteil, dass Aspekte beleuchtet werden können, die zum Zeitpunkt der Inszenierung nicht dominant rezipiert wurden oder werden konnten.

Mit dem erarbeiteten methodischen Zugriff konnte das Wechselverhältnis von kultureller Erinnerung und Theater beschrieben werden, ohne eine Lesart gegenüber anderen zu bevorzugen. Denn die Komplexität dieses Wechselverhältnisses besteht in der

gleichzeitigen Beschreibung von Diskursen, die parallel nebeneinander existieren und daher gemeinsam betrachtet werden müssen. Mit dieser multidirektional angelegten Fokussierung konnte das theatrale Schlüsselbild die Inszenierungen und Bearbeitungen von Shakespeares *Hamlet* jenseits der Dichotomie von Original und Variation, Text und Aufführung beschreiben. Mit dem Konzept des theatralen Schlüsselbildes wurde demnach die erste Zielsetzung der Arbeit erreicht, indem die verschiedenen Aneignungen einer dramaturgischen Struktur zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt erfasst und deutlich herausgehoben werden konnten.

Durch die Betrachtung einzelner Inszenierungen wurde exemplarisch das breite Spektrum des Umgangs mit der Darstellung von historischen Narrativen und Erinnerungsdiskursen auf der Bühne aufgezeigt. Obwohl sich die dramaturgischen Strategien stark unterscheiden, können mit Blick auf die erläuterten Beispiele und entsprechend der zweiten Zielsetzung dieser Arbeit vier Typen festgemacht werden. Diese sind weniger als absolute Kategorien zu verstehen denn als differenzierbare Tendenzen: Eine erste dramaturgische Strategie bildet die Darstellung oder Wiederholung von historischen Ereignissen auf der Bühne. Dieser Aspekt kommt am auffälligsten in Slobodan Šnajders *Gamlet* zum Vorschein. Die Wiederholung historischer Ereignisse führt hier nicht nur zur Reflexion über die tatsächlichen Gegebenheiten während des Zweiten Weltkriegs, sondern auch zur Kritik an der Konstruktion von historischen Narrativen und Erinnerungsdiskursen im Allgemeinen. Ähnlich wie Šnajder verfährt Georgievski. Indem er innerhalb der dramatischen Struktur von *Hamlet* die seinerzeit zensierte Inszenierung von *Maras Hochzeit* wiederholt, bringt er durch die Erinnerung an diesen konkreten Vorfall die Zensurpraktiken in der Teilrepublik Makedonien zum Vorschein. Auch hier dient die Wiederholung eines historischen Ereignisses dazu, die damit zusammenhängende Berichterstattung öffentlich auszustellen und zu hinterfragen. Aus der Diskussion der Rezensionen wurde deutlich, wie brisant die Thematisierung der Zensurpraktiken Ende der 1980er-Jahre war. So erstaunt es wenig, wenn die Auseinandersetzung mit Zensurmechanismen den medialen Diskurs dominierte.

Als zweite dramaturgische Strategie kann die mehrfache Darstellung von bestimmten Perspektiven auf Shakespeares *Hamlet* genannt werden. So bringt beispielsweise Jovanović den Geist gleich siebenfach auf die Bühne und offeriert dadurch nicht nur einen Kommentar zur Rezeption der Figur, sondern schlägt darüber hinaus eine Brücke zu den aktuellen gesellschaftspolitischen Veränderungen: Die eingesetzten szenischen Mittel, beispielsweise die Musik von Zdravko Čolić, verweisen auf die jugoslawische Popkultur und verankern die Inszenierung im (post)jugoslawischen Raum. Die mehrfache Darstellung des Geistes eröffnet dabei einen Deutungshorizont für das Shakespeare'sche Drama, der auch als Metapher für die aktuelle politische Situation dienen kann. So changiert die Figur des Geistes, zwischen Rache und Erinnerung, die im Hinblick auf die politischen Veränderungen zu Beginn der 2000er-Jahre in Serbien auch als dringende Frage nach dem Umgang mit der jugoslawischen Vergangenheit gedeutet werden darf. Stojanović bedient sich ebenfalls der Strategie der mehrfachen Darstellung bestimmter Momente, Figuren und Szenen aus

Hamlet und eröffnet dadurch ein System von Verweisen auf mögliche Lesarten des Shakespeare'schen Dramas. Die in der Analyse als dekonstruktivistisches Verfahren beschriebene Wiederholung kann darüber hinaus als Ausdruck der Frage verstanden werden, wie *Hamlet* zu Beginn der 1990er-Jahre in Serbien adäquat inszeniert werden kann. Im Gegensatz zu Jovanovićs Geist wird die Inszenierung nicht etwa neu kontextualisiert, sondern ist vielmehr Ausdruck einer fehlenden Antwort auf die Frage nach der zur kulturellen Situation passenden Darstellung von *Hamlet*. Das Spektrum der Möglichkeiten bildet einen resignativen Kommentar zur politischen und gesellschaftlichen Unsicherheit in Serbien zu Beginn der 1990er-Jahre und ist damit als Ausdruck einer Skepsis gegenüber den historischen Revisionsprozessen und deren Konstruktionscharakter zu deuten.

Pandurs barockes Verfahren macht eine dritte dramaturgische Strategie transparent: Indem die Inszenierung ein System von Verweisen auf die barocke Theatertradition eröffnet, wird auf der inhaltlichen Ebene eine geschichtsphilosophische Dimension sichtbar. Der Plot von Shakespeares *Hamlet* wird als Geschichte des Zerfalls dargestellt. Obwohl Pandur auf direkte Referenzen auf die kulturellen und politischen Veränderungen verzichtet, lässt sein dramaturgisches Verfahren *Hamlet* als Metapher für eine nur fragmentarisch wahrnehmbare Historie erscheinen, deren Konstruiertheit dem Melancholiker bewusst ist. Die aufgezeigte Nähe zu Benjamins Geschichtsphilosophie kann damit als dezidiert Kommentar zu den historischen Revisionsprozessen in Slowenien zu Beginn der 1990er-Jahre verstanden werden. Ob sich die Kritik auf die Narrative der Vergangenheit oder diejenigen der Gegenwart richtet, bleibt in dieser Inszenierung notwendig offen.

Ein viertes Verfahren, wie mit Geschichtsdarstellungen und Erinnerungsdiskursen auf der Bühne umgegangen werden kann, tritt in Paljetaks *Nach Hamlet* als Metareflexion über die Funktion von Erinnerung in Zeiten politischen Wandels hervor. Der Autor wählt bewusst den Handlungshorizont von Shakespeares *Hamlet* und diskutiert vor der Folie dreier Figuren verschiedene Funktionen von kultureller Erinnerung. Der Verweis auf die politische Situation in Kroatien wurde hier vor allem durch den Ort und den Anlass der Uraufführung geschaffen, nämlich die Sommerfestspiele in Dubrovnik. Zwar referiert Paljetak nicht direkt auf Kroatien in den 1990er-Jahren, jedoch mit intertextuellen Verweisen auf Marin Držić eindeutig auf die symbolträchtige Renaissancestadt.

Einen Kern der Inszenierungsanalyse bildet die dialogische Auseinandersetzung eines Dramas mit seiner Rezeption in einer bestimmten Aufführungstradition. Mit dem gewählten methodischen Vorgehen wurde nicht nur aufgezeigt, wie ein kultureller Kontext durch die Linse des Theaters betrachtet werden kann, sondern gleichermaßen, welche Perspektiven sich durch eine kulturwissenschaftlich orientierte Theaterwissenschaft auf den Gegenstand Theater selbst eröffnen. Denn gerade das Konzept des Schlüsselbildes konnte neben der genauen Analyse bestimmter Aspekte der Inszenierungen auch die Spezifika der Aufführungstradition und letztlich diejenigen der verschiedenen Theaterästhetiken aufzeigen. Die hier gewählten Beispiele verdeutlichen nicht zuletzt, wie auch in diesem kulturellen Milieu Verfahrensweisen

gewählt werden, die im westeuropäischen, insbesondere im deutschsprachigen Kontext unter den Begriff Regietheater subsumiert werden. Aufgrund der Schlüsselbildanalysen wurden intertheatrale Referenzen nicht nur aufgelistet, sondern konnten auch in ein bestimmtes Verhältnis zueinander gesetzt werden. Darauf aufbauend und entsprechend der dritten Zielsetzung dieser Arbeit konnten durch die vom theatralen Schlüsselbild generierte Perspektive in den Inszenierungsanalysen Kontinuitäten und Differenzen hinsichtlich einer diversifizierten Aufführungstradition diskutiert werden. Die punktuelle, systematische Betrachtung des Gegenstandes ermöglichte damit eine Vielschichtigkeit, wodurch die Analyse von Kunst, hier von Theaterinszenierungen und Dramen, eine alternative Perspektive auf die kulturellen Veränderungen sowie deren Konsequenzen in einem spezifischen Kontext aufzeigen und verhandeln. Damit sind die gewählten Beispiele nicht etwa als paradigmatische Vertreter der Shakespeare-Rezeption im (post)jugoslawischen Raum zu verstehen, sondern als individuelle Zeugen eines komplexen Systems von kulturellen Aneignungsstrategien. Zugespitzt lassen sich die Ergebnisse der Studie hinsichtlich der drei zu Beginn formulierten zusammenhängenden Thesen wie folgt darstellen. Erstens: *Hamlet* erweist sich im kulturellen Kontext des (post)jugoslawischen Raums als rezeptionsgeschichtlich bedingt vielfältige und dadurch produktive Reflexionsfolie für die Verhandlung problematischer Erinnerungsdiskurse sowie Geschichtsdarstellungen. Die Gründe liegen in der dramaturgisch-strukturellen Disposition des Dramas und seiner weltliterarischen Rezeptionsgeschichte, die, wie jeweils gezeigt, eine spezifische ›Farbe‹ aufweist. Zweitens: Das Theater als Institution wie auch als Vorgang wird zum kulturellen Ort ›vergessener‹ oder nichtdominanter Erinnerungsdiskurse, ohne sich auf eine lineare Erinnerungsdimension festlegen zu müssen, und zeichnet sich durch eine Gleichzeitigkeit multidirektionaler Verhandlung von Erinnerung aus. Drittens: Die Analyse der vielfältig gestalteten Inszenierungen und Aneignungen von *Hamlet* mittels des Schlüsselbildkonzepts macht eine alternative, kulturgeschichtliche Perspektive auf die problematischen Erinnerungsdiskurse im ehemaligen Jugoslawien sichtbar. In diesem Sinne gilt es, im Folgenden die Anschlussfähigkeit der Studie hinsichtlich weiterer Forschungsaufgaben perspektivisch zu skizzieren.

