



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

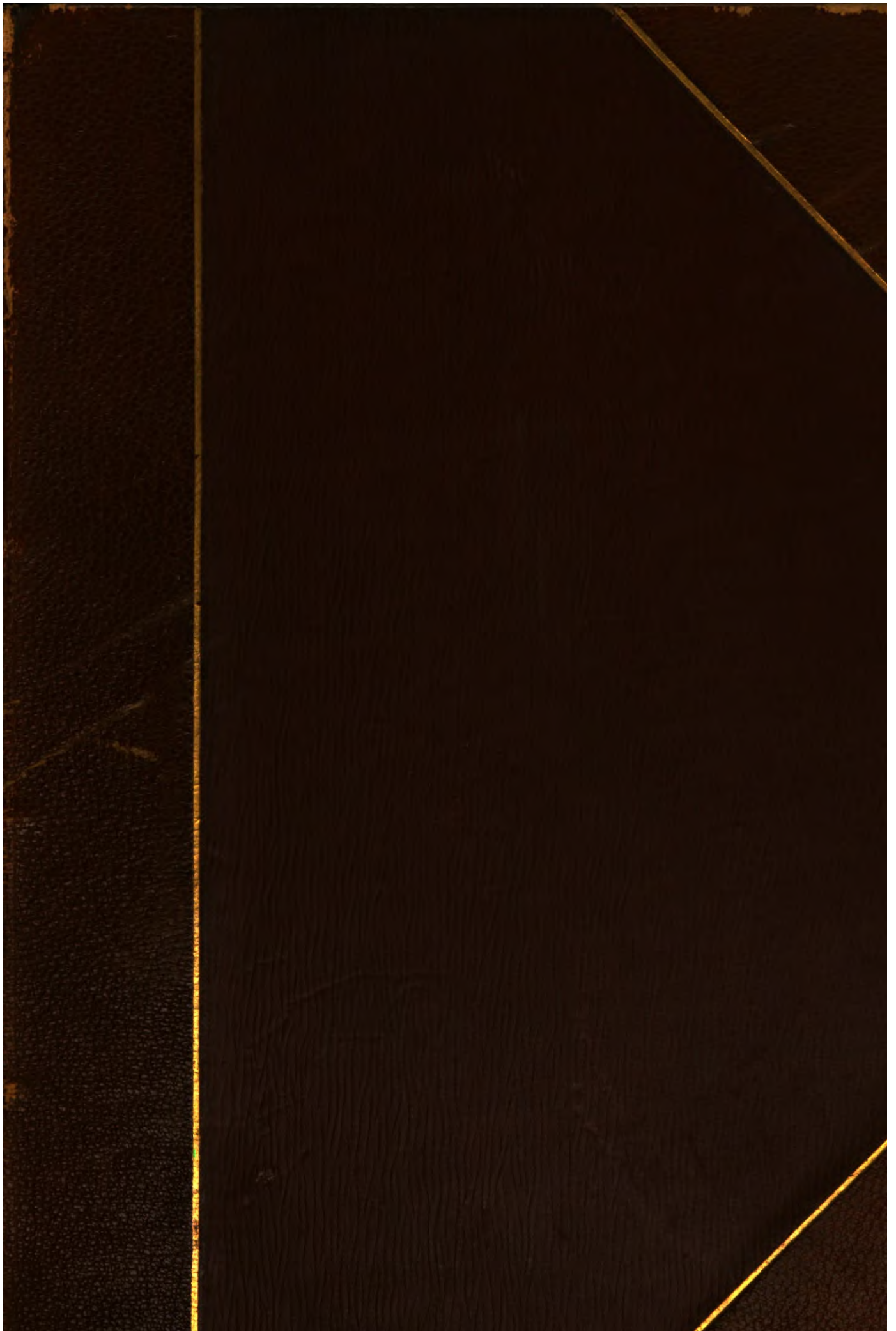
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

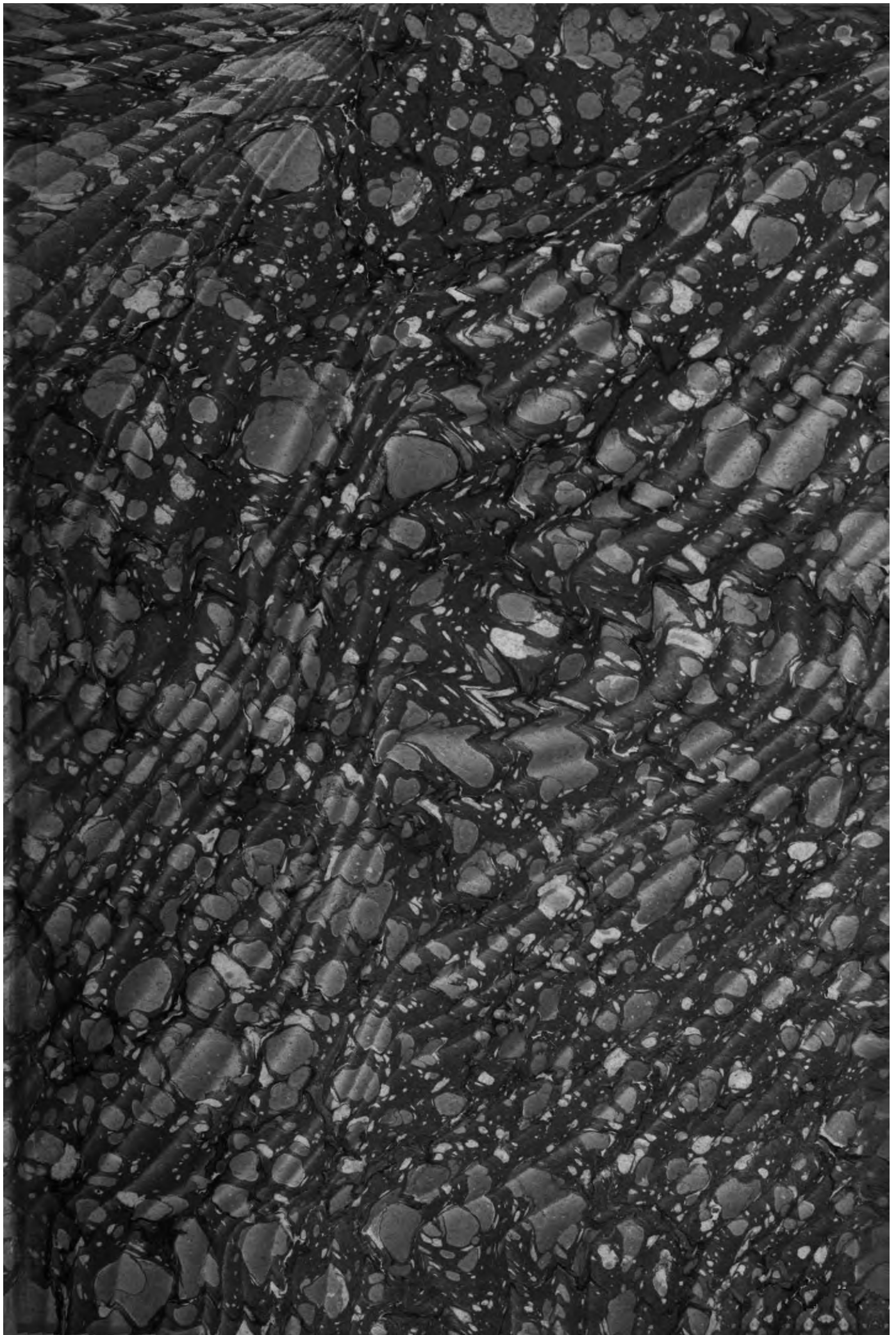


✓

~~25689~~

286 d 4





1

2

3

4

5

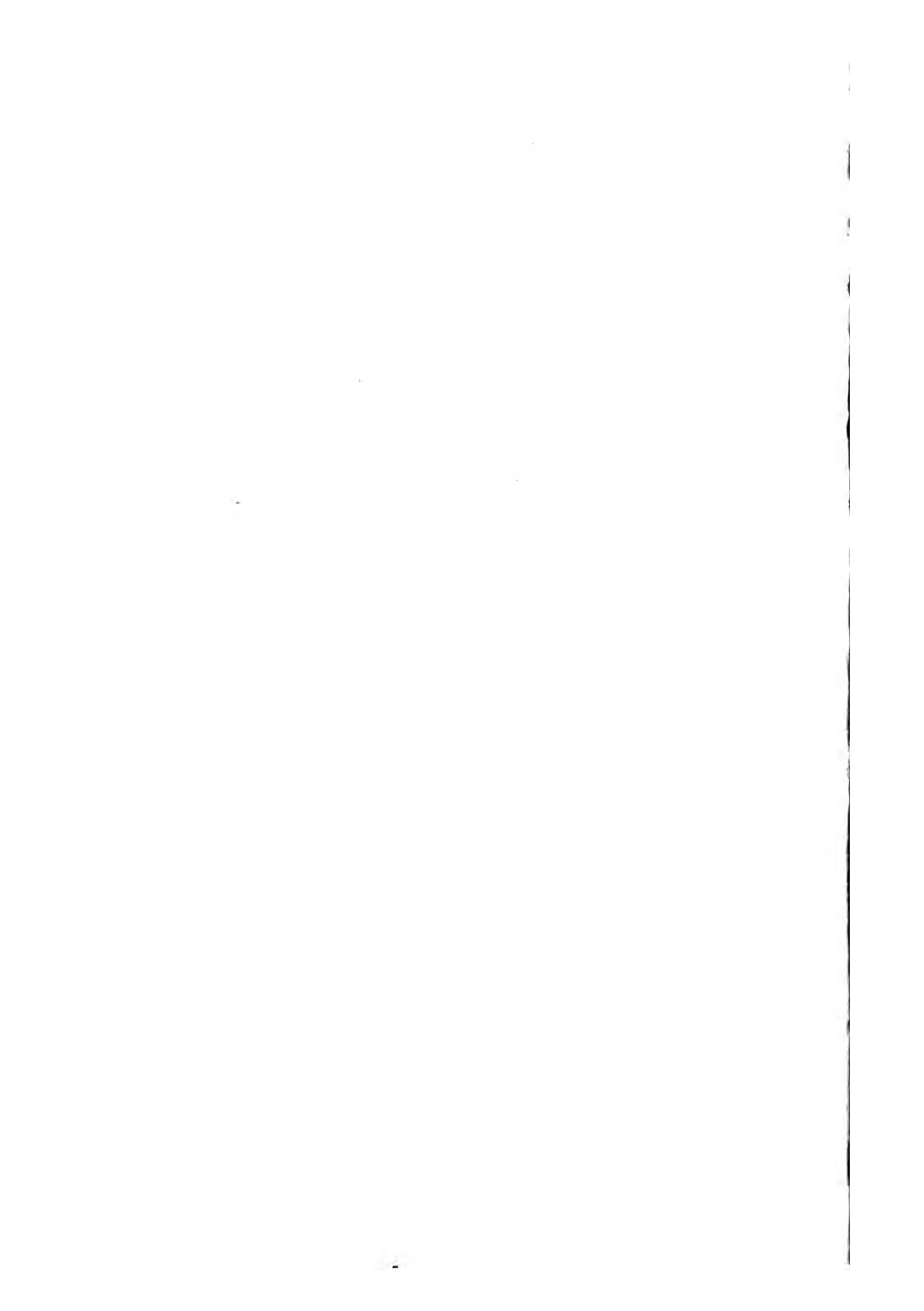
6

7

8

9

10



Kleine Schriften

von

Runo Fischer.

5.



Shakespeares Hamlet.

1881

Bon

Anno Fischer.



Heidelberg.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.



Alle Rechte, besonders das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen
werden vorbehalten.

V o r w o r t.

Als vor einigen Jahren ein neues Werk über „Shakespeares Hamlet-Tragödie“ erschienen und mit seiner Auffassung allen früheren entgegengetreten war, habe ich, dem Wunsche des Verfassers wie dem des Verlegers entsprechend, einige Artikel darüber in der „Beilage zur Allg. Zeitung“ veröffentlicht (Ende Februar und Anfang März 1894). Darin hatte ich sowohl im Hauptpunkte als in einer Reihe anderer zum Verständniß der Hamlet-Tragödie wichtiger Punkte meine abweichenden Ansichten zwar hervorgehoben und angedeutet, nicht aber des Näheren erörtert, wie es Zeit und Ort mit sich brachten, da die Aufmerksamkeit der Leser jenem Werke gehören sollte. Indessen hatte ich ausdrücklich erklärt, daß ich meine Ansichten über Shakespeares Hamlet in einer besonderen Schrift ausführen und darlegen wolle.