3 Ausblick

Die vorliegende Studie richtet den Fokus auf Inszenierungen und Bearbeitungen von *Hamlet*, innerhalb deren Erinnerungsdiskurse und historische Narrative thematisiert werden. Der eingangs gebotene Einblick in die Aufführungstradition des Dramas diente dabei als Orientierungshilfe und eröffnet nunmehr den Blick auf weitere Forschungsfelder der Shakespeare-Rezeption im ehemaligen Jugoslawien und darüber hinaus. Diese sollen im Folgenden kurz skizziert und im Hinblick auf Aspekte diskutiert werden, denen eine über diese Studie hinausgehende Perspektive in Aussicht zu stellen ist. Einzelne Punkte, welche sich aus der hier vollzogenen Untersuchung ergeben und zu intensiverer Forschung ermutigen, könnten folgendermassen aussehen.

a) *Transnationaler Kulturaustausch in theaterhistorischer Perspektive*

Im Rahmen eines umfassenderen, transnationalen Forschungsprojekts ist die historische Aufarbeitung der Aufführungstradition von *Hamlet* in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien sicherlich ein grosses Anliegen. Hierfür stellt die vorliegende Arbeit zum Teil erste Quellensichtungen und -beschreibungen sowie eine über die jeweiligen nationalen Kontexte hinausgehende zusammenhängende Darstellung bereit. Einen wichtigen theaterhistorischen Untersuchungsgegenstand bilden die frühen Inszenierungen des Stückes Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts. Vor dem Hintergrund der sich zu dieser Zeit formierenden südslawischen Theaterkultur ist der kulturelle Austausch im gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien zu thematisieren. In den Blick geraten dabei sowohl die Theatergruppen und deren Gastspiele als auch die Engagements der Theaterschaffenden, wobei die Frage nach der Funktion von Shakespeare für die Herausbildung der südslawischen Theaterkultur detaillierter systematisiert werden müsste. Die in der Einleitung genannte Spezialliteratur bildet einen wichtigen Ausgangspunkt, ersetzt jedoch nicht die Erarbeitung der nötigen enzyklopädischen Breite. Auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung müsste ergänzend zu den vorhandenen Studien über die Bedeutung von Shakespeares Dramen für die literarische Sprache in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien breiter aufgearbeitet werden. Gerade aufgrund der einseitigen Konzentration auf nationale Kontexte in jüngeren theaterwissenschaftlichen Untersuchungen bedarf es einer vergleichenden, übernationalen Perspektive.

b) *Erweiterte kulturwissenschaftliche Perspektiven des theatralen Schlüsselbildes*

Die umfangreichen für die Studie gesichteten Quellen erlauben nicht nur andere Fragen an die Inszenierungen von *Hamlet* und deren Geschichte, sondern richten den Fokus auch auf weitere Schlüsselbilder. In verschiedenen Inszenierungen spielt die Figur der Ophelia eine wichtige Rolle, was in Stojanovićs und Georgievskis Inszenierungen deutlich wurde, aber etwa auch in Vito Taufers 1986 im Rahmen des Shakespeare-Festivals in Subotica aufgeführtem *Hamlet*, in welchem der Regisseur die Figur gleich dreifach besetzt. Im Folgenden wird in gebotener Kürze ein am entsprechenden Schlüsselbild orientiertes Forschungs- und Analyseszenario anhand eines zuvor nicht weiter vertieften Beispiels durchgespielt.

In Ljubiša Georgievskis jüngster *Hamlet*-Bearbeitung, die unter dem Titel *The Elsinore Case* am 12. Februar 2014 in Skopje uraufgeführt wurde,⁵⁹⁹ richtet der Autor und Regisseur den Fokus kategorisch auf jene Charaktere, welche sowohl in der Rezeption als auch in seinen früheren *Hamlet*-Inszenierungen tendenziell marginalisiert wurden (Kapitel III, 2). *The Elsinore Case* ist in drei Teile gegliedert, welche jeweils die Perspektive von Claudius, Gertrude und Ophelia auf die Ereignisse in Helsingör nach Claudius' Machtübernahme verdeutlichen. Die ersten beiden Teile

599 Er inszenierte *The Elsinore Case* im Rahmen der Festlichkeiten rund um seine fünfzigjährige Theaterarbeit sowie zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Skopje, das dem 1963 komplett zerstörten Theatergebäude nachempfunden wurde.

dokumentieren die machtpolitischen Ambitionen von Claudius und Gertrude. Hamlet wird darin als rebellischer, frauenverachtender und homosexuell veranlagter junger Mann präsentiert, der nicht nur aus Machtgier zusammen mit seinem Liebhaber Horatio einen Putsch plant, sondern auch die bereits im sechsten Monat schwangere Ophelia verschmäht. In diesen Teilen des Dramas greift der Autor immer wieder auf seine bisherigen *Hamlet*-Inszenierungen zurück, aber auch auf zentrale Topoi in der Shakespeare-Rezeption.

Der dritte Teil des Stückes ist der Ophelia-Figur gewidmet und setzt in einer psychiatrischen Klinik ein, in welche Ophelia durch Gertrude verbannt wurde. Ophelia wird in Georgievskis Drama zur Sympathieträgerin und eigentlichen Protagonistin. Angesichts ihrer ausgeweglosen Lage bricht sie aus der Anstalt aus, um ihren Vater Polonius zu begraben, wo sie mit Marcellus und den beiden Totengräbern zusammentrifft. Die Friedhofsszene erinnert formal an die Totengräberszene in *Hamlet*, wobei inhaltlich auch eine Parallele zu *Antigone* gezogen werden kann: Beide Figuren fordern ein angemessenes Begräbnis für ihren Verwandten ein und eröffnen dadurch eine Reflexion über die Diskrepanz von Recht und Gerechtigkeit. Georgievski arbeitet in dem Stück mit anderen als in dieser Studie besprochenen Schlüsselbildern, nämlich mit der Totengräberszene und Ophelia, und deutet diese für den neuen Kontext um. So ist es in dieser Bearbeitung Ophelia, die Hamlets Yorick-Monolog spricht und ihn dabei an Hamlets Schädel richtet. Die veränderten politischen Verhältnisse in Helsingör nach der Machtübernahme Fortinbras' bilden für Ophelia hinreichend Motivation, freiwillig in die psychiatrische Klinik zurückzukehren. Die neue Protagonistin des Stückes ist keine *femme fragile*, sondern eine entscheidungsfähige, rationale Person, die ihre Autonomie angesichts der veränderten gesellschaftlichen Situation vordergründig aufgibt. Angesichts der veränderten politischen Verhältnisse stellt der Rückzug in die Klinik zwar die einzige Alternative dar, ist gleichzeitig aber auch als Handlungsoption zu verstehen, welche die Lesart der Figur als rationale und selbstbestimmte Person unterstützt.

Gerade der Blick auf andere mögliche Schlüsselbilder in *Hamlet*, wie das der Ophelia, ermöglichte es, Inszenierungen unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten, wie dem in diesem Kontext geführten Genderdiskurs, fokussiert zu betrachten. Wie die Studie insgesamt sowie die hier erweiterte Untersuchungsskizze verdeutlichen, ermöglicht es der Rückgriff auf das Konzept des theatralen Schlüsselbildes, das dia-logische Verhältnis von Theater und soziokulturellem Kontext präzise zu beleuchten.

c) Kulturelle Zirkulationsprozesse am Beispiel nationaler und internationaler Theaterfestivals

Ein weiteres vielversprechendes Forschungsfeld liegt in der genaueren Untersuchung von Shakespeare-Inszenierungen im Rahmen von nationalen und internationalen Festivals. Dabei könnte einerseits der Blick auf den interkulturellen Austausch im Rahmen von renommierten Festivals wie dem BITEF in Belgrad in den Blick genommen, andererseits die internationalen Gastspiele von (post)jugoslawischen Produktionen untersucht werden. In diesem Zusammenhang sind kulturpolitische Aspekte insofern

zu beleuchten, als der Blick darauf gerichtet wird, welche Inszenierungen Teil des internationalen Festivalzyklus wurden beziehungsweise werden konnten. Insbesondere wären aktuelle Festivals, wie etwa das Globe-to-Globe-Festival in London aus dem Jahr 2012 und dessen Folgeprojekt, genauer zu betrachten: einerseits die *Hamlet*-Produktion des Globe-Theaters, die 2014 in den Ländern des ehemaligen Jugoslawien gastierte, andererseits das im Anschluss an das Globe-to-Globe-Festival entstandene Shakespeare-Festival in der makedonischen Stadt Bitola. Vor dem Hintergrund, dass das Londoner Festival 2012 fast ausschliesslich Auftragswerke einlud, muss die Programmgestaltung des Festivals besonders kritisch diskutiert werden. Auf der anderen Seite wird dadurch zugleich die Bedeutung von Folgeprojekten wie dem Shakespeare-Festival in Bitola, welche als Fortsetzung der aufgrund des Londoner Festivals entstandenen Kooperation unter den Ländern Makedonien, Albanien und Serbien verstanden werden muss, stärker sichtbar. Ein weiteres Beispiel hierfür ist das internationale ITAKA-Shakespeare-Festival in Serbien zu nennen, welches seit 2014 in Indjija veranstaltet wird. Mit entsprechend ausgerichtetem Forschungsschwerpunkt können derartige kulturelle Prozesse wirksamer ins Auge gefasst und um die Frage nach überregionaler künstlerischer Zusammenarbeit im Sinne eines 'globalisierten' Theaters ausgeweitet werden. Hierfür bietet sich eine Kooperation mit staatlich unabhängigen Organisationen (NGOs) und überregionalen Kooperationsnetzwerken besonders an, wie beispielsweise dem Croatian ITI Center in Zagreb, dem Sterijino pozorije in Novi Sad, dem Zentrum für kulturelle Dekontamination in Belgrad oder auch dem Quendra Multimedia Center in Priština.

Zusammengefasst ist die vorliegende Studie als eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Diskursen zum Verständnis von Zeitlichkeit in der Aufführung und der Neubewertung des Paradigmas der absoluten Gegenwärtigkeit zu verstehen. In Rückgriff auf Aby Warburgs Konzepte des Nachlebens und der Pathosformel sowie auf seinen Erinnerungsbegriff konnte aufgezeigt werden, welchen Beitrag der aus der Kunstgeschichte stammende Ansatz für die Theaterwissenschaft zu leisten vermochte. Konsequenterweise musste mit der kritischen Betrachtung des ephemeren Charakters der Aufführung auch die Dichotomie von Text und Aufführung neu beleuchtet werden und konnte in Rückgriff auf Worthens Konzept der *agency* für die Untersuchung produktiv im Konzept des Schlüsselbildes reflektiert und verdichtet werden. Auf der Grundlage der Archivarbeit konnte mithilfe einer gleichermassen kulturwissenschaftlichen wie theaterwissenschaftlichen Perspektive die Rezeption von Shakespeares *Hamlet* im (post)jugoslawischen Raum in ein neues Licht gerückt werden. Die systematische Quellenerschliessung und die Auflistung der Inszenierungen schafft zudem die Voraussetzungen für weitere Forschungstätigkeiten.

Die zum Schluss aufgelisteten und in Aussicht gestellten Forschungsansätze zeigen die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten in der Beschäftigung mit Shakespeare im Kontext des ehemaligen Jugoslawien auf. Wie deutlich zum Ausdruck gebracht wurde, bietet gerade die Untersuchung überregionaler Kooperationen sowie des dynamischen Austausches im gesamten Gebiet des ehemaligen Jugoslawien die Möglichkeit, eine alternative Sicht auf eine noch immer sehr einseitige Rezeption dieses

kulturellen Kontextes zu eröffnen. Während durch die ästhetische Perspektive des Theaters ein Einblick in den spezifischen kulturellen Kontext in fokussierter Weise gegeben und theaterwissenschaftlich sichtbar gemacht wird, verspricht die kulturwissenschaftliche Herangehensweise, künstlerische Phänomene nicht gesondert, sondern als Teil eines vielschichtigen dynamischen Netzwerkes zu betrachten und damit auch interkulturelle Bezüge angemessen in Beziehung zueinander zu setzen.

Anhang

Inszenierungsverzeichnis 1945–2014

Das Inszenierungsverzeichnis umfasst Aufführungen von Shakespeares *Hamlet* und von Stücken mit einer metatheatralen Referenz auf *Hamlet*, die im Laufe der Recherchearbeit gesammelt werden konnten. Das Verzeichnis stützt sich auf Repertoireverzeichnisse und Quellen, die in den Archiven gesichtet werden konnten. Die Angaben beziehen sich ausschliesslich auf die Premierendaten der Inszenierungen im (post)jugoslawischen Raum, die entweder in den Repertoireverzeichnissen nachgeprüft oder direkt an den Theatern nachgefragt wurden. Damit wurden weder Wiederaufnahmen noch Gastspiele erfasst. Genauso wenig wurden nationale oder internationale Gastspiele von Shakespeares *Hamlet* an Festivals aufgenommen. Das Verzeichnis bietet einen Einblick in die Quantität der Inszenierungen, erhebt aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es dient als Ausgangspunkt für die weitere Erforschung des so reichhaltigen Spektrums an *Hamlet*-Inszenierungen im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien.