Hier ist diese Schrift, die schon früher erschienen sein würde, wenn nicht die beständigen Geschäfte meines akademischen Lehramts und einige litterarische Arbeiten dazwischen getreten wären. Ich nenne die neue vermehrte Auflage meines Werks über Schelling (Band VI. meiner Geschichte der neuern Philosophie), die Weimarische Festrede über „Shakespeare und die Bacon-Mythen“ (23. April 1895), die Schrift über „Goethes Sonettenkranz“ und „Kritische Streifzüge wider die Unkritik“.

Den drei Gruppen meiner Schriften über Lessing, Goethe und Schiller darf ich jetzt als vierte diese Gruppe meiner Shakespeare-Schriften hinzufügen: „Die Charakterentwicklung Richards III.“, „Shakespeare und die Bacon-Mythen“, und das vorliegende Werk über „Hamlet“, welches in dem ersten Abschnitt über „die Hamletkritik und ihre Abwege“ seine Aufgabe begründet und genau festgestellt, in dem zweiten über „die Hamlet-Tragödie“ diese Aufgabe Punkt für Punkt gelöst haben will.

Heidelberg, am Shakespeare-Tage,
den 23. April 1896.

A. F.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Die Hamletkritik und ihre Abwege.

	Seite
I. Einleitung	13
II. Die Typen der älteren Hamletkritik	14
1. Voltaire	14
2. Lessing	17
3. Goethe	23
4. Schiller	31
5. Schopenhauer	33
III. Die Irrgänge der neueren Hamletkritik	35
1. Hamlet als Feigling	36
2. Hamlet als Träumer und Grübler	36
3. Montaigne oder Bruno?	38
4. Die Wildbahn des Unsinns	40

	Seite
IV. Die Abwege der jüngsten Hamletkritik . . .	41
1. Rümelin	42
2. Werder	44
3. Baumgart	55
4. Grimm	62
5. Geßner	65
6. Paulsen	69
7. Voening	74
V. Der Stand der Frage	89

Zweiter Abschnitt.

Die Hamlet-Tragödie.

I. Die Entstehung der Hamlet-Tragödie	95
1. Die Geschichte vom Amleth	95
2. Die Amleth- und die Brutusfage . . .	102
3. Moderne Hamletgeschichten	106
4. Kronborg und Helsingör	109
5. Der Ur-Hamlet	111
II. Die Zeit und das Thema der Hamlet-Tragödie	112
1. Shakespearesche Mythologie	112
2. Das Grundthema in dreifacher Gestalt .	115
3. Die gefährvolle Zeitlage	117
4. Hamlet und Fortinbras. Das Vorbild .	121
5. Hamlet und Laertes. Das Gegenbild . .	123
III. Der Gang der Monologe Hamlets	125
1. Die beiden Monologe des ersten Acts . .	127
2. Der Schlußmonolog des zweiten Acts . .	127
3. Die drei Monologe des dritten Acts . .	131
4. Der Monolog im vierten Act: der letzte	139

	Seite
IV. Der Gang der Handlungen Hamlets	142
1. Das Gelübde und der Schwur der Geheimhaltung	142
2. Der Scheinwahnsinn und der Abschied von Ophelia	144
3. Die Entlarbung und die Verschönerung des Mörders	154
4. Die Rede als Dolch	159
5. Die Tödtung des Polonius	162
6. Mine und Gegenmine. Gefangenschaft und Rückkehr	168
7. Hamlets prophetisches Gemüth und die Schlußkatastrophe	173
8. Die Planmäßigkeit und deren Steigerung	179
V. Hamlets Charakter und Geistesart	182
1. Determinismus und Fatalismus	182
2. Optimismus und Pessimismus	183
3. Hamlet und Werther	185
4. Die geniale Geistesart	189
5. Das Lieb und das Ende vom Lieb. Leben und Tod. Die Kirchhofgespräche	195
6. Seine Selbstkenntniß und Menschenkenntniß. Die Fülle der Leidenschaften und Gaben. Ophelias Bild von Hamlet	204
7. Sein edelmüthiges, acht- und argloses Wesen	207
8. Sein Verhalten zu den Schauspielern und der Schauspielkunst	211

	Seite
9. Die Legende vom Grübler. Sein scherzhafter und bitterer Humor	216
a. Rosenkranz und Gildenstern	217
b. Osrick	222
c. Polonius	223
10. Seine Freundschaft zu Horatio. Seine Liebe zu Ophelia	233
VI. Die Rachedtragödie und die Hamlet-Tragödie	253
1. Die Schauer- und Rachedtragödie. Titus Andronicus	253
2. Die sagengeschichtliche Rachedtragödie. Die Tantaliden und der trojanische Krieg	259
3. Die historische Rachedtragödie. Richard III.	261
4. Der Rächer in der Hamlet-Tragödie	265
5. Hamlets Vorgesichte und Schicksalswechsel	275
6. Die Brutus-Tragödie und die Hamlet-Tragödie	301
7. Die Hamletprobleme und deren Lösung	305
8. Die Hamlet-Tragödie	308



Erster Abschnitt.

Die Hamletkritik und ihre Abwege.



I. Einleitung.

Das siebzehnte Jahrhundert hatte in der Geschichte der englischen Bühne und Litteratur mit großen Dingen begonnen. Im Jahre 1603 war unter dem Namen Shakespeares, wohl nach einem früheren Entwurf und von räuberischer Hand, die erste Ausgabe des Hamlet erschienen, welcher im nächsten Jahre nach der echten und vollständigen Aufzeichnung des Dichters die zweite nachfolgte. Gleichzeitig erschien der Othello, nicht im Druck, aber auf der Bühne. Vor dem Ablauf des ersten Jahrzehnts waren Macbeth und Lear, Coriolan, Antonius und Cleopatra entstanden. Ehe Hamlet das Licht der Welt erblickte, war Julius Cäsar schon gedichtet. Noch vor dem Jahre 1610 hatte Shakespeare seine theatralische Laufbahn in London beschlossen und war nach Stratford zurückgekehrt, dem Schauplatze seiner Jugend und der letzten Periode seiner Dichtungen.

Unmittelbar nach dem Hamlet war die erste Ausgabe der Faust-Tragödie Marlowes veröffentlicht worden, zu deren Entstehung das deutsche Volksbuch und die englische Volksbühne einander die Hände gereicht hatten. Gleichzeitig beginnt die Ära der neuen Philosophie. Im Jahre 1605 läßt Bacon die erste Ausgabe seines Werks „über den Fortschritt der Wissenschaften“ in zwei Büchern erscheinen. Unter dem Titel „über den Werth und die Vermehrung der Wissenschaften“ erscheint die zweite Ausgabe dieser baconischen Enchiklopädie in neun Büchern, gleichzeitig mit der ersten Gesamtausgabe der Werke Shakespeares (1623): ein zufälliger Synchronismus, aus welchem die Unkritik in unseren Tagen den Schluß gezogen hat, daß die Werke Bacon's und Shakespeares von einem und demselben Verfasser herrühren, der kein anderer gewesen sein könne als Bacon.¹

II. Die Typen der älteren Hamletkritik.

1. Voltaire.

In der Einleitung zu seinem Trauerspiel „Semiramis“ (1748) hatte Voltaire die moderne

¹ Meine Shakespeare-Festrede „Shakespeare und die Bacon-Mythen“ (1895). S. 54.

Tragödie mit der antiken, die französische mit der englischen, die gespenstische Erscheinung seines Minus mit der des Geistes in Shakespeares Hamlet-Tragödie verglichen, welche letztere er als den Typus und Gipfel der tragischen Kunst Englands im Zeitalter der Elisabeth ansah. Nichts sei regelloser und verworrener als der Gang der Begebenheiten in dieser Tragödie: im zweiten Act werde der Held verrückt, im dritten seine Geliebte, die sich im vierten ins Wasser stürze, nachdem der Liebhaber ihren Vater getödtet und gethan, als ob er eine Ratte umbringen wolle. Im fünften folgt das Begräbniß. Vorher machen die Todtengräber über die aufgeworfenen Schädel nach ihrer Art die rohesten Späße, welche Hamlet mit ähnlichen Narrheiten erwidere; zuletzt sehen wir, wie der Prinz, seine Mutter und sein Stiefvater, der König, zusammen zechen, sich zanken, einander schlagen und tödten. Man sollte meinen, das Werk sei aus der Phantasie eines trunkenen Wilden (*sauvage ivre*) entsprungen.

Aber mitten unter diesen Roheiten, die noch heute die Geschmacklosigkeit und Barbarei der englischen Bühne kennzeichnen, und die selbst der niedrigste Pöbel in Frankreich und Italien nicht zu ertragen

im Stande sei, offenbaren sich die erhabensten Züge, würdig des größten Genies. Es scheine, als ob die Natur sich gefallen habe, in dem Kopfe Shakespeares das Gewaltigste und Größte, was sich ersinnen lasse, mit dem Niedrigsten und Abscheulichsten zu vereinigen, was Robheit ohne Geist zu bieten vermöge. Eine der erhabensten Erscheinungen und zugleich der wirkungsvollsten Theater-scenen, die sich aus dem tollen Wirrwarr des Stückes hervorheben, sei der Schatten Hamlets des Vaters. In den Persern des Aeschylos erscheine der Schatten des Darius, um das Unheil zu verkünden, welches seinem Hause bevorstehe. Dagegen der Schatten des Königs Hamlet komme Rache heischend, geheime Verbrechen enthüllend, vom Todtenreiche gesendet, damit die Gerechtigkeit in der Welt nicht aufhöre zu walten und es jedem auf das augenfälligste einleuchte, wie die unsichtbare Macht der Gerechtigkeit das sichtbare Reich der Dinge beherrsche und zu ihrer Erhaltung gebieterisch in dasselbe eingreife. Die wahre Tragödie ist die Schule der Tugend, sagte Voltaire an unsrer Stelle.¹ „Die Politik ist das Schicksal und die hohe Schule der

¹ Œuvres (1785), Vol. III, p. 384—391.

Tragödie“, sagte sechzig Jahre später Napoleon in Erfurt zu Goethe.

Auch in dem Aufsatz über die englische Bühne, den Voltaire unter dem Namen Jerome Carré verfaßt hat (1761), gilt Hamlet als der Typus und Gipfel der tragischen Kunst Shakespeares; auch in dieser Schrift wird die Fabel oder der Plan der Tragödie (le plan de la tragédie d'Hamlet) so erzählt, daß wir Wirrwarr über Wirrwarr vor uns sehen. „Hier find“, so schließt Voltaire seine Kritik, „zwei große Probleme zu lösen: 1) wie hat soviel tolles Zeug sich in einem Kopfe zusammenhäufen können? denn man muß gestehen, daß alle Stücke des göttlichen Shakespeare in diesem Geschmack sind; 2) wie war es möglich, menschliche Seelen dahin zu bringen, daß sie sich von solchen Stücken haben fortreißen lassen? Und wie ist es möglich, daß diese Stücke noch heute gesehen werden, in dem Jahrhundert, welches Addison's Cato erzeugt hat?“¹

2. Lessing.

Auf diese Frage, ohne Voltaire zu nennen, hat Lessing in seinem berühmten Litteraturbrief vom 16. Februar 1759 geantwortet. Hier heißt es von

¹ Œuvres, Vol. LXI, p. 350—357.