- HAZU Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (Kroatische Akademie der Wissenschaft und Künste), Zagreb
- HNK Hrvatsko narodno kazalište (Kroatisches Nationaltheater)
- JDP Jugoslovensko dramsko pozorište (Jugoslawisches Schauspielhaus), Belgrad
- MPUS Muzej pozorišne umetnosti Srbije (Serbisches Theatermuseum), Belgrad
- NP Narodno pozorište (Nationaltheater in Serbischer, Montenegrinischer, und Bosnischer Sprache)
- NT Naroden teatar (Nationaltheater in Makedonischer Sprache)
- SGI Slovenski gledališki institut (Slowenisches Theaterinstitut), Ljubljana
- SNG Slovensko narodno gledališče (Slowenisches Nationaltheater)

Datum	Inszenierung	Ort	Regie	Quelle
14. März 1948	Hamlet, William Shakespeare	SNG Drama, Ljubljana	Branko Gavella	www.repertoar.sigledal.org
16. März 1949	Hamlet, William Shakespeare	NP, Belgrad	Hugo Klajn	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
30. Juni 1951	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Osijek	Hinko Tomasić	Repertoireverzeichnis HAZU
6. August 1952	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Marko Fotez	Repertoireverzeichnis HAZU Programmheft in HAZU
19. November 1953	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Zagreb	Andjelko Stinac	Repertoireverzeichnis HAZU
12. Februar 1955	Hamlet, William Shakespeare	Slovensko ljudsko gledališće, Celje	Dino Radojević	www.repertoar.sigledal.org
21. Mai 1955	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Zagreb	Tito Strozzi	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken und Fotos in HAZU
10. Februar 1958	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Split	Tomislav Tanhofer	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken in HAZU
17. Juli 1960	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Marko Fotez	Repertoireverzeichnis HAZU (1952er Inszenierung mit neuer Besetzung) Kritiken in HAZU
14. Oktober 1961	Hamlet, William Shakespeare	Slovensko stalno gledališće, Trst	Jože Babić	www.repertoar.sigledal.org
22. November 1961	Hamlet, William Shakespeare	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad	Dimitrije Durović	www.mpus.org.rs
9. Juni 1962	Hamlet, William Shakespeare	JDP, Belgrad	Mata Milošević	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
14. Oktober 1962	Hamlet, William Shakespeare	Karlovačko kazalište, Karlovac	Mirko Merle	Vgl. Senker 2006
11. Februar 1964	Hamlet, William Shakespeare	Dramsko kazalište Gavella, Zagreb	Dino Radojević	Repertoireverzeichnis HAZU
22. März 1964	Hamlet, William Shakespeare	Kazalište Vitrovača	Djuro Puhovski	Vgl. Senker 2006
3. Februar 1965	Hamlet, William Shakespeare	NP, Niš	Hugo Klajn	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS vorhanden
15. Mai 1966	Hamlet, William Shakespeare	Naroden teatar, Bitola	Ljubiša Georgievski	Vgl. Teatrot 2002. Kritiken in Makedonischer Nationalbibliothek, Skopje
6. Mai 1967	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Maribor	Fran Žižek	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI

19. August 1967	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Dennis Carrey	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken und Programmheft in HAZU
29. Februar 1968	Hamlet, William Shakespeare	Saveremeno pozorište, Belgrad	Nebojša Komandina	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
25. Oktober 1968	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Ljubljana	Mile Korun	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
1. Oktober 1970	Hamlet, William Shakespeare	NP, Belgrad	Velimir Lukić	www.mpus.org.rs Kritiken und Programmheft in MPUS
22. Januar 1971	Hamlet, William Shakespeare	JDP, Belgrad	Stevo Žigon	www.mpus.org.rs Programmheft, Fotos in Archiv des JDP; Kritiken in MPUS
1971	Hamlet u podrumu, Slobodanka Aleksić	Atelje 212, Belgrad	Slobodanka Aleksić	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS, Programmheft Archiv Atelje 212
19. April 1971	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	&TD Teatar, Zagreb	Božidar Viočić	Repertoireverzeichnis HAZU Stücktext Fotos und Kritiken in HAZU
17. April 1971	Hamlet u podrumu, Slobodanka Aleksić	NP, Priština	Slobodanka Aleksić	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
24. November 1971	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Narodno kazalište August Cesare, Varaždin	Vjekoslav Vidošević	Repertoireverzeichnis HAZU
26. Dezember 1971	Prestava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	HNK, Ostijek	Branko Meseg	Repertoireverzeichnis HAZU
3. Februar 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Zenica	Zoran Ristović	Anfrage an Nationaltheater Zenica
24. Februar 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Titograd (heute: Podgorica)	Svetozar Rapajić	Vgl. Radojević 2013
14. März 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Niš	Dušan Rodić	www.mpus.org.rs

Datum	Inszenierung	Ort	Regie	Quelle
22. April 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Kamerni Teatar 55, Sarajevo	Faruk Sokočević	Vgl. Topčić 2005. Fotos und Programmheft in Archiv des Kammertheaters 55 in Sarajevo
23. Mai 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Srpsko narodno pozorište, Novi Sad	Želimir Orešković	www.mpus.org.rs
15. Mai 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Šabac	Boris Kovač	www.mpus.org.rs
21. September 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Pozorište timočke krajine Zoran Radmilović, Zaječar	Dušan Rodić	www.mpus.org.rs
Oktober 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Leskovac	Živorad Mitrović	www.mpus.org.rs
18. November 1972	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Gradsko kazalište Vitrovača	Broislav Mrkšić	Repertoireverzeichnis HAZU
1972/73	Hamlet od Mrduša Dolna Gas-tani, Ivo Brešan	Naroden teatar Vojdan Čermodinski, Prilep	Keine Angabe	Vgl. Teatrot 2002. Kritiken in Makedonischer Nationalbibliothek, Skopje
27. Januar 1973	Hamlet od Mrduša Dolna Gas-tani, Ivo Brešan	Dramski teatar, Skopje	Zvonko Nikolovski	Vgl. Teatrot 2002. Kritiken in Makedonischer Nationalbibliothek, Skopje
17. Januar 1973	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	HNK, Split	Ante Jelaska	Repertoireverzeichnis HAZU
18. August 1974	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Dino Radojević	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken, Fotos (Jahre 1974, 1975, 1976, 1077, 1978), Programmheft (1974, 1976) in HAZU und Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele
29. September 1975	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Zagreb	Mladen Škiljan	Repertoireverzeichnis HAZU Fotos, Programmheft, Besetzungszettel in HAZU
24. September 1977	Hamlet, William Shakespeare	Dramski teatar, Skopje	Slobodan Unkovski	Vgl. Teatrot 2002. Kritiken in Makedonischer Nationalbibliothek, Skopje

4. Mai 1980	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Split	Ljubiša Ristić	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken auf www.kpgtyu.org
20. Dezember 1980	Svi moji Hamleti	Knjaževsko srpski teatar, Kragujevac		www.mpus.org.rs
27. Dezember 1980	Hamlet, William Shakespeare	NP, Niš	Ljubodrag Milošević	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
8. Mai 1981	Hamlet, William Shakespeare	Slovensko ljudsko gledališče, Celje	Vida Ognjenović	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
20. August 1982	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Jiri Menzel	Repertoireverzeichnis HAZU
6. April 1982	Hamlet, William Shakespeare	NP, Priština	Jeremy Young	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
10. Dezember 1982	Hamlet od Mrduša Dolna Gas- tani, Ivo Brešan	Naroden teatar Anton Panov, Strumica	Dimitar Stankovski	Vgl. Teatrot 2002.
1. Oktober 1982	Hamlet, William Shakespeare	HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci	Francesco Macedonio	Repertoireverzeichnis HAZU
24. Mai 1983	Hamlet od Mrduša Dolna Gas- tani, Ivo Brešan	Albanski teatar	Dimitar Stankovski	Vgl. Teatrot 2002.
12. Januar 1984	Hamlet, William Shakespeare	Mestno gledališče, Ljubljana	Mile Korun	www.repertoar.sigledal.org
13. Oktober 1984	Hamlet, William Shakespeare	NP, Sarajevo	Tadeuž Minec	Vgl. Gogić 2011. Fotos, Kritiken in Archiv des Nationaltheaters Sarajevo
31. Januar 1986	Hamlet od Mrduša Dolna Gas- tani, Ivo Brešan	Naroden teatar, Bitola	Dušan G. Naumovski	Vgl. Teatrot 2002.
20. März 1986	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP Toša Iovanović, Zrenjanin		www.mpus.org.rs
7. November 1986	Hamlet Studira Glumu, Milovan Vitezoivć	Malo pozorište Duško Radović	Dejan Mijač	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
1986	Shakespeare Fest	Subotica		Kritiken in MPUS vorhanden
11. Dezember 1987	Hamlet od Mrduša Dolna Divajaci, Ivo Brešan	NP Jordan Hadji Konstantivov- Djinot, Veles	Dušan G. Naumovski	Vgl. Teatrot 2002.

Datum	Inszenierung	Ort	Regie	Quelle
7. Februar 1987	Gamllet, Slobodan Šnajder	NP, Sarajevo	Sulejman Kuposović	Vgl. Gogić 2011. Kritiken, Fotos, Programmheft in Archiv des National- theaters Sarajevo Aufnahme der Inszenierung in Archiv des BHRT Stücktext
29. Juni 1988	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Zvezdara Teatar, Belgrad		www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
1988	Hamlet, William Shakespeare	Albanski teatar		Vgl. Teatrot 2002.
8. Januar 1988	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Zenica	Vlastimir Radovanović	Anfrage an Nationaltheater in Zenica
20. April 1989	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Pirot	Branko Popović	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
23. September 1989	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Knjaževsko srpski teatar, Kragujevac		www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
8. Oktober 1989	Hamlet, William Shakespeare	Naroden teatar, Bitola	Ljubiša Georgievski	Vgl. Teatrot 2002. Aufnahme der Inszenierung in Archiv des theaterwis- senschaftlichen Instituts, Kritiken in Nationalbibliothek, Skopje
7. Dezember 1990	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Maribor	Tomaž Pandur	www.repertoar.sigledal.org Aufnahme der Inszenierung und Programmheft in theaterwissenschaftlichen Institut Ljubljana, Kritiken in HAZU und in verschiedenen Zeitschriften
21. August 1990	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre, Dubrovnik	Laszlo Babarczy	Repertoireverzeichnis HAZU
21. Dezember 1990	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Osijek	Petar Veček	Repertoireverzeichnis HAZU Programmheft in HAZU
7. Oktober 1992	Hamlet, William Shakespeare	JDP, Belgrad	Gročin Stojanović	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS; Programmheft, Inszenierungsauf- nahme und Fotos im Archiv des JDP

1992	Hamlet, William Shakespeare	NP Nepszínház, Subodica	Andraš Urban	www.mpus.org.rs
1992	Hamlet Monoloji	Poetski teatar skub i uteha		Vgl. Teatrot 2002
22. Mai 1993	Hamlet 'n' Roses	Gledališće GLEJ	Tomaž Štrucl	www.repertoar.sigledal.org
21. Januar 1994	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Split	Vlatko Perković	Repertoireverzeichnis HAZU
19. März 1994	Hamlet i Tarzan, Danko Ljutina	Sartiričko kazalište kerempuh i satričko kazalište Jazavac		Repertoireverzeichnis HAZU Flyer in HAZU
14. Oktober 1994	Hamlet in Ofelija, Vinko Mören-dorfer	SNG, Ljubljana	Vinko Mörendorfer	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
18. Oktober 1994	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Ljubljana	Janež Pipan	www.repertoar.sigledal.org Aufnahme der Inszenierung im Archiv des Theaterwissenschaftlichen Instituts Ljubljana, Kritiken in SGI
22. Juli 1994	Hamlet, William Shakespeare	Dubrovačke ljetne igre	Joško Juvančić	Repertoireverzeichnis HAZU Aufnahme der Inszenierung und Fotos im Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele, Kritiken in HAZU
22. August 1994	Poslje Hamleta, Luko Paljetak	Dubrovačke ljetne igre/&TD Teatar, Zagreb	Krešimir Dolenčić	Repertoireverzeichnis HAZU Dramentext; Kritiken in HAZU, Fotos im Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele
11. Juni 1995	Karlot Hamlet	Turski teatar	Branko Brezovec	Vgl. Teatrot 2002.
17. März 1996	Hamlet, William Shakespeare	Kamerni Teatar 55, Sarajevo	Petar Veček	Vgl. Topčić 2005. Fotos im Archiv des Kammerteaters 55 in Sarajevo
23. Januar 1997	Hamlet, William Shakespeare	Pozorište na terazijama, Belgrad	Dejan Krstović	www.mpus.org.rs
30. September 1998	Hamlet, William Shakespeare	Dramski teatar, Skopje	Vlado Cvetanovski	Vgl. Teatrot 2002. Aufnahme der Inszenierung im Theaterwissenschaftlichen Institut in Skopje, Kritiken in der Nationalbibliothek Skopje
27. Dezember 1998	Hamlet, William Shakespeare	HNK Varaždin	Vladimir Gerić	Repertoireverzeichnis HAZU
25. September 1999	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Tuzla	Lazarović	Anfrage Nationaltheater Tuzla

Datum	Inszenierung	Ort	Regie	Quelle
24. Februar 2000	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Nova Gorica	Vito Taufer	www.repertoar.sigledal.org Aufnahme der Inszenierung im SGI gesichtet, Kritiken und Programmheft in SGI
15. Juli 2000	Hamlet, William Shakespeare	Glumačka družina Histrion, Zagreb	Miljenko Sekulić	Repertoireverzeichnis HAZU Programmheft in HAZU
18. Februar 2001	Hamlet, William Shakespeare	Mladinsko gledališče, Ljubljana	Dario Varga	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
15. Dezember 2001	Lepa Vida, Herpenje, Hamlet iz Cukrarne, Ivo Cankar	Mestno gledališče, Ljubljana	Mile Korun	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
2001	Hamlet Remake, Svetislav Basara	Naroden teatar, Štup		Repertoireverzeichnis des Instituts für Theaterwissenschaft, Skopje Kritiken in Nationalbibliothek Skopje
30. März 2001	Hamlet Remake, Svetislav Basara	NP, Niš	Dejan Krstović	www.mpus.org.rs Dramentext; Kritiken in MPUS
2001	Hamlet, William Shakespeare	NP, Sarajevo	Dubravko Bibanović	Vgl. Gogić 2011. Kritiken, Programmheft und Fotos im Archiv des Nationaltheaters in Sarajevo
17. Oktober 2002	Hamlet, William Shakespeare	NP, Belgrad	Ivana Vujić	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS
12. Juni 2003	All Stars Hamlet	Pozorište mladih, Novi Sad		www.mpus.org.rs
12. März 2004	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Ivana pl. Zajca u Rjeci	Krešimir Dolenčić	Repertoireverzeichnis HAZU Keine Quellen gesichtet
2004	Hamlet od Dolho Gašani, Ivo Brešan	Dramski teatar, Skopje		Vgl. Teatrot 2002. Aufnahme der Inszenierung im Theaterwissenschaftlichen Institut Skopje
4. Oktober 2004	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	Šabačko pozorište, Šabac		www.mpus.org.rs

26. Februar 2005	Hadersfield, Uglješa Šajtinac	JDP, Belgrad	Alex Chisholm	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS; Aufnahme der Inszenierung aus dem Archiv des JDP
1. August 2005	Hamlet, William Shakespeare	Premiere am Festival Grad Teatar Budva JDP, Belgrad	Dušan Jovanović	www.mpus.org.rs Aufnahme der Inszenierung, Fotos, Programmheft in Archiv des JDP; Kritiken in MPUS
20. August 2005	Hamlet, William Shakespeare	Kazalište Ulysses, Vodnjan-Brijuni	Lenka Udovicki	Repertoireverzeichnis HAZU Programmheft in HAZU
2005	Hamlet, William Shakespeare	East West Company	Haris Pašović	Anfrage bei der East West Company Aufnahme der Inszenierung, Programmheft von der East West Company, Kritiken in MPUS
2006	Hamlet za početnici	NP, Bitola		Repertoireverzeichnis im Theaterwissenschaftlichen Institut
19. März 2006	Hamlet, William Shakespeare	Lutkovno gledališče, Ljubljana	Vito Taufer	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
6. April 2006	Hamlet, William Shakespeare	Mestno gledališče, Ljubljana	Matjaž Zupanjšič	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
24. September 2006	Cirkus Istorija, Sonja Vukičević	JDP, Belgrad	Sonja Vukičević	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS, Aufnahme der Inszenierung in Archiv des JDP
2007	X-Hamlet	Naroden teatar Jordan Hadji Konstantinov, Veles		Repertoireverzeichnis im Institut für Theaterwissenschaft Skopje
15. August 2007	Hamlet, William Shakespeare	NP, Banja Luka	Nenad Gvozdenović	Anfrage Nationaltheater Banja Luka Kritiken und Besetzungszettel wurden vom Archiv der Theaterakademie zur Verfügung gestellt.
30. Januar 2007	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Belgrad	Želimir Orešković	www.mpus.org.rs Kritiken in MPUS, Aufnahme der Inszenierung in Archiv des JDP
18. März 2007	Hamlet, William Shakespeare	Mestno gledališče, Ptuj	Tadej Toš	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI

Datum	Inszenierung	Ort	Regie	Quelle
2007	Hamlet, William Shakespeare	Film	Aleksandar Rajković	Film wurde für die vorliegende Arbeit von der Produktionsfirma zur Verfügung gestellt
10. April 2008	Hamlet (60 Minut), Nana Milčinski	Anton Podbevšek Teater	Nana Milčinski	www.repertoar.sigledal.org Kritiken in SGI
19. Mai 2008	Hamlet, Hamlet Eurotreš	Pozorište na terazijama, Belgrad	Filip Vujošević	www.mpus.org.rs
20. August 2009	Hamlet, William Shakespeare	HNK, Zagreb	Ivica Kunčević	Repertoireverzeichnis HAZU Kritiken und Programmheft in HAZU, Aufnahme der Inszenierung und Fotos im Archiv der Dubrovniker Sommerfestspiele
27. September 2010	Kërnisha e gjakut, Bekim Lumi	Theater Laboratorium Loja, Priština	Bekim Lumi	www.oslobodjenje.ba/kun/shakespeare-i-albanska-tradicija Diverse Quellen im Internet
2010	Hamlet William Shakespeare	Naroden teatar Skopje	Dejan Projkovski	http://mnt.mk Kritiken wurden zu den Gastspielen im Internet gefunden
6. März 2012	Originalni Hamlet	Kosztolányi Dezső, Subotica	Kinga Mezei	www.mpus.org.rs
7. September 2012	Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Ivo Brešan	NP, Sombor	Kokan Mladenović	www.mpus.org.rs
12. Januar 2013	Hamlet, William Shakespeare	SNG, Ljubljana	Eduard Miler	www.repertoar.sigledal.org

Literaturverzeichnis

Primärliteratur (Dramen und Romane)

- Basara, Svetislav: Hamlet Remake, in: ders.: Sabrane pozorišne drame, Belgrad 1997, S. 73–198.
- Brešan, Ivo: Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja [Die Vorstellung von Hamlet im Dorf Niedermerde], in: Ognjen Lakićević (Hg.): Antologija savremene jugoslovenske drame, Bd. 1, Belgrad 1984, S. 31–115.
- Georgievski, Ljubiša: The Elsinore Case [2014], unveröffentlichtes Dokument.
- Herbert, Zbigniew: Fortinbras' Klage [1957], in: ders.: Das Land, nach dem ich mich sehne. Lyrik und Prosa, Frankfurt am Main 1987, S. 121 f.
- Kostov, Vladimir: Mara's Wedding [Svadbata na Mara, 1968], übersetzt von Julija Micova, Skopje 2011.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine [1977], in: ders.: Werke 4. Stücke 2, Frankfurt am Main 2001, S. 543–554.
- Paljetak, Luko: Poslje Hamleta. Hamlet Aftermath, Zagreb 1997.
- Simović, Ljubomir: Putujeće pozorište Šopalović, Belgrad 1986.
- Shakespeare, William: The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark. The Second Quarto (1604–5), in: Hamlet (The Arden Shakespeare. Third Series), hg. von Ann Thompson, Neil Taylor, London, New York 2006, S. 139–464.
- Shakespeare, William: Hamlet, übersetzt von Frank Günther [1995], München 2010.
- Šajtinac, Uglješa: Hadersfeld [2001/02], Belgrad 2005.
- Šnajder, Slobodan: Gamlet, in: Prolog/Teorija/Tekstovi, Jg. 18, 3/1987, S. 167–227.
- Šnajder, Slobodan: Hrvatski Faust, in: Ognjen Lakićević (Hg.): Antologija savremene jugoslovenske drame, Bd. 2, Belgrad 1984, S. 405–542.
- Vitezović, Milovan: Hamlet studira glumu, Zagreb 1978.
- o. A.: Hamlet u Neprilici. Parodija u 1 činu [Hamlet in der Klemme. Parodie in einem Akt], Zagreb 1909.

Sekundärliteratur

- Abel, Lionel: Metatheatre. A New View of Dramatic Form, New York 1963.
- Abel, Lionel: Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form, New York 2003.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen [1992], München 2006.

- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Assmann, Aleida: *Spirits, Ghost, Demons in Shakespeare and Milton*, in: Andreas Höfele, Werner von Koppenfels (Hg.): *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin 2005, S. 200–213.
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto 2002.
- Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999.
- Baković, Ivica: *Kazalište kao mjesto pamćenja u Hrvatskom Faustu Slobodana Šnajdera*, in: Boris Senker (Hg.): *Dani hvarškoga kazališta. Pamćenje, sjećanje, zaborav u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Split 2011, S. 323–341.
- Banjeglav, Tamara: *Sjećanje na rat ili rat sjećanja? Promjene u politikama sjećanja u Hrvatskoj od 1990. godine do danas*, in: Darko Karačić, Tamara Banjeglav, Nataša Govedarica (Hg.): *(Re)vizija prošlosti. Politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine*, Sarajevo 2012, S. 91–163.
- Batusić, Nikola: *Croatia*, in: Don Rubin (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London, New York 1994, S. 170–185.
- Bečanović-Nikolić, Zorica: *U traganju za Šekspirom*, Beograd 2013.
- Belsey, Catherine: *Shakespeare's Sad Tale for Winter: Hamlet and the Tradition of Fireside Ghost Stories*, in: *Shakespeare Quarterly*, Jg. 61, 2/2010, S. 1–27.
- Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*, hg. von Gérard Raulet (*Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 19), Frankfurt am Main 2010.
- Bieler, Ludwig: *Spiegel*, in: Hanns Bächtold-Stäubli, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 9 [1941], Berlin etc. 1987, Sp. 547–577.
- Bobinac, Marijan et al. (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext*, Tübingen 2008.
- Boskovska, Nada: *Das jugoslawische Makedonien 1918–1941. Eine Randregion zwischen Repression und Integration*, Wien 2009.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.
- Bratton, Jacky: *New Readings in Theatre History*, Cambridge 2003.
- Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater (Gesammelte Werke, Bd. 15–17)*, Frankfurt am Main 1967.
- Bruzynska, Katarzyna: *A Polish Hamlet: Zbigniew Herbert's «Elegy of Fortinbras»*, in: *New Readings*, 12/2012, S. 35–51.
- Buljan, Ivica: *Isčitavanje Hamleta: redateljko kazalište Tomaža Pandura*, in: *Godine*, Jg. 1, 1/1991, S. 204–209.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*, New York 1945.
- Büttner, Frank, Andrea Gottdang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, 2., durchgesehene Ausgabe, München 2009.
- Carlson, Marvin: *The Haunted Stage. Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001.
- Clewing, Konrad, Oliver Jens Schmitt (Hg.): *Geschichte Südosteuropas. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*, Regensburg 2011.