Gottsched: „Er hätte aus unseren alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer als der Franzosen einschlagen; daß wir in unseren Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt, daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfachheit mehr ermüde als die zu große Verwicklung u. s. w. — Er hätte auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn geraden Weges auf das englische Theater geführt haben.“ — „Denn eben dieses, daß er den Addison'schen Cato für das beste englische Trauerspiel hält, zeigt deutlich, daß er hier wieder mit den Augen der Franzosen gesehen.“ „Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsre Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet u. s. f.“

Zwanzig Jahre nach Voltaires *Semiramis* erschien der erste Theil der Hamburgischen Dramaturgie (1768), worin gelegentlich der Aufführung jener Tragödie, die Gespenstererscheinungen der Bühne zur

Sprache kamen und der Geist des Ninus mit dem des Hamlet verglichen wurde. Der Gegensatz zwischen Voltaire und Shakespeare, zwischen der tragischen Kunst beider konnte nicht treffender erleuchtet werden, als durch diese Parallele ihrer Gespenster. Die Aufklärung, welche keine Gespenster glaube, könne den dramatischen Dichter im Geringsten nicht abhalten, Gespenster erscheinen zu lassen. „Der Saame, Gespenster zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Saamen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich. Shakespeares Gespenst kommt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kommt

in der feierlichen Stunde, in der schauernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen es erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch, aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese Umstände zu nützen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist

von einer edleren Art sein, und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter Gespenstern sind, dünket mich, kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion. Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Ungeschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern, alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Heerde dummer Statisten dazu ab.“ — „Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird er von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm wahrnehmen, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche die Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er

sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn, als durch sich selbst.“¹

Diese Erörterungen des großen Dramaturgen sind so ganz im Sinne Shakespeares und seiner Tragödie gehalten, daß wir sie ihrem wesentlichen Umfange nach in unsere Betrachtung aufnehmen wollten, um sie auch im Fortgange derselben vor Augen zu haben. Kein Zweifel, daß Lessing, wenn er auf die Fabel und Composition der Hamlet-Tragödie näher eingegangen wäre, beide in das hellste Licht gesetzt und der sogenannten Hamletkritik viele Irrwege erspart haben würde. Leider hat er das nirgends gethan; leider ist zu seiner Zeit in Hamburg der Hamlet nicht aufgeführt worden. Es geschah erst durch Schröder zehn Jahre später (1778).

Was aber die Wirkung der Hamlet-Tragödie als solcher betrifft, so hat Voltaire dieselbe unter aller Kritik gefunden, sie könne nur dem rohesten englischen Pöbel zusagen, den französischen und italienischen müsse sie anwidern; — wogegen Lessing mit vollem Rechte behauptet hat: daß auf uns Deutsche nach den Meisterwerken der Griechen kein Stück eine

¹ Hamburgische Dramaturgie. Theil I. Stück XI. (5. Juni 1767.)

größere Wirkung ausüben müßte, als Othello, als König Lear, als Hamlet.

3. Goethe.

Seitdem Goethe, voller Einsicht und Bewunderung für den Dichter und sein Werk, in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795) die erste eindringende Analyse des Hamlet gegeben, die Fabel des Stückes zergliedert und nachgewiesen hat, daß die Tragödie höchst planvoll sei, ist ein Jahrhundert verfloßen. Was die Beurtheilung und die Schätzung der Shakespeareschen Hamlet-Tragödie betrifft, so giebt es in dem Gebiet der gesammten Hamletkritik keinen schärferen Gegensatz, als diese Antithese zwischen Voltaire und Goethe. Bei jenem ist die Hamlettragödie der tollste Wirrwarr, bei diesem die planvollste Ordnung, und der größte Plan, der je erfonnen worden. Wir wollen diesen Gegensatz bemerken und feststellen, ohne hier in die Beurtheilung der Dichtung selbst einzugehen, womit wir unserer eigenen Betrachtung vorgreifen würden.

Wie Goethe in den „Lehrjahre“, diesem genialsten und interessantesten aller Bildungsromane, die ganze Behandlung der Hamletfrage eingeführt und motivirt hat, so erschien die ästhetische und praktische Beschäftigung mit dem Theater, das Studium Shake-

speares, das Verständniß der Hamlet-Tragödie als ein menschliches Bildungsproblem, welches erlebt und gelöst sein wollte. Obwohl weder erschöpfend noch unwidersprechlich, hat dieser erste Versuch der Vergliederung der schwierigsten und tiefsinnigsten Dichtung Shakespeares einer Legion von Nachfolgern auf dem Gebiete der Hamletkritik immer von neuem zur Leuchte und Orientirung gedient.

Wir finden nicht, daß Goethe dem Inhalt der Hamletfabel in allen Punkten gerecht geworden ist. Unter den Problemen, die den Charakter des Helden angehen, hat von jeher an erster Stelle die Frage gestanden: „Warum handelt er nicht, schnell und energisch? Warum thut er nicht, was zu thun der Geist seines Vaters ihm auf die Seele gebunden und er selbst feierlich gelobt hat?“ Auf diese Frage lautet Goethes Antwort in ihrer negativen Fassung und in aller Kürze: „aus Mangel an Thatkraft, an sinnlicher Heldenstärke“, wogegen auf Grund einer treuen Beobachtung der Fabel und der in ihr berichteten Gemüthslage Hamlets zunächst zu antworten ist: aus Mangel an Thatenlust, der aus dem Mangel an Lebenslust hervorgeht, aus einer welt- und lebensfeindlichen Stimmung.

Unsere Hamletfabel enthält eine Reihe von Begebenheiten, aus denen zur Genüge einleuchtet, daß es ihrem Helden keineswegs an Muth und Thatkraft gebricht, weshalb wir Goethen nicht ohne weiteres darin beistimmen können: daß hier eine große That auf eine Seele gelegt sei, die der That nicht gewachsen ist; die That sei ein Eichbaum, die Natur des Helden ein Blumengefäß.¹

Ohne Zweifel hat Goethe in dem Gemüthe Hamlets den melancholischen Grundzug ebensowenig übersehen, wie in seiner Handlungsweise die heroischen Kraftproben: ich meine jene Momente, wo er sich von seinen Gefährten losreißt und dem Gespenst in die Einöde folgt; wie er im Kampf mit den Seeräubern auf deren Schiff springt, und welche weitere Bravouren wir im Laufe des Stücks an ihm wahrnehmen.

Um den Gang und die Uebersicht der Begebenheiten in der Aufführung zu vereinfachen, hat Goethe gewollt, daß der ganze Handel mit England aus dem Spiele wegbleiben und die Unruhen in dem eroberten Norwegen einzig und allein die politischen von und nach außen wirksamen Motive abgeben, daß Laertes

¹ Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch IV. Cap. XII. S. 214—216. (Goethes sämmtl. Werke, 1851, Bd. XV.)

nach Norwegen gesendet, Horatio dagegen, als der Sohn des dortigen Statthalters, nach Dänemark gehen solle, um die schnelle Ausrüstung der Kriegsflotte zu betreiben; diese aber solle Hamlet befehligen, zu welchem Amt Goethe ihm wohl ein ähnliches Maß von Muth und Tapferkeit zuschreiben mußte, als er nach der Fabel unserer Tragödie an den Tag legt.¹

In seiner Analyse des Hamlet hat Goethe den überraschenden epigrammatischen Ausspruch gethan, daß zwar die Tragödie planvoll sei, aber der Held keinen Plan habe.² Da nun die Planmäßigkeit des Ganzen und die Planlosigkeit des Helden doch zusammenhängen und auf einander bezogen sein müssen, so hat einer der jüngsten Hamleterklärer, indem er sich dem Goetheschen Worte anschließt, die Folgerung daraus gezogen, daß die Tragödie höchst planvoll sei, nicht obgleich, sondern weil der Held keinen Plan habe, daß die Planmäßigkeit des Ganzen auf der Planlosigkeit des Helden beruhe. Das klingt wie ein Oxymoron!

Ich gestehe, daß ich von einer Tragödie, deren

¹ Ebendasselbst. Buch IV. Cap. IV. S. 260—263.

² Ebendasselbst. Buch IV. Cap. XV. S. 223.

höchst planvolle Ordnung einen völlig planlosen Helden nicht bloß verträgt, sondern sogar voraussetzt und aus ihm hervorgeht, weder ein Beispiel kenne noch überhaupt im Stande bin, mir eine Vorstellung davon zu machen, es sei denn eine solche, wobei der Charakter der Tragödie in die Brüche geht und sich ins Komische auflöst. Wir werden diesen planlosen Helden sorgfältig mit der Fabel seiner Tragödie vergleichen, um nach dieser allein gültigen Richtschnur zu urtheilen, ob eine solche Auffassung zulässig ist oder nicht.

Freilich hat uns Goethe einen Hamlet gezeichnet, der seinem Werther erstaunlich ähnlich sah: „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann“.¹ Wäre der junge Werther in einer ähnlichen Lage gewesen, als in welcher Hamlet ist, so würde dieses Wort genau auf ihn passen: „eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist“. Was Goethe von dem Helden unserer Tragödie sagt, daß ihn das ganze Stück zu Tode drücke, paßt vollkommen auf den Helden seines Ro-

¹ Ebendasselbst. Buch IV. Cap. XIII. S. 216.

mans und den Gang seiner Schicksale. Die beiden Helden sind so verschieden wie ihre Dichter und ihre Zeiten. Doch giebt es einen Vergleichungspunkt, den man, so viel ich sehe, bisher unbemerkt oder unerwähnt gelassen hat; ich werde auf diesen mir wichtigen Punkt an einem späteren Orte zurückkommen.

In Goethes Charakteristik des Personals der Tragödie finden sich einige höchst gelungene Zeichnungen. Nirgends sind Rosenkranz und Gündenern so richtig erkannt, so bildlich ähnlich geschildert worden als hier, wo Wilhelm sich weigert, die beiden Rollen zur Verkürzung des Stücks in eine zu verbinden. „Gott bewahre mich vor solchen Verkürzungen, die zugleich Sinn und Wirkung aufheben!“ Das, was diese beiden Menschen sind und thun, kann nicht durch Einen vorgestellt werden. In solchen Kleinigkeiten zeigt sich Shakespeares Größe. Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Jasagen, Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Unheil und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch einen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Duzend sein, wenn man sie nur haben könnte; denn sie sind bloß in

Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, daß er nur zwei solche Repräsentanten auftreten ließ. Ueberdies brauche ich sie in meiner Bearbeitung als ein Paar, das mit dem Einen guten, trefflichen Horatio contrastirt.¹

Auch das Bild des Polonius ist wohlgetroffen, und die Schauspieler könnten von Serlo lernen, wie die Rolle gefaßt und gespielt sein will: „Ich verspreche diesmal einen recht würdigen Mann zum Besten zu geben; ich werde die gehörige Ruhe und Sicherheit, Verheertheit und Bedeutsamkeit, Annehmlichkeit und geschmackloses Wesen, Freiheit und Aufpassen, treuherzige Schalkheit und erlogene Wahrheit, da wo sie hingehören, recht zierlich aufstellen. Ich will einen solchen grauen, redlichen, ausdauernden, der Zeit dienenden Halbschelm aufs allerhöflichste vorstellen und vortragen, und dazu sollen mir die etwas rohen und groben Pinselstriche unseres Autors gute Dienste leisten. Ich will reden wie ein Buch, wenn ich mich vorbereitet habe, und wie ein Thor, wenn ich bei guter Laune bin. Ich werde abgeschmackt sein, um jedem

¹ Ebendasselbst. Buch V. Cap. V. S. 265.

nach dem Maule zu reden, und immer so fein, es nicht zu merken, wenn mich die Leute zum Besten haben.“¹

Ueber die Königin Gertrud läßt Goethe eine indirecte Andeutung geschehen, ergötzlicher und treffender Art. Nach Hamlets Absicht soll die Königin im Schauspiel das Conterfei jener weiblichen Charakterschwäche sein, die er an seiner Mutter verurtheilt. „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ Es ist das Zeitlich-Weibliche, das uns nicht hinan-, sondern hinabzieht und gern bereit ist, sich hinabziehen zu lassen; es ist die Leichtwilligkeit der verführerischen und verführbaren Natur, die verlockende Eva, die den Sündenfall der Welt verursacht hat und perpetuirt. In keiner seiner weiblichen Figuren hat Goethe diesen Eva-Typus so reizend und treffend verkörpert als in seiner Philine. Diese soll die Königin im Schauspiel darstellen und ist darüber außerordentlich erfreut: „das will ich so natürlich machen, wie man in der Geschwindigkeit einen zweiten heirathet, nachdem man den ersten außerordentlich geliebt hat. Ich hoffe mir den größten Beifall zu erwerben, und jeder Mann soll wünschen, der dritte zu werden.“²

¹ Ebendasselbst. Buch V. Cap. VI. S. 270.

² Ebendasselbst. Buch V. Cap. V. S. 265.

4. Schiller.

Man weiß, wie gewaltig die ersten Eindrücke waren, welche Schiller noch auf der Karlschule zu Stuttgart von Shakespeare empfing. Sein Genie hatte ihn zum tragischen Dichter berufen, der Gang seiner Schicksale und Reflexionen hatte seine Seele verbüßert und von Grund aus pessimistisch gestimmt. Der Zusammenhang zwischen der pessimistischen und tragischen Lebensanschauung, den Schopenhauer mit so vielem Nachdruck gelehrt hat, ist vielleicht bei keinem der großen tragischen Dichter so wahrnehmbar, wie in den Jugendwerken Schillers: ich nenne „die Räuber“, die „Leichenphantasie“, die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“, „die schlimmen Monarchen“, die „Melancholie an Laura“ und den „Spaziergang unter den Linden“.

Eines seiner damaligen Grundthemata war der Tod als der unerbittliche und schnelle Verwüster auch der höchsten Lebens- und Kraftgefühle, die Vernichtung als das unaufhaltfame Werk des öden, alles zermalmenden Weltmechanismus. Einen Augenblick leuchtet das menschliche Dasein im Strahlenglanze der Liebe und des Genies, der Größe und des Ruhms, und das Ende vom Liede ist Tod und Verwesung, Moder und Staub:

Daß, ich fühl's — laß Saura — noch zween kurze
 Senze fliegen — und dies Moderhaus
 Wiegt sich schwankend über mir zum Sturze,
 Und im eignen Strahle lösch' ich aus.

Jene Betrachtungen, in denen sich Hamlet mit Horatio auf dem Kirchhofe ergeht, den Schädel Yoriks vor Augen, hat Schiller lebhaft nachempfunden und in dem „Spaziergange unter den Linden“ wiederholt, sogar mit denselben Beispielen: er läßt seinen „Wollmar“ auf den Schädel Yoriks unter der Schaufel des Totengräbers, auf den Staub Alexanders und Cäsars hinweisen.¹

Trotz aller Rousseaubegeisterung herrscht in den Jugendwerken Schillers eine pessimistische Grundstimmung, eine gewisse Hamletverwandtschaft, ohne daß er den Namen nennt und sich über die Tragödie selbst äußert. Daß er sie kennt, erhellt unmittelbar aus dem Gespräch, das er den „Spaziergang unter den Linden“ genannt und kurz vor seiner Flucht in dem „Württembergischen Repertorium für Litteratur“ als ein vielleicht fortzusetzendes Bruchstück veröffentlicht hat (1782).²

¹ Vgl. mein Werk „Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen“. (2. Aufl. 1890.) S. 67—83.

² Historisch-kritische Gesamtausgabe (1867—1876). Bb. II. S. 348—354.

5. Schopenhauer.

Unter den dramatischen Charakteren von weltbekanntester Höhe hat Schopenhauer keinen häufiger angeführt und zur Illustration der eigenen Lehre benutzt als Shakespeares Hamlet, insbesondere seinen Monolog, der von „Sein oder Nichtsein“, von Leben und Tod, vom Werthe des Daseins und des Selbstmordes oder vielmehr vom Unwerthe beider handelt. Denn der Selbstmord geschieht aus Ueberdruß an oder aus Furcht vor den Leiden des Daseins und Widerwillen dagegen; er würde nicht geschehen, wenn das Leben so wäre, wie man es wünscht. Daher nennt Schopenhauer den Selbstmord die stärkste Bejahung des Willens zum Leben, unter allen Mitteln davon loszukommen und sich von dem Uebel des Daseins zu befreien, das zweckwidrigste und verkehrteste. Gerade zur Bekräftigung dieser Wahrheit beruft er sich auf Hamlet, der eben dieselben Bedenken hege und in jenem Monolog ausspreche:

Sterben; schlafen!

Schlafen! Vielleicht auch träumen! Ja, da liegt's!
 Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
 Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
 Das zwingt uns still zu stehn.¹

¹ Meine Geschichte der neuern Philosophie, Bd. VIII. (Schopenhauer.) Cap. XVII. S. 408.

Schopenhauer unterscheidet zwei Arten des Pessimismus, den religiösen und den genialen: jener besteht im Märtyrertum, dieser in der das Wesen und den Unwerth des Lebens durchschauenden Erkenntniß. Als das erhabenste Beispiel des ersten gilt ihm der standhafte Prinz von Calberon, als der geistvollste Repräsentant des zweiten, Shakespeares Hamlet, Prinz von Dänemark. Diesem fühlte sich Schopenhauer nicht bloß geistesverwandt als der geniale Pessimist, der er sein wollte und war, sondern auch schicksalsverwandt als der Sohn einer Mutter, die nach seinem Dafürhalten die Liebe des Gatten, seines edlen Vaters, nicht zu schätzen gewußt und sich an ihm und seinem Andenken versündigt habe.

Von der pessimistischen Lebensanschauung in den Jugendwerken Schillers hat Schopenhauer nichts gewußt, auch nichts von dessen Sympathie mit Hamlet. So oft er die Autorität Schillers als tragischen Dichters für sich anführt, beruft er sich auf das Schlußwort des Chors in der „Braut von Messina“:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Dabei aber nimmt er das Wort „Schuld“ nicht in dem moralischen Sinne des Dichters, sondern in der metaphysischen Bedeutung seiner eigenen Lehre. Die Urschuld ist der Wille zum Leben. Diesem ist das Leben gewiß, und da der Selbstmörder diesen Willen keineswegs verneint, vielmehr das Gegentheil thut, so bleibt er unter dem Banne der Urschuld und ihrer Folgen. So wollte der Philosoph den Monolog Hamlets verstanden wissen.

III. Die Irrgänge der neueren Hamletkritik.

In dem ersten Theil seines zur Erklärung der Hamlet-Tragödie verfaßten Werks hat Richard Voening eine Uebersicht der Hamletkritik seit Goethe gegeben, eine solche, die nicht bloß berichtet, was alles über Hamlet gedacht und geschrieben worden ist, sondern sich durchgängig bestrebt, die Entstehungsart und die Gründe dieser so verschiedenen Ansichten zu erklären.¹ Jede Phase unserer Hamletkritik habe in dem Helden der Tragödie sich selbst bespiegelt, die ihrer Denk- und Empfindungsweise verwandten oder congenial scheinenden Züge hervorgehoben und diese

¹ R. Voening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares (Stuttgart, Cotta 1893). S. 1—142.

für die wesentlichen Grundzüge, für den Typus des Charakters genommen, immer in der Meinung: „das bin ich! Shakespeare hat an mich gedacht, als er seinen Hamlet schrieb.“ Oder sie hat im Hamlet auch die ihr gegentheiligen und antipathischen Züge sehen wollen.

1. Hamlet als Feigling.

Wie sehr gleicht der Goethe-Hamlet dem Goethe-Werther! Wie sehr hat Börne Goethen gehaßt und haßte nun auch schon um dieser Aehnlichkeit willen den Hamlet! Es fehle diesem nicht bloß die sinnliche Stärke des Helden, sondern er sei furchtsam und feigherzig, gerade muthig genug, um jemand meuchlings über den Haufen zu stechen u. s. f. Was kümmert es den deutschen Kritiker, daß der Hamlet Shakespeares in der Scene mit dem Geist, in dem Gefecht mit den Seeräubern, im Ringkampf mit Laertes Muth und sinnliche Stärke genug an den Tag legt? Unser Kritiker hat es ja nicht mit dem englischen, sondern mit dem deutschen Hamlet zu thun, wie sich die Zeitphilosophie oder Zeitstimmung denselben in den Kopf gesetzt hat.

2. Hamlet als Träumer und Grübler.

Und wenn es nicht Feigheit und Furcht ist, die ihn lähmt und zum entschlossenen Handeln untaug-

lich macht, so sind es allerhand Bedenken und Reflexionen, die sich zwischen ihn und seine Pflichterfüllung drängen. Nunmehr erscheint er als eine überwiegend theoretische Natur, als ein Grübler und Denker, als ein Gedankenheld, und seine Tragödie als ein Gedankentrauerspiel, wie A. W. Schlegel gemeint hat und die Aesthetiker der Hegelschen Schule, wie Rötcher, Vischer u. a. ausgeführt haben.

War aber der Dänenprinz einmal zum Philosophen gestempelt, der, den Kopf voll tief sinniger Einfälle, beschauliche Spaziergänge macht, statt, den Dolch in der Faust, den Weg der Rache zu unternehmen, so lag es nahe genug, „Hans den Träumer“, wie er sich selbst nennt, mit Michel dem Träumer zu vergleichen, wie die Deutschen sich und anderen oft erschienen sind. Im Frühjahr 1844 dichtete Freiligrath seinen Hamlet: „Deutschland ist Hamlet“ u. s. f.

Gerwinus, in der Kunst der Vergleichen und Entgegensetzungen stets gewandt und weitblickend, hat einige Seiten seines gewichtigen Werkes über „Shakespeare“ der Ausführung dieser Parallele gewidmet, wobei er dem Dichter selbst den geflissent-

lichen Contrast einer solchen theoretischen, hochbegabten, in sich brütenden, kraftlosen Gemüthsart und solcher praktischen, thatkräftigen, entschlossenen Naturen, wie seine beiden Heinriche, Percy und der Prinz sind, zuschrieb.

3. Montaigne oder Bruno?

Indessen war es nicht genug, Hamlet zum Philosophen, sogar zum „Fürsten der Philosophie“ zu erklären, man mußte ihn auch mit einer Mitgift philosophischer Ideen ausstatten, die er bald von dem italienischen Naturphilosophen Giordano Bruno, bald von dem französischen Skeptiker Michel de Montaigne empfangen haben sollte. Die welterfahrene skeptische Denkart des letzteren hatte eine allem Fanatismus sowohl des Glaubens als auch des Unglaubens abholde Richtung und vereinigte in ihrer toleranten Gesinnung die Gläubigkeit mit dem Zweifel. Geht es nun nach Steedfeld, so hat Shakespeare in seinem Hamlet ein Tendenzdrama wider den Unglauben des Montaigne bezweckt, nach Feis dagegen ein Tendenzdrama wider dessen Glauben.

In der Ausgabe von 1603 steht der Monolog „Sein oder Nichtsein“ u. s. f. an einer früheren

Stelle und vor dem Zwiegespräch mit Polonius, worin dieser fragt: „Was leset ihr, mein Prinz?“ In beiden Scenen erscheint Hamlet lesend, dasselbe Buch in der Hand, in welches vertieft er den Monolog „Sein oder Nichtsein“ u. s. f. beginnt; dabei habe er den Montaigne an einigen Stellen vor Augen, welche von Tod, Unsterblichkeit, Selbstmord handeln. Bald nachher folgt das Gespräch mit Polonius. Jetzt heißt es von demselben Buch: „der satirische Schuft da sagt“ u. s. f. Dieses Buch aber, wie Bergersdorff mit einigem Anscheine von Richtigkeit nachzuweisen gesucht hat, soll nicht Montaigne, sondern John Lyly's Euphues sein.¹ Andere denken an Juvenal, andere an Giordano Bruno.

Unsere Kritiker in der Wahl der Philosophie Hamlets stehen zwischen Heu und Gras. Was hat er für eine Philosophie? Die des Bruno oder die des Montaigne? Die des skeptischen oder die des gläubigen Montaigne? Was für ein Buch liest er: den Montaigne oder den Lyly? Die Essais oder den Euphues?

Was müssen die großen Dichter trotz ihrer gerühmten Erfindungskraft nicht alles entlehnt ha-

¹ Shakespeare-Jahrbuch XXVI. S. 258—309.

ben! Auf die Frage des Polonius: „Was leset ihr, mein Prinz?“ antwortet Hamlet: „Worte, Worte, Worte!“ In einem der Gespräche des Bruno hat man die Stelle aufgestöbert, wo eine ähnliche Wendung vorkommt. In einem andern jener Gespräche heißt der Unterredner „Coribante“: daher werde Polonius in der Ausgabe von 1603 „Corambis“ genannt. In einem dritten Gespräch heißt der Unterredner „Poliinnio“: daher heißt der Corambis von 1603 nunmehr in der Ausgabe von 1604 „Polonius“.

Nach seinem Aufenthalt in London habe Bruno zwei Jahre in Wittenberg gelebt und gelehrt (1586 bis 1588): daher läßt Shakespeare seinen Hamlet in Wittenberg studiren. Selbst jenes hochcharakteristische Wort: „In Bereitschaft sein ist alles!“ habe Hamlet von Montaigne entlehnt: «il faut estre toujours botté et prest à partir».