- Crewe, Jonathan: Reading Horatio, in: *Shakespeare Quarterly*, Jg. 62, 2/2011, S. 271–278.
- Čale-Feldman, Lada: *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb 1997.
- Čolović, Ivan: *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*, Zemun 2000.
- Davis, Tracy C.: *Performative Time*, in: Charlotte M. Canning et al. (Hg.): *Representing the Past*, Iowa City 2010, S. 142–168.
- Deck, Jan, Angelika Sieburg: *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011.
- Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [1993], Frankfurt am Main 2004.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997.
- Dragović-Soso, Jasna: *Intellectuals and the Collapse of Yugoslavia. The End of the Yugoslav Writers' Union*, in: Dejan Đokić (Hg.): *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918–1992*, London 2003, S. 268–286.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt am Main 2010.
- Djurić, Dubravka, Miško Šuvaković: *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge (MA), London 2003.
- Đokić, Dejan, James Ker-Lindsay (Hg.): *New Perspectives on Yugoslavia. Key Issues and Controversies*, London 2011.
- Dukić, Vesna: *Država i kultura*, Beograd 2012.
- Ehrlicher, Hanno: *Einführung in die spanische Literatur und Kultur des Siglo de Oro (Grundlagen der Romanistik, Bd. 25)*, Berlin 2012.
- Elfert, Jennifer: *Theaterfestivals. Geschichte und Kritik eines kulturellen Organisationsmodells (Theater, Bd. 16)*, Bielefeld 2009.
- Elsom, John (Hg.): *Is Shakespeare still Our Contemporary?*, London 1989.
- Engel, Lars: *How Is Horatio Just?*, in: *Shakespeare Quarterly*, Jg. 62, 2/2011, S. 256–262.
- Engelsfeld, Mladen: *Shakespearova tragedija o Hamletu*, in: *Kolo*, Zagreb, 4/2003, S. 5–38.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Weimar 2005.
- Erić, Vladimir: *Istorijska drama u Srbia od 1736. do 1860*, Beograd 1974.
- Erjavec, Aleš: *Introduction*, in: ders. (Hg.): *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley 2003, S. 1–54.
- Filipović, Rudolf: *Shakespeare i hrvati u 19. stoljeću*, Zagreb 1948.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Tübingen 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
- Fischer-Lichte, Erika, Jens Roselt: *Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe*, in: *Paragrana*, Jg. 10, 1/2001 (Thema: Theorien des Performativen), S. 237–253.
- Fischer, Gerhard, Bernhard Greiner (Hg.): *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*, Amsterdam, New York 2007.

- Foucault, Michel: *Andere Räume* [1967], in: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46.
- Foretić, Dalibor: *Hrid za Slobodu. Dubrovačke Ljetne Hronike 1971–1996*, Dubrovnik 1998.
- Fotez, Marko: *Hamlet na Lovrjencu*, in: *Scena*, Jg. 1, 3/1967, S. 418–430.
- Freud, Sigmund: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* [1933] (Gesammelte Werke, Bd. 15), Frankfurt am Main 1999.
- Georgievski, Ljubiša: *Teatro. Ontologija i fenomenologija*, Skopje 2008.
- Georgievski, Ljubiša: *Ontologija pozorišta*, Novi Sad 1987.
- Gibinska, Marta, Jerzy Limon (Hg.): *Hamlet East-West*, Danzig 1998.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina: *Two Croatian Re-Inscriptions of Hamlet*, in: *Studia romanica et anglica zagradiensia*, Bd. 104, 2009, S. 169–181.
- Gjurgjan, Ljiljana Ina: *Intertekstualnost Paljetkove drame «Poslje Hamleta»*, in: *Republika* 3–4/1996, S. 41–46.
- Glenny, Misha: *The Fall of Yugoslavia. The Third Balkan War*, New York 1992.
- Gluhović, Milija: *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*, Basingstoke 2013.
- Gogić, Daniela: *Tragovi i Odgovori. Šekspir na sceni Narodnog pozorišta Sarajevo u period 1921–2003. godine*, Sarajevo 2011.
- Govedarica, Nataša: *Zemlja nesigurne prošlosti. Politike sećanja u Srbiji u periodu 1991–2011. godina*, in: Darko Karačić, Tamara Banjeglav, Nataša Govedarica (Hg.): (Re) vizija prošlosti. Politike sjećanja u Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Srbiji od 1990. godine, Sarajevo 2012, S. 163–235.
- Gotovac, Mani: *Dubrovačke mišolovke*, Zagreb 1986.
- Gordy, Eric D.: *The Culture of Power in Serbia. Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park (PA) 1999.
- de Grazia, Margreta: *«Hamlet» without Hamlet*, Cambridge 2007.
- Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, Princeton 2001.
- Greenblatt, Stephen, Catherine Gallaghers: *Practicing New Historicism*, Chicago 2000.
- Greenblatt, Stephen: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford 1988.
- Gromes, Thorsten: *Ohne Staat und Nation ist keine Demokratie zu machen. Bosnien und Herzegowina, Kosovo und Makedonien nach den Bürgerkriegen*, Baden-Baden 2012.
- Guilfoyle, Cherell: *King Hamlet's Two Successors*, in: *Comparative Drama*, Jg. 15, 2/1981, S. 120–138.
- Habermann, Ina: *Hamlets Misogynie?*, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 63–66.
- Hattaway, Michael, Boika Sokolowa, Derek Roper: *Shakespeare in the New Europe*, Sheffield 1994.
- Halbwachs, Maurice: *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris 1994.
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*, Paris 1950.
- Halpern, Richard: *An impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare*, in: Jean E. Howard, Scott Cutler Shershow (Hg.): *Marxist Shakespeares*, London, New York 2001, S. 31–52.

- Haustein, Lydia: *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, Göttingen 2008.
- Haverkamp, Anselm: *Shakespearean Genealogies of Power. A Whispering of Nothing in Hamlet, Richard II, Julius Caesar, Macbeth, The Merchant of Venice, and The Winter's Tale*, London 2011.
- Hečimović, Branko (Hg.): *Repertoar hrvatskih kazališta, 1840–1860–1980*, 5 Bände, Zagreb 1990–2012 (Bd. 1: Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta, Zagreb 1990; Bd. 2: Abecedni popisi, kazala, Zagreb 1990; Bd. 3: Repertoari, abecedni popisi i kazala, Zagreb 2002).
- Heeg, Günther, Micha Braun, Lars Krüger, Helmut Schäfer (Hg.): *Reenacting History. Theater & Geschichte*, Berlin 2014.
- Heeg, Günther: *Reenacting History. Das Theater der Wiederholung*, in: ders.: *Reenacting History. Theater & Geschichte*, Berlin 2014, S. 10–40.
- Holl, O[skar]: *Spiegel*, in: Engelbert Kirschbaum et al. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom etc. 1972, Sp. 18–190.
- Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung. Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2008.
- Howard, Tony: *Women as Hamlet. Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*, Cambridge 2007.
- Hubert, Judd D.: *Metatheatre. The Example of Shakespeare*, Lincoln, London 1991.
- Hulfeld, Stefan: *Improvisationscomödie. Drama und Maskenspiel im 16.–18. Jahrhundert*, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2012, S. 224–230.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006.
- Ivanovski, Ivan: *Živo Reagovanje na Stanje Duha*, in: Blagoja Ivanov (Hg.): *Savremena drama i pozoriste u Makedoniji*, Novi Sad 1982, S. 306–308.
- Ivekovic, Osana: *Šekspirski intertekst Brešanove dramaturgije*, in: *Književna smotra*, Jg. 40, 2008, S. 111–118.
- Janković, Mira: *Hamlet u prijevodu Josipa Torabrine*, in: *Filologija*, Jg. 10, 1980/81, S. 245–252.
- Jakir, Aleksandar: *Die Sokol-Bruderschaft zwischen den Weltkriegen in Dalmatien*, in: Tanja Zimmerman (Hg.): *Brüderlichkeit und Brüderzwist. Mediale Inszenierungen des Aufbaus und des Niedergangs politischer Gemeinschaften in Ost- und Südosteuropa*, Göttingen 2014, S. 99–114.
- Jones, Amelia: *The Artist is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, in: *The Drama Review*, Jg. 55, 1/2011, S. 17–45.
- Jovanović, Raško V.: *Ukroćeno tvrdoglabstvo ili. Ko je prvi u Beogradu igrao Šekspira*, in: *Pečat* 33/2014, S. 52–55.
- Jović, Dejan: *Yugoslavia. A State that Withered Away*, West Lafayette (IN) 2009.
- Jovičević, Aleksandra: *Društvena stvarnost i beogradska pozorišta (1991–1995)*, in: *Teatron*, Jg. 118, 2002, S. 42–49.
- Jourdheuil, Jean: *Die Hamletmaschine*, in: Patrick Primavesi, Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 221–226.

- Jurak, Mirko: William Shakespeare and Slovene Dramatist, III: 1930–2010, in: *Acta neophilologica*, Jg. 44, 1–2/2011, S. 3–34.
- Kalu, Joy Kirstin: *Die Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*, Bielefeld 2013.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 10, Frankfurt am Main 1974.
- Kardum, Simon, Henrik Neubauer: *Dance Theatre (Slovenia)*, in: Don Rubin (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Bd. 1, London, New York 1994, S. 77 f.
- Kittel, Harald et al. (Hg.): *Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, 3 Bände (*Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 26/1–3), Berlin 2004–2011.
- Klaić, Dragan: *Dramaturgie der Krise. Ein Überblick über das zeitgenössische jugoslawische Drama*, in: Birgid Gisy (Hg.): *Der Sturz vom Sockel? (Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft, Bd. 24)*, Berlin 1991, S. 131–141.
- Klaić, Dragan: *Obsessed with Currents in Yugoslav Drama*, in: *Scena*, 9/1986, S. 7–19.
- Klajn, Hugo: *Shakespeare in Yugoslavia*, in: *Shakespeare Quarterly*, Jg. 5, 1/1954, S. 41–45.
- Kostić, Veselin: *Značenje engleske književnosti i kulture u Dubrovniku krajem 18. i početkom 19. veka*, in: *Književna smotra*, 21/1988, S. 69–72.
- Kot, Jan: *Šekspir naš savremenik*, Belgrad 1963.
- Kott, Jan: *Shakespeare heute [1960]*, Berlin 1970.
- Kovačević, Jelena: *Hamlet, William Shakespeare*, Programmheft des Jugoslawischen Schauspielhauses, Saison 2004/05, Belgrad 2005.
- Koviloska-Poposka, Ivanka: *Šekspir u Makedoniji u dvadesetom stolecu*, in: *Književna smotra*, Jg. 21, 1988, S. 69–72, 88–92.
- Kramarić, Zlatko: *Između ideologije i književnosti. Na primjeru Brešanovih dramskih tekstova*, in: *Krležini Dani*, Osijek, 2/1995, S. 32–37.
- Kravar, Zoran: *Silvije Strahimir Kranjčević*, in: Velimir Visković (Hg.): *Krležijana*, Zagreb 1993, S. 489–491.
- Kreuder, Friedemann: *Formen des Erinnerns im Theater* Klaus Michael Grübers, Berlin 2002.
- Kreuder, Friedemann: *Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft*, in: Christopher Balme et al. (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, Tübingen 2003, S. 177–187.
- Kuljić, Todor: *Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*, Berlin 2010.
- Kunčević, Ivica: *Ambijentalnost na Dubrovačku*, Zagreb 2012.
- Lazić, Radoslav: *Tehnika Postmoderne Režije. Razgovor s rediteljem Gorcinom Stojanovicem*, in: ders.: *Savremena dramska režija: postmoderni teatar*, Belgrad 2011, S. 106–108.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Wie politisch ist Postdramatisches Theater? [2002]*, in: Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.): *Politisches Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011, S. 29–40.
- Lukan, Blaž: *Body in Context. Slovene Theatre at the End of the Transition*, in: Dennis Barnett, Arthur Skelton (Hg.): *Theatre and Performance in Eastern Europe. The Changing Scene*, Lanham (MD) 2008, S. 175–186.