4. Die Wildbahn des Unsinns.

So viele unzulängliche und verfehlte Erklärungsversuche haben zur Folge gehabt, daß man die Lösung der Schwierigkeiten auf der Wildbahn des Unsinns gesucht und hier die weitesten Grenzen noch überschritten hat. Da hat jemand ausgeheckt, daß

Hamlet ein verkleidetes, in Horatio verliebtes, auf Ophelia eifersüchtiges Frauenzimmer sei; ein anderer hat in Claudius den musterhaften König ausfindig gemacht, den Hamlet und Horatio mit Hülfe eines fingirten Gespenstes vom Throne zu stoßen beabsichtigen.

IV. Die Abwege der jüngsten Hamletkritik.

Es kann unseren Hamleterklärern nicht zur Ermunterung gereichen, daß die beiden Männer, welche in Deutschland sich um die Kenntniß der Hamlettragödie die größten Verdienste erworben — der eine durch seine chorführende, dem Werke wie dem Dichter geistesverwandte Erklärung, der andere durch seine geniale, aller kleinen Mängel ungeachtet unübertroffene und unübertreffliche Uebersetzung —, an einer befriedigenden Lösung der Aufgabe am Ende verzweifelt haben. Goethes letztes Wort lautet dahin, daß diese Tragödie, was man auch sage, als ein düsteres Problem auf unserer Seele lasten bleibe. Und A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur, sagt: „Hamlet, einzig in seiner Art, ist ein Gedankentrauerspiel, durch anhaltendes und unbefriedigtes Nachsinnen

über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben und bestimmt, eben dieses Nachdenken wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekanntem Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt.“ „Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels herabzustürzen droht.“¹

Die Räthsellöser, deren Menge sich auf einige Hundert beläuft, kommen, um bald wieder zu verschwinden, und noch ist kein Oedipus erschienen, der diese Sphinx vom Felsen gestürzt hat. Um aus dem Wirrsal endlich ans Licht zu kommen, sind zwei Auswege versucht worden.

1. Rümelin.

Auf dem einen verschwindet das Ungethüm, das, aus der Ferne gesehen, sich wie eine riesenhafte Sphinx ausnimmt, dagegen, in der Nähe betrachtet, sich auflöst in die Ungehalt und Unformen, die Risse und

¹ Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur. (Heidelberg, Mohr 1817.) Theil III. S. 146—151.

Spalten, die Mängel und Widersprüche eines unharmonischen, in der Composition mißrathenen Werks. Die Schuld liegt am Dichter. Sein Hamlet ist eine Mißgeburt. Er ist nicht verstanden worden, weil er nicht zu verstehen ist, weil die Tragödie ein an sich selbst unverständliches Werk ausmacht, voller Widersprüche und unverträglicher Züge, so unverträglich, wie im Hamlet selbst der massive Volksglaube an Himmel, Hölle und Fegefeuer auf der einen Seite und auf der anderen die äußerste Freigeisterei, die das Regiment Gottes im Diesseits und Jenseits bezweifelt. Dieser Hamlet besteht aus zwei Gebilden heterogenen Ursprungs, die nicht zu einander passen: das eine stammt aus der Sage, das andere aus dem Kopfe und Zeitalter Shakespeares; jenes ist der Rächer, dieses der Zweifler; daher die beständigen Vorwürfe, welche der Rächer Hamlet dem Zweifler Hamlet macht; daher die fortwährenden Selbstanklagen des Shakespeareschen Hamlet, die sich aus dem inneren Zwiespalt in der Composition des Trauerspiels erklären. Dasselbe ist, wie genial, gedankenvoll und interessant es in einzelnen Stücken sein mag, als Ganzes genommen eines der unvollkommensten Werke Shakespeares. Dies ist der Aus-

weg, den G. Rümelin in seinen „Shakespearestudien“ nimmt und empfiehlt.¹

Wo sind wir? Wie es scheint, auf dem Rückwege zu Voltaire, nur daß dieser den Hamlet als das vollkommenste Werk seines Dichters angesehen wissen wollte, dieses «Gille-Shakespeare», der nach ihm aus zwei sehr heterogenen Wesen bestand: einem erhabenen Genie und einem niedrigen Possenreißer. Wir haben uns sehr weit von Goethe entfernt, der doch seinen Wilhelm Meister von Shakespeares Hamlet sagen ließ: „das Stück sei planvoll, und es sei nie ein größerer Plan eronnen worden“.

2. Werder.

Es ist wahr, man habe dieses größte und tiefstinnigste aller Trauerspiele nicht verstanden, aber die Schuld liege nicht am Dichter und der Unverständlichkeit seines Werkes, sondern am Unverstande der Kritiker, aller bisherigen Kritiker, selbst Goethen, was seine Ansicht von dem Charakter Hamlets betrifft, nicht ausgenommen. Wir haben es mit keiner Sphinx, mit keinem räthselhaften Werke zu thun, sondern alles darin ist tief und klar ge-

¹ Shakespearestudien (Stuttgart, Cotta 1866). S. 74 bis 97, S. 82. Vgl. unten.

dacht, alles ist wohlgeordnet und zusammenhängend, wenn man nur die Augen hat, um zu sehen, und den Sinn, um zu verstehen. Will man aber durchaus eine Sphinx vor sich haben, nun, so ist auch der Oedipus erschienen, der diese Sphinx vom Felsen gestürzt zu haben die gewissste Ueberzeugung hegt: R. Werder in seinen zehn Vorlesungen, die er über Shakespeares Hamlet an der Berliner Universität in dem Zeitraum von 1859—1872 zu verschiedenen malen gehalten hat.¹

Der fundamentale Irrthum der ganzen bisherigen Kritik sei ihre grundfalsche Auffassung von der Persönlichkeit und dem Charakter Hamlets, dessen Selbstanklagen sie buchstäblich genommen, darum völlig mißverstanden und zum Model ihres eigenen Urtheils gemacht habe, als ob in diesen Stellen seines Monologs die getreue Selbstschilderung Hamlets enthalten sei, während die Vorwürfe, die er gegen sich selbst richtet, nicht Anklagen sind, sondern Klagen, und zwar Klagen, welche die Beschaffenheit nicht seines Charakters, sondern seiner Lage oder „Situation“, „der ungeheuren Noth und

¹ Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet (Berlin, Wilhelm Herz, 1875).

Klemme“, betreffen, in die das Gebot des Geistes und sein Gelübde ihn hineingedrängt. Man habe die Person Hamlets und seine tragische Situation verwechselt: auf dieser Verwechslung, auf dieser Confusion aus Miß- und Unverstand beruhe die gesammte bisherige Kritik.

Die Sachlage nämlich sei diese: Hamlet soll seinen Vater rächen, d. h. den Mörder strafen, nachdem er die Welt von dessen Schuld überzeugt und ihn gerichtet hat. Da aber unter den Lebenden niemand ist, der diese Schuld kennt, außer der Mörder selbst, so muß er ihn, den königlichen Mörder, diesen „lächelnden Schurken“, zum Geständniß seiner That bringen. Es hieße den König nicht verderben, sondern „im Urtheile der Menschen retten, unsterblich machen, ja geradezu kanonisiren“, wenn Hamlet, wie seine Kritiker wollen, ihn erdolchte, bevor er seine Schuld offenkundig gemacht. „Denn zur tragischen Rache gehört die Strafe, und zur Strafe das Recht und zum Rechte die Ueberzeugung für die Welt. Und darum ist Hamlets Zweck nicht die Krone und seine nächste Pflicht nicht den König zu tödten, — sondern seine Aufgabe ist: den für das Urtheil zunächst unangreifbaren Mörder seines

Vaters, mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieser Procedur, strafend zu richten. Das ist der Punkt.“¹

Mit dieser Einsicht in die Sachlage, die ihn gefangen hält, muß man die Monologe Hamlets lesen, um zu verstehen, was seine Selbstanklagen bedeuten. Er verklagt das Geschick, das auf ihm lastet, und in der Empörung dagegen fällt er sich selbst an; er klagt, daß er genöthigt sei, vor sich selbst als ein „Feigling“, eine „Memme“, ein „blöder, schwachgemutheter Schurke“, als „Hans der Träumer“, als ein „niederer Sklave“, jeder Verachtung, jeder Beschimpfung werth, zu erscheinen. Das Gebot des Geistes und sein eigenes Gelübde heißen ihn eine Rache vollstrecken, die nothwendigste und gerechteste der Welt, aber ihre Vorbedingungen, nicht weniger nothwendig und gerecht, sind unter den gegebenen Umständen nicht zu erfüllen: er kann und darf nicht, was er soll und muß. Das sind „die Eisenklammern seiner Situation“, das ist seine Hemmung. Die Aufgabe, die er zu lösen hat, ist eine solche, über welche die Vernunft sich zu Schanden denken und „schimmeln“, über die man verrückt werden könnte. Daher ge-

¹ Ebenda selbst, Vorl. II. S. 46, 48.

räth er unwillkürlich auf den Einfall, sich wahnfinnig zu stellen und ein närrisches Wesen anzunehmen (to put an antic disposition on): es ist der Ausdruck seiner Lage, das Kostüm seiner Situation.

Ich muß hier darauf verzichten, die Erörterungen Werders im Einzelnen zu verfolgen, wo wir manchen neuen und überraschenden Lichtblicken, manchen wichtigen und treffenden Bemerkungen begegnen, die uns für den Ueberdruß an dem unausgesetzten Handel gegen „die Herrn Kritiker“, an diesen überall in den Gang der Betrachtung eingemischten, oft bis zu den größten Ergüssen ausgelassenen Zwischenreden, etwas entschädigen.¹ Sie werden sehr unwirsch von ihm behandelt, „die Herrn Kritiker“, „diese Herrn Praktiker, die es mit dem Faustrecht halten“, „diese kritischen Götter“, die in den leeren Zwischenräumen wohnen, namentlich in der von ihnen erfundenen Pause zwischen

¹ Es ist treffend und wichtig gesagt, wenn es vom Polonius heißt: „er hat so oft in seinem Leben hinter dem Teppich gesteckt, daß er einmal dahinter bleibt“. (Vgl. VIII. S. 193.) Und gegen die Kritiker, die so viele Sympathie für Rosenkranz und Guildenstern an den Tag legen und es dem Prinzen zum Vorwurf machen, daß er diese gutmüthigen und im Grunde unschuldigen Leute aufopfert: „das ist ganz natürlich, die Sympathie will auch leben“. (Vgl. VIII. S. 176.)

dem ersten und zweiten Act, in „diesem Porus, diesem Loch in der Tragödie“, im Uebrigen sind sie „ehrenwerthe Männer und ehrenwerthe Männer sind sie alle“; er herrscht sie an, wie in der Gellertschen Fabel der Amtmann die Bauern. Durch seine Polemik, durch ihre Art und ihren Ort, durch diese fortwährenden Interruptionen seiner Rede hat Werder sich die Objectivität der Darstellung, uns den Genuß der Lectüre verдорben, ja sogar das Verständniß seiner Schrift erschwert und gehindert.

Um nach den obwaltenden Umständen die tragische Gerechtigkeit in Bewegung und auf den Weg zu bringen, der dem Ziele und Ende zuführt, muß der Zufall eintreten, eine jähe That, der von Hamlet in blinder Wuth verübte Mord des Polonius: „Das ist der Wendepunkt des Stücks, der das zweite Hauptmoment des Verständnisses in sich schließt“. „Erst mit diesem zweiten Punkt öffnet sich der Blick in die tragische Tiefe des Stücks, in den Plan. Diesen Wendepunkt verstehen, heißt Hamlet verstehen. Ganz etwas Neues liegt vor, etwas Ueberraschendes, auf das wir nicht vorbereitet sind: Hamlet macht einen Fehler! Und dieser Fehler ist Hamlet! Aber doch wieder gehört

noch ein dritter Punkt dazu, um die volle Bedeutung auch dieses zweiten zu fassen. Und wenn man alle drei in einem Aperçu durchschaut, versteht man das Ganze und jeden derselben wahrhaft erst durch dieses und in ihm. Erst in der letzten Vorlesung deshalb, unter dem Lichte des dritten, wird der volle Sinn und die ganze Gewalt des vorliegenden offenbar werden.“¹

Diese drei Punkte, die Werder im Sinn hat, sind der Fundamentalpunkt, der Wendepunkt und der Schlußpunkt: der erste ist Hamlets Situation, der zweite der Zufall seiner Schuld (die absichtslose Tödtung des Polonius), der dritte das Gottesgericht. Das Beste und Tiefste von allem, was Werder gesagt hat, betrifft den dritten Punkt und macht den Schluß seiner letzten Vorlesung.²

Wir haben es mit dem ersten zu thun, den unser Erklärer selbst „die *conditio sine qua non*“ des Verständnisses genannt hat. Nachdem wir diesen Fundamentalpunkt kennen gelernt haben, müssen wir fragen: wo sind wir? Wir sind nicht mehr im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, son-

¹ Vorles. VII. S. 161—162.

² Vorles. X. S. 240—252.

bern wo anders. Nirgends ist in dieser Fabel davon die Rede, daß nach den Enthüllungen des Geistes, nach dem Gebot der Rache, nach dem Gelübde, dieses Gebot zu erfüllen, nun Hamlet selbst erst die Schuld des Mörders zu enthüllen und offenkundig zu machen habe. Nirgends in seinen Monologen redet Hamlet von dieser Aufgabe, von dieser Situation als seiner Hemmung. Man muß diese Monologe erst aus dem Shakespeareschen ins Werdersche, d. h. aus der Darstellung der Person in die der Situation übersetzen, um den Werderschen Hamletreden zu hören.

Unser Kritiker selbst macht dieses travestirende Verständniß der Hamletmonologe den Lesern zur förmlichen Vorschrift. In Beziehung auf den letzten dieser Monologe sagt Werder: „Immer -- dem Anschein nach klingen Hamlets Worte, als könnte und dürfte er, was er möchte, und unterließe es nur aus subjectiven Gründen und Motiven, — und immer heißen sie, daß er nicht kann und nicht darf, sachlich nicht kann und darf, was er persönlich möchte und auch sehr wohl vermöchte, und daß er's unterlassen muß aus objectiven Gründen und Motiven!“¹

¹ Vorles. VII. S. 168—169.

Selbst in seinem dritten Monolog, worin die Entlarvung des Königs durch das Schauspiel geplant wird, will doch Hamlet nur sich davon überzeugen, daß die Erscheinung des Geistes kein Hirngespinnst, kein Traum, keine Hallucination war, sondern Wirklichkeit. Es ist nirgends die Rede davon, daß er die Aufgabe und die Absicht habe, dem Mörder den Proceß zu machen, wozu er nach Werder durch seine Situation genöthigt sein soll.

Nach Shakespeares Hamletfabel gehören Rache und Gericht unmittelbar zusammen und fallen in denselben Act. Das Gebot des Geistes lautet: „Rache deinen Vater, seinen schänden, unerhörten Mord!“ „Doch wie du immer diese That betreibst, beslecke dein Herz nicht; dein Gemüth ersinne nichts gegen deine Mutter!“ Das Gelübde Hamlets lautet: „Ich will es thun, dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirns!“ Die Forderung des Geistes ist compact. Er sagt nicht: „nun verhalte dich richterlich und kritisch! Ergründe, ob ich die Wahrheit gesagt habe, ob ich wirklich ermordet worden bin, und von wem? Dann überzeuge davon auch die Welt; erst richte, dann strafe!“ Hamlet nach dem Gebote des Geistes soll Rächer sein, nicht Detectiv. Wozu

wäre sonst auch der Geist erschienen und wieder-
erschienen?

Und wenn es in Hamlets Situation, der von ihm wohl erkannten, darum auch in seiner Absicht gelegen war und gelegen sein mußte, die Schuld des Königs offenkundig zu machen: warum hat er dann in blinder Wuth den König erstechen wollen, als er den Polonius traf? Dann hätte er ja mit einem Streich alle seine Absichten zu nichte gemacht, zu nichte machen wollen, wenn nämlich die juristische Uebersführung des Königs seine Absicht war, wie es Werder ihm zuschreibt, nicht aber die Hamletfabel nach Shakespeare.

Endlich wenn es nach Werders Ansicht das Ziel Hamlets und seiner Tragödie hätte sein sollen, den Mörder vor aller Welt zu entlarven, so wäre nach Shakespeares Hamletfabel dieses Ziel verfehlt worden, denn der König stirbt und lügt mit dem letzten Hauch seines Mundes. Wie die Königin umsinkt, ruft er: „Sie fällt in Ohnmacht!“ während er weiß, daß sie vergiftet ist. Auch den eigenen Tod will er weglügen: „Ich bin nur verwundet!“ ruft er aus, während er weiß, daß ihn die giftige Spitze getroffen hat.

Daß Werders Erklärung schon in ihrem Fundamentalpuncte der Hamletfabel Shakespeares zuwiderläuft, liegt auf der Hand. Auch sind Einwürfe, die auf diesen Widerstreit hinweisen, ihm alsbald gemacht worden; er selbst hat solche Einwürfe vorhergesehen und seine Kritiker im voraus dafür gezüchtigt. Auf die schüchterne Frage: warum Shakespeare in keinem der Monologe Hamlets auch nur mit einer Silbe jenes objective Sachverhältniß, die Situation, die ihn hemmt, angedeutet habe? lautet die zurückdonnernde Antwort: „Das hat er bleiben lassen, weil er Shakespeare war. Wer deshalb über den Charakter des Helden in Irrthum gerathen konnte, der soll irren: denn für das, was sich von selbst versteht, soll man den Verstand haben.“ „Was durch die Handlung ins hellste Licht gesetzt wird, was sie dem Zuschauer förmlich ins Ohr schreit, — das noch in einem besonderen Passus zu etikettiren, dazu hätte ein Dramatiker, wie Shakespeare, sich herbei lassen sollen?“¹

Was zu der tragischen Geschichte vom Prinzen Hamlet, diesem Thema der Shakespeareschen Tragödie, als einer ihrer allerwesentlichsten Grundzüge gehört,

¹ Vorl. V. S. 126 ff.

das muß auch in der Fabel dieser Tragödie ausgedrückt sein. Wenn es hier aber gar nicht ausgedrückt ist, so gehört es auch nicht zu deren Bestandtheilen, sondern ist die Erfindung eines Erklärers, die uns nicht in Shakespeares Hamletfabel hinein, sondern von ihr abführt. Es ist ein Abweg.

3. Baumgart.

Wir müssen auf die Hauptfrage zurückkommen: warum Hamlet die ihm so feierlich übertragene und von ihm übernommene Pflicht nicht ausführt? Das Räthsel erhebt sich von neuem. Die Sphinx steht wieder vor uns da.

Als der nächste Räthsellöser auf der Bühne unserer Hamletkritik erscheint H. Baumgart mit seiner Schrift über „die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik“, von den Vorlesungen Werders angeregt, sowohl zur Beistimmung in einer Reihe nebensächlicher Punkte als auch zur Bestreitung der Hauptpunkte.¹ Gleich mit dem Fundamentalkpunkte, der „Situation und ihren Eisenklammern“, in denen Hamlet stecken soll, sei es nichts, diese Annahme sei der Hamletfabel fremd und der Grundirrtum,

¹ Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. (Königsberg, Hartung'sche Buchdruckerei 1877.) S. 89.

durch den Werder „das Verständniß des Stückes in Grund und Boden ruinirt und zu einer endlosen Reihe von Sophismen sich verleiten läßt“. Werder wird von seinem Kritiker getadelt, weil bei ihm sehr oft die Declamation die Stelle der Logik vertritt, was noch immer angenehmer ist, als wenn ein unklares und verworrenes Gerede sich dieser Stelle bemächtigt.

Indessen ist der neue Kritiker von Werder nicht bloß angeregt, sondern auch geleitet, denn er forscht, wie dieser, nach dem dunklen Punkte der Hemmung in Hamlets Verhalten und Handlungsweise; nur daß ihm die erfreuliche Gabe der Lichtblicke bei weitem nicht in dem Maße zu Gebote steht, wie Werder dieselbe besitzt und ausübt. Wir müssen uns einen etwas verzwickten und unbelehrbaren Vortrag über die aristotelische Lehre von den tragischen Fabeln gefallen lassen, um auf diesem Wege hinter den Hamlet zu kommen. Denn die Hamletfabel gehöre zu derjenigen Gattung tragischer Fabeln, die nach Aristoteles die schönste sei: sie sei zugleich verwickelt und ethisch: verwickelt, weil sie eine große Reihenfolge mannichfaltiger und überraschender Begebenheiten enthalte; ethisch, weil die

Handlungsweise und das Schicksal des Helden aus der Beschaffenheit seines Charakters hervorgehen. Die Erkennung seines Schicksals übe auf den Charakter Hamlets eine solche Wirkung aus, daß sie den Glückswechsel, die Peripetie, den Umschlag ins Verderbliche zur Folge habe, und zwar einen solchen Umschlag, daß der Held nunmehr gerade das Gegentheil von dem vollbringe, was er bezwecke, und auf diese Weise seinen eigenen Untergang herbeiführe. Hamlet erkenne sein Schicksal, nicht sich selbst und seinen Charakter, deßhalb sei dieser Charakter nicht bloß für uns, sondern für ihn selbst ein Problem; er wisse nicht, daß er für die ihm auferlegte Rachepflicht viel zu hochgesinnt und gebildet, in seinem Innersten weit darüber hinaus und erhaben sei, darum handle er nicht aus voller Selbsterkenntniß, sondern lasse sich treiben. Vermöge seiner feurigen und gefühlvollen Natur werde er von der Rachepflicht ergriffen und fortgetrieben, zugleich aber von seiner erhabenen Gesinnung und Gesittung mit gleicher Stärke zurückgetrieben, und so gerathe er, hin- und herschwankend, an jenen Punkt des Stillstandes, wo er in der Hauptsache nichts thut, sondern sich auf Nebendinge einläßt und aller-

hand geniale Betrachtungen anstellt, ist er doch „ein kritisches Genie ersten Ranges“.

Demnach wäre Hamlet ein ganz unverhofftes, brauchbares Beispiel für die Deterministen, nicht unvergleichbar dem Esel des Buridan. Als Esel zwischen Heu und Gras wäre er verhungert; als Prinz von Dänemark, zwischen Rache und Nicht-rache, zwischen die Forderung eines rohen Zeitalters und die Gegenforderung der höheren sittlichen Cultur gestellt, von zwei inneren Stimmen bestürmt, dem Rufe der in ihm waltenden Pietät und der Gegenmahnung der in ihm waltenden Vernunft, geht er zwar auch zu Grunde, aber, wie unser Kritiker uns lehrt, er verhungert auf tragische Weise und auf tragischem Wege, dessen Stationen wir hier nicht näher verfolgen.

Hätte der Prinz sich selbst und seinen Charakter durchschaut, so würde er sogleich sein erhabenes Unvermögen, den Racheact zu vollziehen, erkannt, er würde als Philosoph sogleich den Entschluß, die Forderung nicht zu erfüllen, gefaßt und das Engagement des Geistes abgelehnt haben. So lehrt unser Kritiker. Ich lasse ihn selbst reden. „Um all das Gesagte zusammenzufassen, was wir gegen

Goethes allzumäßige Auffassung von der Anlage Hamlets einzuwenden haben: von einer wunderbaren Begabung begünstigt, der er gerecht zu werden verstanden hat, trägt er die Gewähr in sich, daß er als König wie als Philosoph sich gleich groß gezeigt haben würde; an beiden aber hindert ihn ein tragisches Schicksal, das ihm ein frühes Ende bereitet. Während es ihm alle Wege, sich fürstlich zu beweisen, verschließt, außer dem einen, den der Philosoph in ihm zu gehen nicht den Entschluß finden kann, verwundet es den fühlenden Menschen in ihm so schwer, daß das Gleichmaß seiner Seele immer mehr in stürmische Leidenschaftlichkeit sich wandelt: dergestalt, daß in der ihn umstrickenden Schicksalsverwicklung er selbst nun beiträgt, die Peripetie seines Geschickes zu vollenden, durch die eigenen Fehler die Katastrophe auf sich und andere herabzuziehen.“ „In der That thut Hamlet das ganze Stück hindurch nichts, um seiner wirklichen Aufgabe näher zu treten, als daß er durch die Veranstaltung des Schauspiels sich die moralische Gewißheit über die Richtigkeit der Enthüllung verschafft. Was ihn daran hindert, ist vorzüglich der Irrthum, der ihn das ganze Stück hindurch

beherrscht, daß eben die unmittelbare Rache sein Ziel sei. Vor dieser zieht sich unaufhörlich seine Seele zurück, und da ihn seine Leidenschaft fortwährend dazu antreibt, ohne fortreibende Kraft, so thut er eben für die Hauptsache nichts.“¹

Uebrigens hätte der Prinz seine Pietätspflicht vollkommen erfüllen können, ohne sich die Hände mit der Blutrache zu beflecken; und im Grunde habe er diese Pflicht auch erfüllt, und im Grunde habe der Geist auch nichts anderes gefordert. Denn die Sache, bei Licht besehen: was hat der Geist verlangt und was hat Hamlet versprochen? Die Forderung des Geistes, womit er Abschied nahm, hieß: „Ade! Ade! Ade! Gedenke mein!“ Und das Versprechen Hamlets:

Dein gedenken? Ja,
Du armer Geist, so lang Gedächtniß haust
In dem zerstörten Ball hier.