- Lukić, Darko: Kazalište, Kultura, Tranzicija, Zagreb 2011.
- Lupić, Ivan: Shakespeare između izvedbe i knjige, Zagreb 2010.
- Lurker, Manfred (Hg.): Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1979.
- Maksimović, Irina: *The Other by Itself. Authenticity in Electronic Dance Music in Serbia at the Turn of the Century*, unveröffentlichte Dissertation..
- Mappes-Niediek, Norbert: Der Mord an Zoran Djindjić [Đinđić] und seine Folgen, in: Jens Becker, Achim Engelberg (Hg.): *Serbien nach den Kriegen*, Frankfurt am Main 2008, S. 57–86.
- Marjanović, Petar: Serbia-Montenegro, in: Don Rubin (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Bd. 1, London, New York 1994, S. 739–754.
- Marjanović, Petar: *Mala istorija srpskog pozorista. XIII–XXI vek*, Novi Sad 2005.
- Marjanović, Petar: *Srpski dramski pisci XX. stoleća*, Belgrad 2000.
- Marx, Peter W.: Theater und kulturelles Gedächtnis. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeuz Kantor und Rina Yerushalmi, Tübingen, Basel 2003.
- Marx, Peter W.: Drama und Performativität, in: ders. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2012, S. 162–65.
- Marx, Peter W.: Hamlet jenseits psychologischer Deutungen (2). Historische Lektüren/ Allegorien von Geschichte, in: ders. (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 102–107.
- Marx, Peter W.: Fortinbras, in: ders. (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 67–69.
- Marx, Peter W.: Yorick, in: ders. (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 69–71.
- Matevski, Mateja: Domaća drama i moderni scensi postupak, in: Blagoja Ivanov (Hg.): *Savremena drama i pozoriste u Makedoniji*, Novi Sad 1982, S. 174–179.
- Medenica, Ivan: The Heritage of Yugoslavia towards a New Concept of Political in Theatre, in: *Scena*, 25/2012, S. 6–20.
- Medenica, Ivan: Serbien. Mit Flügeln und Pickelhaube, in: Anna Häusler, Martina Vannayová (Hg.): *Landvermessungen. Theaterlandschaften in Mittel-, Ost- und Südosteuropa*, Berlin 2008, S. 149–158.
- Mesarić, Kalman: Aktualnost Šekspirovog Hamleta, in: *Scena*, 1–3/1967, S. 396–418.
- Miočinović, Mirjana: Pozorište i giljotina: rasprave o drami, Belgrad 2008.
- Mihailović, Dušan: Šekspir i srpska drama u XIX. stoleću, Belgrad 1984.
- Mihailović, Dušan: Hamlet u Jugoslaviji, in: *Scena*, 1–3/1967, S. 431–438.
- Milin, Boško: Between Engagement and Escapism, in: Dennis Barnett, Arthur Skelton (Hg.): *Theatre and Performance in Eastern Europe. The Changing Scene*, Lanham (MD) 2008, S. 201–211.
- Milunović, Ljiljana: *Pozorište u Periodici Knjaževine Crne Gore, 1884–1908. Bibliografija*, Podgorica 2002.
- Milunović, Luko und Ljiljana: *Pozorište u crnogorskoj periodici, 1909–1915, od Grlice do godine pozorišta, 1834–1883. Bibliografija*, Podgorica 2004.
- Milunović, Luko, Velimir Vujančić, Ljiljana Milunović: *Stoljeće crnogorskoga državnog teatra. Repertoari, 3 Bände*, Cetinje 2010–2012.

- Milutinović, Zoran: The People are Hamlet's Friend. Meta-theatricality and Politics in Ivo Brešan's «Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja», in: *Central Europe*, Jg. 2, 2/2004, S. 161–177.
- Mlečić, Dunja: *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Opladen 1999.
- Mlečić, Dunja (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2007.
- Mollin, Alfred: On Hamlet's Mousetrap, in: *Interpretation. A Journal of Political Philosophy*, 21/1994, S. 353–372.
- Mosse, Ramona: Hamlet als Metakommentar des Theaters, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 107–114.
- Mrkonjić, Zvonimir: Autor u mišolovci, in: *Prolog/Teorija/Tekstovi*, Jg. 18, 3/1987, S. 171–174.
- Musafija, Mair: Bosnia-Herzegovina, in: Don Rubin (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London, New York 1994, S. 143–149.
- Nicoll, Allardyce: *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge 1963.
- Niefanger, Dirk: Barock, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2012, S. 230–244.
- Nora, Pierre: Between History and Memory. Les lieux de mémoire, in: *Representations*, 26/1989, S. 7–24.
- Novaković, Aleksandar: *Kako je Tito razbijao «Tikve»*, Beograd 2004.
- Nye, Edward: Jean-Gaspard Debureau. Romantic Pierrot, in: *New Theatre Quarterly*, Jg. 30, 2/2014, S. 107–119.
- Ochsner, Andrea: Ophelia-Fortschreibungen, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 456–461.
- Pandur, Livija: William Shakspeare, Hamlet, Programmheft des Slowenischen Nationaltheaters, Maribor 1990.
- Paljetak, Luko: Dubrovnik kao Hamletište ili Shakespeare na Dubrovačkim Ljetnim Igrama [Dubrovnik als Hamletort oder Shakespeare an den Sommerfestspielen in Dubrovnik], in: ders.: *Engleske teme*, Rijeka 1997, S. 89–124.
- Paljetak, Luko: Pet Stavka o Hamletu, in: ders.: *Engleske teme*, Rijeka 1997, S. 80–88.
- Pearson, Joseph: Dubrovniki's Artistic Patrimony, and its Role in War Reporting (1991), in: *European History Quarterly*, Jg. 40, 2/2010, S. 197–216.
- Peterson, Kaara L., Deanne Williams: *The Afterlife of Ophelia*, Basingstoke 2012.
- Petrtsch, Wolfgang, Vedran Džihic (Hg.): *Conflict and Memory. Bridging Past and Future in (South East) Europe*, Baden-Baden 2010.
- Petrović, Tanja: *YUROPA. Jugoslawisches Erbe und Zukunftsstrategien in postjugoslawischen Gesellschaften*, Berlin 2015.
- Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993.
- Popović, Branko: Marina Abramović. Performans ili pozorište bez pozorišta, in: *Teatron* 160–161/2012, S. 13–29.
- Popović, Vladeta: *Shakespeare in Serbia*, London 1928.

- Popović, Vladeta: Šekspir kod Jugoslovena, naročito u novoj Jugoslaviji, in: Zbornik Filozofskog fakulteta (Beogradski Univerzitet), Bd. 2, Beograd 1952, S. 281–291.
- Ponoš, Tihomir: Na rubu revolucije: Studenti 71', Zagreb 2007.
- Pope, Maurice: Shakespeare's Falconry, in: Shakespeare Survey, 44/1992, S. 131–144.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse, Tübingen 1997.
- Poulton, Hugh: Macedonians and Albanians as Yugoslavs, in: Dejan Đokić (Hg.): Yugoslavism. Histories of a Failed Idea, 1918–1992, London 2003, S. 115–135.
- Pribisic, Milan: Pad/The Fall by Biljana Srbljanovic, in: Theatre Journal, 53/2001, S. 490 f.
- Prinjat, Dejnana: Politika i Pozorište, in: Kulturna politika, 32/2006, S. 729–735.
- Prpa, Branka: BITEF. 40 godina novih pozorišnih tendencija. Dokumenta Beogradskog internacionalnog teatarskog festival 1967–2006, Beograd 2007.
- Pušić, Barbara: Nationalism, Tradition and Transition in Theatre Historiography in Slovenia, in: Steve E. Wilmer (Hg.): Writing & Rewriting National Theatre Histories, Iowa City 2004, S. 65–87.
- Radosavljević, Duška: The Alchemy of Power and Freedom. A Contextualisation of Slobodan Šnajder's Hrvatski Faust (The Croatian Faust), in: Contemporary Theatre Review, 19/2009, S. 428–447.
- Radosavljević, Duška: Staging Thatricalised Reality. Yugoslav Metatheatre and Political Power, in: Birgit Haas (Hg.): Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990, Würzburg 2005, S. 283–302.
- Radojević, Milovan et al. (Hg.): Šezdeset godina crnogorskog narodnog pozorišta 1953–2013, Podgorica 2013.
- Radonjić, Miroslav: Pozorište tri veka, in: Scena, 4/2011, S. 12–26.
- Rampléy, Matthew: From Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art, in: Art Bulletin 79/1997, S. 41–55.
- Ramet, Sabrina P.: Die drei Jugoslawien. Eine Geschichte der Staatenbildung und ihrer Probleme, erweiterte und korrigierte Ausgabe (Südosteuropäische Arbeiten, Bd. 136), München 2011.
- Ramet, Sabrina P.: Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the War for Kosovo, Boulder (CO) 1999.
- Rancière, Jacques: The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible, London 2013.
- Rayner, Alice: Ghost's. Death's Double and the Phenomena of Theatre, Minneapolis (MN), London 2006.
- Ristović, Milan: Wem gehört Geschichte? Konkurrierende Erinnerungen an Jugoslawien, in: Włodzimierz Borodziej, Joachim von Puttkamer (Hg.): Europa und sein Osten. Geschichtskulturelle Herausforderungen, München 2012, S. 105–117.
- Roach, Joseph: Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance, New York 1996.
- Rokem, Freddie: Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre, Iowa City (IA) 2000.
- Rokem, Freddie: Meta-Theatricality and Screen Scenes, in: Peter W. Marx (Hg.): Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen, Stuttgart, Weimar 2014, S. 53–58.
- Roselt, Jens, Ulf Otto (Hg.): Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012.

- Roselt, Jens: David Garrick (1717–1778), in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 130–135.
- Roth, Michael S.: *Memory, Trauma, and History. Essays on the Living with the Past*, New York 2012.
- Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford (CA) 2009.
- Romanska, Magda: *Ontology and Eroticism. Two Bodies of Ophelia*, in: *Women's Studies* 34/2005, S. 485–513.
- Rusinow, Dennison: *The Yugoslav Idea before Yugoslavia*, in: Dejan Đokić (Hg.): *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea, 1918–1992*, London 2003, S. 11–26.
- Rupp, Susanne: *Musik in Hamlet*, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 13–20.
- Saiu, Octavian: *Samuel Beckett behind the Iron Curtain. The Reception in Eastern Europe*, in: Matthew Feldman, Mark Nixon (Hg.): *The International Reception of Samuel Beckett*, London, New York 2009, S. 251–272.
- Sanders, Julie: *Adaptation and Appropriation*, Abingdon 2006.
- Schaller, Helmut: *Das Makedonische als Balkansprache*, in: Gabriella Schubert (Hg.): *Makedonien. Prägungen und Perspektiven (Forschungen zu Südosteuropa, Bd. 1)*, Wiesbaden 2005, S. 123–130.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, New York 2011.
- Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1993.
- Senker, Boris: *Bard u Iliriji*, Zagreb 2006.
- Shaughnessy, Robert: *The Routledge Guide to William Shakespeare*, London, New York 2011.
- Silvnik, Francka et al. (Hg.): *Shakespeare V Gledališčnih srednje Evrope obema vojnama: 1918–1938*, Ljubljana 2000.
- Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen 1996.
- Sindbaek, Tea: *Usable History? Representations of Yugoslavia's Difficult Past from 1945 to 2002*, Aarhus 2012.
- Sofer, Andrew: *Dark Matter. Invisibility in Drama, Theater, & Performance*, Ann Arbor 2013.
- Spremić, Milica: *Politika, subverzija, moć. Novoistorijska tumačenja Šekspirovih velikih tragedija*, Beograd 2011.
- Stamač, Ante: *Svijet kao neuređena pozorinica. Opaske o dvjema dramama Slobodana Šnajdera*, in: *Umjetnos rijči*, 1/1990, S. 89–97.
- Starčević, Maja: *Hamlet u Hrvatskoj: studija prevođenja*, Zagreb 2005.
- Stefanovski, Risto, Ivan Ivanovski: *Macedonia*, in: Don Rubin (Hg.): *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London, New York 1994, S. 571–581.
- Steller, Walter: *Pferd*, in: Hanns Bächtold-Stäubli, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6 [1935], Berlin 1987, Sp. 1598–1652.
- Strýbrny, Zdenek: *Shakespeare and Eastern Europe*, Oxford 2000.
- Storey, Robert F.: *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton 1978.