Und damit wäre also die Sache gethan. Hamlet hat versprochen, an den Geist zu denken: „Das hat er gelobt“, sagt unser Kritiker, „und das hält er auch getreulich“.²

Wenn sich Hamlet zum Geist seines Vaters verhält, wie der Schuldner zum Gläubiger, so hat er

¹ Ebendas. S. 65—66. S. 126.

² Ebendas. S. 90 ff.

die Schuld zu zahlen, nicht bloß an die Zahlung zu denken. Mit einer solchen Zahlung ist kein Gläubiger zufrieden, auch nicht der aus dem Jenseits, denn er kommt, um den Sohn zu verpflichten, und er kommt wieder, um ihn an die Zahlung der Schuld, d. i. die Erfüllung der Pflicht zu mahnen.

In Wahrheit steht es mit dem Gebote des Geistes und dem Gelübde Hamlets ernster und schwieriger, als Baumgart an der angeführten Stelle die Sache nimmt. In Wahrheit, d. h. nach Shakespeare ist das Gebot des Geistes kein zartes Vergißmeinnicht, sondern es heißt: „Räche meinen schänden, unerhörten Mord!“ Und das Gelübde, welches Hamlet sich selbst ablegt:

Dein gedenken?

Ja, von der Tafel der Grinn'ung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangnen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung:
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirns, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen. — Ja beim Himmel.

Wie aber dieses „Gedenken“ gar nicht sentimental, sondern höchst tragisch zu nehmen ist — es ist nicht die Erfüllung der Pflicht, sondern die Lösung dazu (my word) —, dies zeigen die Schlußworte des

Monologs: „Ade, Ade! Gedanke mein! Ich hab's geschworen!“

In der Hamletfabel Shakespeares findet sich nichts von einem Hamlet, der aus religiösen und philosophischen Grundsätzen die Blutrache verabscheut, der aus diesem Abscheu von vornherein entschlossen ist, die Blutrache nicht zu vollstrecken, leider aber sich selbst und sein eigenes Wesen zu wenig durchschaut und kennt, um sich dieses Entschlusses deutlich bewußt zu sein, weshalb er schwankt; endlich nichts von einem Hamlet, der das Gebot des Geistes erfüllt zu haben glaubt, wenn er dasselbe zwar nicht ausführt, aber seiner stets eingedenk ist und bleibt.

Daher befindet sich der Hamlet des Herrn Baumgart nicht im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern weit davon entfernt auf einem Abwege.

4. Grimm.

Gleichzeitig mit Werders Vorlesungen ließ H. Grimm einen „Essay“ über „Hamlets Charakter“ erscheinen,¹ worin das Räthsel wieder zum Vorschein kam: nicht als ein aufzulösendes, sondern vielmehr als ein nicht aufzulösendes, als ein unlösbares,

¹ Fünfzehn Essays. Neue Folge. (Berlin, Dümmler'sche Verlagsbuchhandlung 1875.) S. 266—292.

nach der Absicht des Dichters selbst, die in der Ausgabe von 1604 noch deutlicher und stärker ausgeprägt sei, als in der vorhergehenden.

Es ist von keinem Welträthsel, also von keiner Sphinx die Rede, sondern das Hamleträthsel ist psychologisch oder vielmehr pathologisch. Während des Wechsels in der Reihe der Scenen, worin wir den Hamlet sehen und hören, von seinen wirren Reden nach dem Gespräch mit dem Geist bis zuletzt, komme uns immer von neuem die Frage: „Ist er verrückt oder nicht?“ Ist es möglich, daß ein Verrückter so scharfsinnige und witzige Reden führt, daß er an Geist und Klugheit alle überstrahlt, wie in den Gesprächen mit Polonius, den beiden Hofleuten, den Schauspielern u. s. f.? Ist es möglich, daß ein Mann von so klugem und überlegenem Geiste so zweckwidrig und verrückt handelt, wie Hamlet mit seiner Wahnsinnsszene, seinem den König entlarvenden Schauspiel, seiner geduldigen Einschiffung nach England, seinem vom Könige befohlenen verderblichen Zweikampfe mit Laertes u. s. w.?

Es ist ein „zerstörtes“ Dasein, das zwischen Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn heillos hin- und herschwankt: „ein jammervolles Räthsel, das nicht

zu lösen sein sollte. Diesem Räthsel hatte der Dichter sein Publikum gegenüberstellen wollen. Damit war seine Aufgabe vollbracht. Er hatte symbolisch den Verlauf eines Processes gezeigt, der in England besonders häufig beobachtet zu werden pflegt: Ueberreizung des Gehirns, eigener Zweifel (ob das geistige Gleichgewicht noch vorhanden sei), Uebergang dieses Zweifels auf die Umgebung, Abwarten, Beobachtung, gewaltsame Mittel, um Unheil zu verhüten, Auflösung; bei den Zurückgebliebenen aber das Gefühl eines trüben Problems, für das das entscheidende letzte Wort niemals zu finden sein wird.“¹

Dies wäre also die englische Nationalkrankheit des Spleen, welche Shakespeare in seinem Hamlet uns habe vor Augen führen wollen. Wenn wir uns diesen Hamlet vergegenwärtigen, wie ihn die Fabel der Tragödie Shakespeares darstellt, so ist der Wahnsinn nicht seine Krankheit, sondern seine (schon vom Ahnherrn der Sage vorgebildete) Rolle, und es giebt in den wenigen Szenen, worin er den Wahnsinn spielt, nicht einen einzigen Moment, in welchem dieser gespielte Wahnsinn für uns, die Zuschauer, nicht vollkommen durchsichtig wäre.

¹ Ebendaf. S. 286.

Daher befindet sich Grimm mit seiner Ansicht von Hamlets Spleen nicht im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern auf einem Abwege. Es sollte mich wundern, wenn diesen Abweg die Hamletkritik, nachdem sie das psychologische und pathologische Räthsel passirt hat, nicht bis zu seinem physiologischen Punktum finale verfolgte und uns am Ende den Hamlet aus seiner Blut- und Leibesbeschaffenheit erklärte: „Er ist fett und kurz von Athem“.

Wenigstens sind wir über den Sonnenstich beruhigt, den uns Herr Grimm schon befürchten ließ, da eines der ersten Worte Hamlets lautet: „ich habe zu viel Sonne!!“

5. Geßner.

Daß die Hamletkritik geraden Weges auf dieses Ziel lossteuert, lehrt das Schulprogramm, welches Th. Geßner, Rector der höheren Bürgerschule zu Quakenbrück, über folgende Frage verfaßt hat: „Aus welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Ein Beitrag zum Verständniß Shakespeares.“ (1877.)¹

¹ Shakespeare-Jahrbuch, XX (1883), S. 228—281.

In dieser interessanten und wohlgeschriebenen Abhandlung sucht der Verfasser nachzuweisen, daß Shakespeare den Charakter des Prinzen Hamlet auf das Naturell gegründet habe, welches letztere aus zwei Factoren bestehe: der Körperconstitution und dem Temperament. Daß Hamlet ein melancholisches Temperament habe und in allen Merkmalen und Eigenthümlichkeiten in der vollkommensten Weise personificire: dies sei, ganz unabhängig von der Sage, Shakespeares freie Schöpfung. Geniale Menschen, wie schon Aristoteles gelehrt, seien von Natur melancholisch. So auch Hamlet. „Da erklärt sich nicht dies und jenes aus dem Temperament, da erscheint es als die Quelle, aus der die ganze Erscheinung erwachse, da entwickelt sich die Temperamentsrichtung vor unsern Augen.“ „Stimmt der Krauskopf mit dem vollsaftigen, etwas kurzathmigen, untersehten Körperbau nicht ganz zu dem melancholischen Temperament? Verschmelzen nicht beide auf das Innigste zu einem einheitlichen Naturell?“

Hieraus sollen nun im Einzelnen die mannichfaltigen Aeußerungsweisen Hamlets hergeleitet werden, die Anwandlungen der Selbstmordsgedanken,

der schnelle Wechsel der Empfindungen, sein Verhalten als Sohn, als Liebhaber, als Fürst, als Rächer u. s. w.

Aristoteles hat nicht gemeint, daß alle melancholischen Leute genial seien (was eine logisch falsche Umkehrung seines Satzes sein würde), wie es bei Geßner den Anschein hat, da Hamlets ganze Erscheinung, seine Gemüths- und Geistesart, aus dem melancholischen Temperament erwachsen soll. Freilich hat er an einer gewissen Stelle diese Auffassung dergestalt eingeschränkt, daß sie aufhört zu gelten. Wenn das melancholische Temperament nur noch die Bedingung ausmacht, ohne welche die ganze Erscheinung Hamlets nicht sein und gedacht werden könne, ohne welche sein Schmerz weder die Fülle noch die Tiefe des Ausdrucks gewinnen könnte, die er hat,¹ so ist diese Bemerkung ohne Zweifel richtig, aber gar nicht neu und keineswegs ein Beitrag zu einer räthsellösenden Erklärung. Es ist ein großer Unterschied zwischen der Bedingung, durch welche oder kraft welcher eine Erscheinung besteht und sich entwickelt, und der Bedingung, ohne welche sie nicht ist.

¹ Ebendaf. S. 255 ff. S. 257.

Am Ende werden wir über die Bedeutung des Ganzen belehrt. Der Schauplatz des Trauerspiels sei „die Brutstätte der Verstellung“, es selbst sei „die Tragödie der Maske“, an welcher jede Person den ihr entsprechenden Antheil nehme: der König, die Königin und Hamlet, Polonius, Ophelia und Laertes, die beiden Hofleute und Osrick, die beiden Clowns mit ihren Wortverstellungen, selbst Marcellus und Horatio, dieser mit seiner Zurückhaltung und Schweigsamkeit, nicht ausgeschlossen.

In der Mitte und auf der Höhe des Stücks stehe das Schauspiel, die schöne Verstellungskunst. Und dem Hamlet selbst diene sein melancholisches Temperament dazu, — kein anderes könnte ihm diesen Dienst leisten — um sein Wesen im Wechsel seiner Empfindungen beständig zu verschleiern, so daß uns das letztere dunkel und räthselhaft bleibt. Wir befinden uns dem Hamlet und seiner Tragödie gegenüber gleichsam vor einem Vorhange, hinter welchem wir ein Bild vermuthen, bis wir zuletzt inne werden, daß dieses Bild nichts andres sei, als der Vorhang selbst.¹ Wir werden also vor einem Räthsel zurück-

¹ Ebendas. S. 272—281.

gelassen. Wenn wir uns aber nach der Hamletfabel Shakespeares umsehen, so haben wir das Bild vor Augen und nichts von einem Vorhange.

6. Paulsen.

Seit den Tagen Schopenhauers gilt unter den dramatischen Charakteren Shakespeares Hamlet als der eigentliche Repräsentant der pessimistischen Welt- und Lebensansicht, nach welcher das Nichtdasein besser ist als das Dasein. Im ausdrücklichen Gegensatz zu Schopenhauer hat in der jüngsten Zeit Fr. Paulsen den Hamlet nicht bloß als den Träger der pessimistischen Betrachtungsart, sondern auch als Gegenstand derselben genommen und sie auf ihn selbst angewendet.¹ Die grundschlechte Welt sei das Thema Hamlets. Der grundböse Hamlet ist das Thema Paulsens. Aus diesem Charakter Hamlets erkläre sich sein Schicksal: darin bestehe „die Tragödie des Pessimismus“, wobei die Vorstellung von einem edelgesinnten und erhabenen Hamlet gänzlich in die Brüche geht. Die Schrift ist, obwohl sie den Namen nicht nennt, offenbar auch gegen Werder gerichtet.