- Stojković, Borivoje S.: *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba. Drama i opera*, Belgrad 1979.
- Stuber, Petra: Postmoderne und DDR-Theater, in: *Theater der Zeit*, 9/1990, S. 59–61.
- Sundhaussen, Holm: Serbiens extremes Zeitalter, in: Jens Becker, Achim Engelberg (Hg.): *Serbien nach den Kriegen*, Frankfurt am Main 2008, S. 28–56.
- Suerbaum, Ulrich: Macbeth. Das Exemplarische und das Besondere, in: William Shakespeare: *Macbeth*, übersetzt von Frank Günther. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Ulrich Suerbaum [1995], München 2009, S. 246–269.
- Szobries, Torsten: Konzeptionen einer makedonischen Standardsprache, in: Gabriella Schubert (Hg.): *Makedonien. Prägungen und Perspektiven (Forschungen zu Südosteuropa, Bd. 1)*, Wiesbaden 2005, S. 115–121.
- Šeper: Kranjčević Silvije Strahimir, in: *Österreichisches biographisches Lexikon, 1815–1950*, Bd. 4, Wien 1993, S. 208–209.
- Šnajder, Slobodan: Šta znači biti – kontroverzan autor?, in: *Krležini Dani*, Osijek, 1/2008, 7–11.
- Šorli, Maja: The Internationalization of Slovenian National Theatre between 1989 and 1996. The Seven Years of Pandur Theatre (2009), in: Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro (Hg.): *Global Changes – Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries (Themes in Theatre, Bd. 5)*, New York, Amsterdam 2009, S. 429–459.
- Šuvaković, Miško: Art as Political Machine: Fragments on Late Socialist and Postsocialist Art in Mitteleuropa and the Balkans, in: Aleš Erjavec: *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley 2003, S. 90–135.
- Taroff, Kurt: Erzählperspektiven im Drama, in: Peter W. Marx (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Weimar 2012, S. 147–151.
- Taylor, Diana: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, London 2003.
- Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, Oxford 2009.
- Todorova, Maria, Zsuzsa Gille (Hg.): *Post-Communist Nostalgia*, New York 2012.
- Toporišić, Tomaž: Spatial Machines and Slovene (No Longer-)Experimental Theater in the Second Half of the 20th Century, in: Ivo Svetina (Hg.): *Occupying Spaces. Experimental Theatre in Central Europe 1950–2010*, Ljubljana 2010, S. 418–469.
- Toporišić, Tomaž: Pandurovo magijsko pozorište Slika, in: *Scena* 48/2012, S. 42–49.
- Topčić, Zlatko (Hg.): *Prvih pedeset Ljeta. Monografija Kamernog Teatra '55 (1955–2005)*, Sarajevo 2005.
- Tremel, Martin, Sabine Flach, Pablo Schneider (Hg.): *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2014.
- Troebst, Stefan: Makedonischer Staat von Hitlers Gnaden? Ein nationalsozialistisches Staatsgründungsprojekt vom Sommer 1944, in: Gabriella Schubert (Hg.): *Makedonien. Prägungen und Perspektiven (Forschungen zu Südosteuropa, Bd. 1)*, Wiesbaden 2005, S. 41–54.
- Trgovčević, Ljubinka: South Slav Intellectuals and the Creation of Yugoslavia, in: Dejan Đokić (Hg.): *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea, 1918–1992*, London 2003, S. 222–238.
- Ugrešić, Dubravka: *Die Kultur der Lüge*, übersetzt von Barbara Antkowiak, Frankfurt am Main 1995.

- Ugrešić, Dubravka: *Kultura laži* [1994], Zagreb 2002.
- Umatham, Sandra: *Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben*, in: Jens Roselt, Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012, S. 101–125.
- Vagapova, Nataljija: *Bitef: pozorište, festival, život*, Belgrad 2010.
- Vasić, Miloš: *Atentat na Zorana Đinđića*, Belgrad 2005.
- Veres, Andreas: *Slowenien – Ein Grenzland mit Vorbildfunktion*, Baden-Baden 2008.
- Vidan, Ivo: *Engleski Intertekst Hrvatske Knjizevnosti*, Zagreb 1995.
- Vidulić, Svjetlan Lacko: *Faust, ein kroatischer Mann. NS-Faustik und Erinnerungspolitik bei Slobodan Šnajder*, in: *Zagreber germanistische Beiträge*, 18/2009, S. 117–130.
- Villhauer, Bernd: *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002.
- Visković, Velimir: *Divlje dijete Krlezino*, in: Nikola Batušić (Hg.): *Hrvatska dramska književnost i kazalište u Evropskom kontekstu*, Bd. 2, Zagreb, Osijek 2000, S. 16–38.
- Vodopivec, Petar: *On Slovene Troubles with the Recent Past and Historical Memory*, in: Wolfgang Petritsch, Vedran Džihic (Hg.): *Conflict and Memory. Bridging Past and Future in (South East) Europe*, Baden-Baden 2010, S. 247–265.
- Vujanović, Ana: *From the Myth of Artistic Independence to the Myth of Artistic Engagement*, in: Dennis Barnett, Arthur Skelton (Hg.): *Theatre and Performance in Eastern Europe. The Changing Scene*, Lanham (MD) 2008, S. 201–211.
- Warburg, Aby: *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance [1893]. Vier Thesen [1893–1906]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 39–123.
- Warburg, Aby: *Dürer und die italienische Antike [1905]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 176–183.
- Warburg, Aby: *Symbolismus als Umfangsbestimmung [1896–1901]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 615–628.
- Warburg, Aby: *Mnemosyne Einleitung [1929]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 629–639.
- Warburg, Aby: *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexiko und Arizona [1897]. Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika [1923]. Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika [1923]*, in: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. von Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Frankfurt am Main 2010, S. 508–600.
- Warley, Christopher: *Specters of Horatio*, in: *English Literary History*, Jg. 75, 4/2008, S. 1023–1050.
- Walch, Günter: *Hamlet als Paradigma psychologischer Figurenführung*, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 87–95.

- West, William N.: Intertheatricality, in: Henry S. Turner (Hg.): *Early Modern Theatricality*, Oxford 2013, S. 151–172.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet, oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, übersetzt von Brigitte Brinkmann-Siepmann, Thomas Siepmann (Sprache und Geschichte, Bd. 10), Stuttgart 1986.
- Wilhelmi, Christoph: *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1980.
- Worthen, William B.: *Drama. Between Poetry and Performance*, Oxford, New York 2010.
- Young, Alan R.: *Hamlet in the Visual Arts up to 1900*, in: Peter W. Marx (Hg.): *Hamlet Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar 2014, S. 462–472.
- Yuill, W[illiam] E[dward]: The Grotesque Tragedies of Ivo Brešan, in: *The Slavonic and East European Review*, Jg. 61, 4/1983, S. 528–545.
- Zimmermann, Tanja: Skopje 2014. Erinnerungsexzess in der Republik Makedonien, in: *Acta Historiae artis Slovenica*, Jg. 18, 2/2013, S. 159–181.
- Zimmermann, Tanja (Hg.): *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*, Bielefeld 2012.
- Zlatnar Moe, Marija: *Hamlet in Slovenia. From Myth to Theatre*, in: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, Jg. 9, 24/2012, S. 14–25.
- Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 8)*, Berlin 2004.
- Živković, Marko: *Serbian Dreambook. National Imaginary in the Time of Milošević*, Bloomington (IN) 2011.
- Žunec, Ozren, Tarik Kulenović: *Die Jugoslawische Volksarmee und ihre Erben. Entstehung und Aktionen der Streitkräfte 1991–1995*, in: Dunja Mlečić (Hg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Wiesbaden 2007, S. 377–401.

Rezensionen (Auswahl)

Dušan Jovanović, *Hamlet*:

Janković, Bojana: *Borba protiv osvete [Kampf gegen die Rache]*, in: *Teatron* 133/2005, S. 71–75.

Jevtić, Boban: *JDP-Vilijam Šekspir Hamlet*, in: *Yellow Cab*, November 2005.

Pervić, Muharem: *Без великих монолога и гестова [Ohne grosse Monologe oder Gesten]*, in: *Politika*, 7. Oktober 2005.

Slobodan Šnajder, *Gamlet*:

A. S.: *Kupus baca rukavicu [Kupus wirft das Handtuch]*, in: *AS Sarajevo*, 6. März 1987.

D. S.: *Представа о Представи [Die Inszenierung über die Inszenierung]*, in: *Politika Ekspres*, 15. Dezember 1986.

D. S.: *Спор на видикy [Verzögerungen in Sicht]*, in: *Politika Ekspres*, 20. Februar 1987.

- D. H.: Ništa od skidanja? [Wird nichts aus der Absetzung?], in: Večernje Novine, 24. Februar 1987.
- Carić, M.: Гамлет под знаком питања [Gamlet mit Fragezeichen], in: Politika, 20. Februar 1987.
- Čaušević, Enver: GA-vella-ha-MLET-GAMLET, in: Polet Zagreb, 30. Januar 1987.
- Dervišević, A: Zlatni Gamlet [Der goldene Gamlet], in: Vercernje Novine, 21. Oktober 1988.
- Dizdar, E.: Sarajevo nije nju primitivis [Sarajevo ist kein Neoprimitivismus], in: Večernje Novine, 31. Januar 1987.
- Durić, Muharem: Гавела приказан у «Гамлету» [Die Darstellung Gavellas in «Gamlet»], in: Politika, 21. November 1987/1.
- Durić, Muharem: Офелија у димијама [Ofelija in Pluderhosen], in: Politika, 10. November 1987/2.
- Foretić, Dalibor: Vrtlozi oko Gamleta [Wirbel um Gamlet], in: Danas, 3. März 1987/1.
- Foretić, Dalibor: Čovjek – Biti ili ne? [Der Mensch – Sein oder nicht Sein?], in: Danas, 17. Februar 1987/2.
- Grgičević, Marija: Slike iz «tamnog» vilajeta [Bilder aus der dunklen Grossprovinz], in: Vjesnik, 9. Februar 1987.
- Korenić, B.: O mžnji i stidu [Über Hass und Scham], in: Oslobođenje 12. Dezember 1986.
- Kudrjavcev, Anatoliji: Misao protiv teatra [Überlegungen gegen das Theater], in: Slobodna Dalmacija, 2. Juni 1987.
- Mićunović, V.: Хамлет на босански начин [Hamlet auf bosnische Art], in: Politika, 2. Juli 1987.
- N. N.: Око представе Гамлет у Сарајеву. Спор на видику [Über die Vorstellung «Gamlet» in Sarajevo. Streit in Sicht], in: Politika Express, 20. Februar 1987.
- N. N. «Гамлет» на Звездари [«Gamlet» im Zvezdara-Theater], in: Politika Ekspres, 30. März 1987.
- Stanojević, S.: Шнајдер против класика [Šnajder gegen Klassiker], in: Večernje Novosti. 13. März 1987.
- Vijuk, D.: Zašto mitska svijest? [Weshalb ein mythologisches Bewusstsein?], in: Oslobođenje, 2. Juni 1987.
- Ljubiša Georgievski, *Hamlet*:
- D. P.: Охридско лето '90: Хамлет на Имарет [Ohrider Sommer '90: Hamlet auf dem Imaret], in: Nova Makedonija, 15. August 1990.
- Karanfilov, Vančo: Можемо лисите заедно напред? [Können wir gemeinsam vorwärtsgehen?], in: Ekran, Nr. 987, 12. Oktober 1989.
- Nasev, Sakšo: Хамлет – да се игра или не? [Soll Hamlet gespielt werden oder nicht?], in: Studentski zbor, 1101/1989.
- Gorčin Stojanović, *Hamlet*:
- Jermeić, Maša: Hamlet ponovo među nama [Hamlet wieder unter uns], in: Stav, 23. Oktober 1992.
- Milosavljević, Aleksandar: Хамлет је прочитао «Хамлета» [Hamlet hat «Hamlet» gelesen], in: Dnevnik, 5. November 1992.
- Mujčinović, Avdo: Погреб на Тргy [Begräbnis auf dem Hauptplatz], in: Politika Ekspres, 12. Oktober 1992.

Putnik, Radomir: Конфузија на сцени [Konfusion auf der Bühne], in: Politika, 10. November 1992.

Stameković, Vladimir: «Хамлет као Опсена» [Hamlet als Illusion], in: NIN, 30. Oktober 1992.

Tomaž Pandur, *Hamlet*:

Inkert, Andrej: Raz-stavljeni Hamlet [Der zerstreute Hamlet], in: Prolog/Teorija/Tekstovi, Jg. 23, 6/1990/91, S. 152.

Pavlič, Jana: Hamlet Mona Lisa [Hamlet als Mona Lisa], in: Prolog/Teorija/Tekstovi, Jg. 23, 6/1990/91, S. 153.

Vgoč, Dubravka: Simbol Hamletova stradanja [Symbol des Hamlet'schen Scheiterns], in: Vjesnik, 18. Dezember 1990.

Luko Paljetak, *Poslje Hamleta* (Nach Hamlet):

Bakij, Katija: Tragično zrcalo [Der tragische Spiegel], in: Danas, 30. August 1994.

Boko, Jasen: Petokraka iz mraka [Ein Fünfstern aus der Dunkelheit], in: Nedjeljna Dalmacija, 2. September 1994.

Crnčević, Lidija: Zbunjujući oklop na odličnom tekstu [Ein verstörender Rahmen rund um einen hervorragenden Text], in: Dubrovački Vjesnik, 27. August 1994.

Foretić, Dalibor: Dansko narodno groblje [Der dänische Nationalfriedhof], in: Novi list, 30. August 1994.

Grgičević, Marija: S okusom pepela [Mit dem Geschmack von Asche], in: Večernji list, 24. August 1994.

Jerinić, Mato: Nema bijega od Hamletova udesa [Kein Entkommen vor Hamlets Unglück], in: Slobodna Dalmacija, 22. August 1994.

Jerinić, Mati: Sudbina i dubrovačkog hrvatskog hamletišta, in: Slobodna Dalmacija, 27. Juli 1994.

Subotić, Mladen: Esse aut non esse – Ili kako Hamlet junior rješava dmoaću zadaću [Esse aut non esse – oder wie Hamlet junior seine Hausaufgaben löst], in: Republika, 24. August 1994.

Mojaš, Davor: Praizvedba Paljetkova Hamleta [Uraufführung von Paljetaks Hamlet], in: Večernji list, 20. August 1994/1.

Mojaš, Davor: Dan oblaka na Lovrjencu [Der Tag der Wolken auf Lovrijenac], in: Vjesnik, 20. August 1994/2.

o. A.: «O Gospo glisto, kakva gozba» [«O Fräulein Wurm, was für Gäste»], in: Vjesnik, 24. August 1994.

Übrige Rezensionen

Basović, Almir: Danski kraljević u zemli posljednjih trikova [Der Dänenprinz im Land der letzten Tricks], in: Oslobođenje, 23. April 2001.

Bhap, Šipa: Prvi «Hamlet» na prištinskoj sceni [Der erste Hamlet in Priština], in: Politika, 16. Juli 1971.

Bogdanović, Milan: Hamlet na sceni Beogradskog Narodnog Pozorišta [Hamlet auf der Bühne des Belgrader Nationaltheaters], in: Borba, 2. April 1949.

- Buljić, Katarina: Uvjerljivi Hamlet u trapericama [Ein überzeugender Hamlet in Jeans], in: Vjesnik, 22./23. August 2009.
- Fiameng, J.: «Hamlet – Kamen mudrosti za sva veremena». Razgovor sa Ljubišem Ristićem [«Hamlet – der Fels des Stolzes in allen Zeiten». Gespräch mit Ljubiša Ristić], in: Slobodna Dalmacija, o. D. (1980).
- Foretić, Dalibor: Skrivena Vrijednost policijskog Hamleta [Die versteckten Werte], in: Vjesnik, o. D.
- Foretić, Dalibor: Veliki Hamlet Rade Šerbedžija [Der grosse Hamlet Rade Šerbedžija], in: Vjesnik, 22. August 1974/2.
- Frndić, Nasko: Hamlet «mlade» generacije [Hamlet der «jungen» Generation], in: Borba, 2. Oktober 1975.
- Göpfert, Peter Hans: Gostovanje Beogradskog Atelje 212 u Zapadnom Berlinu [Das Belgrader Gastspiel in Westberlin], in: Darmstädter Echo, 6. Oktober 1971 (Kritik steht nur in der serbischen Übersetzung zur Verfügung).
- Graf, M.: Deponija kao kraljevstvo [Die Mülldeponie als Königreich], in: Blic, 17. Januar 2006, S. 14 f.
- Grgičević, Marija: Hamlet koj ostaje [Ein Hamlet, der bleibt], in: Večernji list, 21. August 1974, S. 5.
- Grgičević, Marija: Sputani Hamlet [Der verkrampfte Hamlet], in: Večernji list, 11. Juni 1962.
- Hečimović, Branko: Hamlet bez Profila [Hamlet ohne Profil], in: Telegram, 15. Juni 1962.
- Isanović, S.: Hamlet kao paradigma misleće Bosne [Hamlet als Paradigma des intellektuellen Bosnien], in: Jutarnje novine, 23. Oktober 2001.
- Karsch, Walter: Hamlet u farmerkama [Hamlet in Jeans], in: Der Tagesspiegel, Berlin, 16. September 1971 (Kritik steht nur in der serbischen Übersetzung zur Verfügung).
- Klajn, Hugo: Tri Hamleta – četvrti: Šekspirov [Drei Hamlets – der vierte: Shakespeares], in: Scena 4–5/1971, S. 76.
- Klaić, Dragan: Stigili su glumci, sire [Die Schauspieler sind da, Sire], in: NIN, 15. August 1980, S. 37 f.
- Klunker, Heinz: Nationales, Internes und Internationales, in: Theater heute, Jg. 21, 12/1980, S. 52–55.
- Kovačević, M.: Drugačije promišljanje teatra [Eine andere Perspektive auf das Theater], in: Nezavisne Novine, 20. Oktober 2001.
- Lukić, Darko: Gorda, putena i virtualna Ofelija [Die bittere, süsse und virtuose Ophelia], in: Oslobođenje, 21. Juli 1986.
- Maksimović, Jovan: Хамлет се гневно осећа [Hamlet fühlt sich miserabel], in: Večernje Novosti, 29. September 1962.
- Matijević, I.: Hamlet u Otomanskoj Imperiji [Hamlet im Osmanischen Reich], in: Danas, 11. Mai 2006.
- Medenica, Ivan: Hamlet nije Buda [Hamlet ist kein Buddha], in: Vreme, 24. Oktober 2002.
- Miloradović, Mirko: Нови «Хамлет», стари Хамлет [Der neue Hamlet, der alte Hamlet], in: Politika, 25. Januar 1972.
- Pervić, Muhram: Psujem, a pevati bi' hteo [Ich fluche, doch singen würde ich lieber], in: Politika, 13. Mai 2005.

- Pezdir, Slavko: Vkljenjeni v casovni okvir, in: Deb, 10. April 2008.
- Rajković, A.: Човјек суочен са злочином [Der Mensch angesichts des Bösen], in: Glas, 20. August 2007.
- Ruzman, R.: Šekspir-Fest na Paliću. Jugoslovenski teatar u malom [Das Shakespeare-Fest auf dem Palić. Das jugoslawische Theater im Kleinen], in: Borba, 23. Juli 1986.
- Savić, Slobodan: Repriza prve premijere, cirkus i istorija [Die zweite Vorstellung, Zirkus und Geschichte], in: Glas javnosti, 26. September 2006.
- Selimović, Nisad: Shakespeare i albanska tradicija [Shakespeare und die albanische Tradition], in: Oslobođenje, 6. Oktober 2012.
- Slj, V.: Kako Šekspir kaže [So wie Shakespeare sagt], in: Večernje novosti, 26. September 2006.
- Šipšić, Davor: Hamlet kao Ritual [Hamlet als Ritual], in: Prolog/Teorija/Tekstovi, Jg. 23, 6/1990/91, S. 155 f.
- Tafra, Majda: Razglavio se svjet [Die Welt ist aus den Fugen], in: Vječernji list, 27. September 1975.
- Tuzlić, Dz.: Hamlet kao paradigma Bosne [Hamlet als bosnisches Paradigma], in: Nezavine Novine, 20. Oktober 2001.
- Tipura, Aida: Hamlet u Banjaluci poslje 50 godina [Hamlet in Banja Luka nach 50 Jahren], in: Nezavisne Novine, o. D. (2007).
- o. A.: Spiritistična seansa [Die spirituelle Sitzung], in: Danas, 10. Oktober 1962.
- o. A.: Hamlet i izložba Radovića [Hamlet und die Ausstellung von Radovića], in: Politika Ekspres, 8. Mai 1982.
- o. A.: Догађај сезоне [Das Ereignis der Saison], in: Oslobođene, 9. April 1982.
- o. A.: Analiza Šekspir-Festa [Die Analyse des Shakespeare Festes], in: Dnevnik, 18. Juli 1986.
- o. A.: Mladi dolaze [Die Jungen kommen], in: Borba, 28. April 1971.

Videoaufnahmen

- Gamlet. Regie: Sulejman Kupusović, BA 1990, Archiv des Bosnischen Staatsfernsehens (BHRT).
- Hamlet. Regie: Dušan Jovanović, RS 2005, Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses (Belgrad).
- Hamlet. Regie: Ljubiša Georgievski, MK 1989, Archiv Fakultät für Dramatische Künste in Skopje (FDU Skopje).
- Hamlet. Regie: Gorčin Stojanović, RS 1992, Archiv des Jugoslawischen Schauspielhauses (Belgrad).
- Hamlet. Regie: Tomaž Pandur, SI 1990, Archiv der Akademie für Dramatische Künste, Film und Fernsehen.

Materialien des Instituts für Theaterwissenschaft Bern (ITW)

Yvonne Schmidt

Ausweitung der Spielzone

Experten – Amateure – behinderte Darsteller im Gegenwartstheater

Band 16. 2017. ca. 240 S., 16 Abb. Geb. ca. CHF 44 / ca. EUR 40. ISBN 978-3-0340-1312-3

Christian Mächler

Der Drache – Theater als Staatsaffäre

Politische Aufführungsgeschichte der Inszenierung *Der Drache*

am Deutschen Theater 1965 in Ostberlin

Band 15. 2017. ca. 320 S., 9 Abb. Geb. ca. CHF 68 / ca. EUR 62. ISBN 978-3-0340-1279-9

Christina Thurner

Tanzkritik

Materialien (1997–2014)

Band 14. 2015. 163 S. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1284-3

Ariane von Graffenried

Dramaturgien der Wirklichkeit

Dokumentarfilme im Theater

Band 13. 2012. 312 S., 8 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-1126-6

Beate Schappach

Aids in Literatur, Theater und Film

Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls

Band 12. 2012. 184 S., 58 Abb. Geb. CHF 44 / EUR 40. ISBN 978-3-0340-1122-8

Myrna-Alice Prinz-Kiesbüty, Yvonne Schmidt, Pia Strickler (Hg.)

Theater und Öffentlichkeit

Theatervermittlung als Problem

Band 11. 2012. 256 S., 10 Abb. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1120-4

Christina Thurner, Julia Wehren (Hg.)

Original und Revival

Geschichts-Schreibung im Tanz

Band 10. 2010. 216 S., 15 Farbab. Geb. CHF 48 / EUR 43. ISBN 978-3-0340-1009-2

Andreas Kotte (Hg.)

Theater im Kasten

Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier

Band 9. 2007. 344 S., 30 Abb. Geb. CHF 58 / EUR 52. ISBN 978-3-0340-0876-1

Stefan Hulfeld

Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis

Wie Wissen über Theater entsteht

Band 8. 2007. 442 S. Geb. CHF 68 / EUR 62. ISBN 978-3-0340-0848-8

Karl Gotthilf Kachler (Fotos), Sara Aebi, Regula Brunner (Text)

Antike Theater und Masken

Eine Reise rund um das Mittelmeer. 1400 Bilder auf DVD

Band 7. 2003. 133 S., 126 Farbab. 1400 Abb. auf DVD Br. CHF 48 / EUR 43.
ISBN 978-3-0340-0565-4

Tobias Hoffmann-Allenspach

Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz

Band 6. 1998. 374 S. Br. CHF 38 / EUR 34. ISBN 978-3-905312-96-6

Chronos Verlag

Eisengasse 9

CH-8008 Zürich

www.chronos-verlag.ch