¹ Paulsen: Hamlet, die Tragödie des Pessimismus. Deutsche Rundschau. Mai 1889. S. 237—259.

Worin sich nämlich die Grundbosheit Hamlets an den Tag lege, das sei die Freude, die grausame Freude, womit er die Schwächen, Fehler und Bosheiten der anderen erspähe, aufdecke und ihnen vorhalte; in dieser fortschreitenden Aufdeckung, worin er die Kunst des großen Entlarvungsvirtuosen ausübt und ihr Ergebnis sich zum Spaß reichen läßt, bestehe seine ganze Handlungsweise, bestehe auch nach der Absicht des Dichters sein innerer und äußerer Untergang.

Er ist ein großer „Hellseher und Wahrsager“, der die Welt, die ihn umgiebt, diese Welt voller Lüge und Gräuel, ganz durchschaut und es schon vor Leopardi gewußt hat, daß die Welt Roth ist; der ihr im Schauspiel den Spiegel ihrer Leidenschaften vorhalten läßt, — diese Leidenschaften sind Habsucht, Ehrgeiz und Wollust — dieser untrügliche Wahrsager und Hellseher durchschaut auch sich selbst, die Dede seines eigenen Innern, den Zustand des pessimistisch gesinnten Egoisten ohne Herz und ohne Liebe. „Und wenn ich weissagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und hätte der Liebe nicht!“ Er ist ein thönerne Erz und eine klingende Schelle, die unter dem Gange des Schicksals zerbricht und

in Scherben geht: dies ist die unvermeidliche Tragödie des Pessimismus.¹

Paulsen hat diese Rechnung abzurunden und nicht übel auf eine Art Gleichung zurückzuführen, ja durch dieselbe zu begründen gesucht, indem er die alte Hamletfabel mit der neuen, Saxo mit Shakespeare vergleicht. Wenn man vom Amleth der alten Sage Thatkraft, Selbstbeherrschung und zielbewußtes Handeln in Abzug bringe, so sei, was übrig bleibe, der außerordentliche Spürsinn und die eminente Spürkraft, und eben darin bestehe das Wesen des Shakespeareschen Hamlet.²

Indessen hat er sich an der Tragödie des Letzteren in einigen sehr wesentlichen Punkten versündigt. Dem Hamlet, den sich Paulsen herausrechnet, gewährt es ein ganz besonderes Gaudium, daß ein Meuchel- und Brudermörder nach außen höchst freundlich, wohlwollend und geschmeidig erscheine, daß „Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein“. Dies ist für diesen Hamlet „ein wundervoller Fall“, den er als solchen in seine Schreibröhre notirt. „Da steht ihr, Oheim!“ Und nun fährt Paulsen so fort: „Alle übrigen Gedanken,

¹ Vgl. ebendaf. Nr. 1, 7, 6. S. 244—48. ² Nr. 11, 12.

alle alten, albernen Geschichten, Notizen, Bilder des Vergangenen, Stellen aus Büchern, alles, was er jung sich gemerkt und aufgeschrieben, will er von der Tafel der Erinnerung wischen, damit jener Satz allein klar, unvermischt mit schalem Zeug, im Buch seines Hirns stehe als die einzige wesentliche und wissenswerthe Wahrheit: von außen schön und liebenswürdig und verbindlich und sehr anständig und moralisch, von innen Meuchelmörder und Giftmischer — das ist der Mensch“.¹

Aber das Hirn, in dessen Buch nichts anderes stehen soll als dieses Scheusal von Oheim, befindet sich nicht im Hamlet Shakespeares, sondern nur in dem Paulsens. Shakespeares Hamlet läßt den Oheim in der Schreibtafel stehen; im Buche seines Hirns dagegen soll das Gebot des Geistes alles überstrahlen: „Und dein Gebot soll herrschen ganz allein im Buche meines Hirns, unvermischt mit minder würd'gen Dingen“. Wenn also nach Paulsen statt des Geistes hier der Oheim allein herrschen sollte, so müßte dieses Scheusal ja das würdigste aller Dinge sein: eine schlimme Verwechslung, die einem Manne, wie Paulsen, bei der Analyse eines Charakters, wie

¹ Ebendaf. Nr. 1. S. 237 ff.

Hamlet, nicht begegnen sollte, noch dazu gleich in den ersten Linien zur Begründung seiner Ansicht.

Nach Paulsen ist Hamlet auch der treulose Liebhaber, der die Ophelia verläßt, nachdem er sie verführt und in Schande und Wahnsinn gestürzt hat. Er verhält sich zu ihr, wie Faust zu Gretchen. Zwar giebt es zu einer solchen Annahme in der Hamletfabel Shakespeares nicht den Schatten eines haltbaren Grundes, aber es paßt zu dem Hamlet, den sich Paulsen erklügelt. Ja er findet sogar eine Scene, worin uns die sinnliche Erregbarkeit Hamlets vor Augen geführt wird. Im Gespräch mit den Schauspielern falle einer seiner ersten Blicke auf die junge Schauspielerin: „Ei meine schöne junge Dame! Bei unserer Frauen, Fräulein, ihr seid dem Himmel um die Höhe eines Absatzes näher gerückt, seit ich euch zuletzt sah.“ Ich wüßte doch kein Wort, das harmloser und von aller Sinnlichkeit freier wäre, als dieser freundliche Ausdruck des Wiedersehens: „Ihr seid in der Zwischenzeit hübsch gewachsen“.

Paulsen, wahrscheinlich durch den „Absatz“ irregeführt, sagt: „Man erinnere sich nur seiner Intimität mit den Schauspielern: als sie ankommen, fällt sein Blick sogleich auf die Füße der Schau-

spielerin“. Warum auf die Füße? Man kann den Füßen doch nicht ansehen, daß die Figur gewachsen ist. Und was hat die „Sinnlichkeit“ mit den Füßen zu thun?

Was aber das Schlimmste oder vielmehr das Vergnüglichsste ist, um zu zeigen, wie sehr sich Paulsen verrechnet hat: es war gar keine Schauspielerin da, weil es bekanntlich auf der damaligen englischen Bühne keine weiblichen Schauspieler gab. Hamlets scherzende Worte sind an den jungen Schauspieler gerichtet, der die weiblichen Rollen spielt. Dieser lapsus memoriae ist unserem Hamletkritiker begegnet, weil er etwas zu eilig und unbesonnen darauf ausging, den Hamlet so schlecht wie möglich zu machen, um den Pessimismus Schopenhauers und den Hamlet-Idealismus Werders mit einem Schlage zu treffen. Er hat beide verfehlt. Er hat einen von Grund aus mechanischen Hamlet-Typus an die Stelle eines von Grund aus edlen Hamlet-Typus setzen wollen, wie derselbe in Shakespeares Fabel und Tragödie lebt.

7. Voening.

In meiner Besprechung des schon erwähnten Voening'schen Werks, wohl der umfanglichsten aller

bisher über die Hamlet-Tragödie geführten Untersuchungen, habe ich die mannichfachen Vorzüge dieser Arbeit rühmend anerkannt, aber zugleich meiner in einer Reihe von Punkten, vor allen im Hauptpunkte abweichenden Ansichten gedacht und mir vorbehalten, in einer besonderen Schrift über Hamlet darauf zurückzukommen. Hier bin ich an der vorbehaltenen Stelle.¹

Der Hauptpunkt betrifft die Hemmung in Hamlet, das seinem Rachegeübde widerstrebende Gegengewicht. Nachdem er die Enthüllungen des Geistes vernommen, das Gebot der Rache empfangen und seine Gefährten zum Schweigen verpflichtet hat, seufzt er aus schmerz erfüllter Seele: „Die Zeit ist aus dem Gelenke! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!“ Um die Worte: «O cursed spite!» schärfer hervorzuheben, als es in Goethes und Schlegels Wiedergabe geschehen ist, macht Voening den Vorschlag, die Stelle so zu übersetzen:

Die Zeit ist ausgerenkt! Fluch und Verdruß,
Daß ich zu richten sie gebor'n sein muß!

Dabei kommen, wie ich fürchte, die Verse etwas aus ihrem Gelenke und Wohlkaut, so daß es dem

¹ S. oben S. 35. Vgl. Allg. Zeitg. Beilage. 1894. Nr. 57, 58, 60 (27. 28. Februar, 2. März).

Hamlet schwer fallen wird, sie nach seiner eigenen Vorschrift glatt weg von der Zunge zu sprechen. Goethe habe ganz richtig geurtheilt, daß jener Ausruf Hamlets aus dem Gefühle seines Unvermögens zur That stamme; dieses Unvermögen aber beruhe keineswegs auf einem Mangel an Tapferkeit, oder auf der Scheu vor Gefahren, oder auf der Werthschätzung des eigenen Daseins, oder auf moralischen Bedenklichkeiten über die Zulässigkeit der Blutrache, oder auf der Schwierigkeit, Rächer und Richter zugleich sein zu müssen, und was man alles über die negativen Triebfedern Hamlets gefabelt hat, — sondern die Wurzel dieses Unvermögens sei einzig und allein das Naturell Hamlets, die physischen Grundbeschaffenheiten seines Daseins, welche Shakespeare in dem Wesen seines Helden so deutlich wie geflissentlich kennzeichne.

Dieses Naturell ist recht complicirt. Es besteht aus drei Factoren, die als melancholisches, phlegmatisches und cholericisches Naturell unterschieden werden. Die melancholische Gemüthsart sei ihm in ungewöhnlicher Stärke angeboren und erkläre seinen grüblerischen Gang; er sei von Natur zum Trübfinn geneigt und träge, womit auch seine Leibesbe-

schaffenheit, eine gewisse Fetttheit und Kurzathmigkeit, zusammenhängen: Eigenschaften, welche der Dichter nicht umsonst hervorhebe, und die nicht durch andere Lesarten aus dem Wesen Hamlets wegzuschaffen seien. Auch seine gewohnten Leibesbewegungen, die Spaziergänge in der Gallerie, die Fechtübungen, die als Gegenmittel wider das Fettwerden dienen, seien in den Charakterzügen Hamlets wohl zu beachten.

Zu Hamlets melancholischer Gemüthsart, zu seinem lässigen und trägen Naturell komme als dritter Grundzug das choleriche: „die gewaltige Erregbarkeit seiner Natur“, die mit dem Gefühl seiner „Selbstherrlichkeit“ genau zusammenhänge und überall da, aber auch nur da hervorbreche, wo er selbst unmittelbar gefährdet oder angetastet wird, wo er sich persönlicher Angriffe zu erwehren hat und diese abschüttelt. Dann, aber auch erst dann handelt er mit einer elementaren und initiativen Thatkraft, die ihm sonst ganz abgeht: hier ist, was er als „das Gefährliche“ in seinem Wesen (something in me dangerous) bezeichnet.

Aus diesem dreifachen Naturell, dem melancholischen, dem passiv-trägen und dem cholericen resul-

tire seine ganze Handlungsweise; es mache die Grundlage aus, worauf der gesammte Charakter Hamlets in allen seinen Aeußerungen beruht; er ragt nicht etwa als das höhere Stockwerk über das Naturell empor, sondern geht ohne Rest in dasselbe auf; er ist nichts weiter als Naturell, und dieses selbst ist nach Voening'scher Fassung nichts weiter als Temperament. Wir sehen einen Charakter vor uns, der melancholisch, phlegmatisch und cholertisch zugleich sein soll: schwerblütig, kaltblütig und heißblütig. Es würde nicht schwer sein, auch die sanguinische Ader in Hamlet nachzuweisen, so daß sein Wesen gleich einer Windrose sich in alle Himmelsgegenden des Temperaments erstreckt und durch alle hindurchläuft. Ich für mein Theil vermag es nicht, mir einen Menschen vorzustellen, der ein solches vielförmiges, ja allseitiges Temperament besitzt oder vielmehr von ihm besessen wird. Und wie soll ein solches Allerweltstemperament auf der Bühne anschaulich gemacht werden? Wie soll der Schauspieler das Gebahren Hamlets in allen Nüancen uns dergestalt vor die Augen führen können, daß seine Leidenschaften und Handlungen jedem Zuschauer so gleich als das einleuchten, was sie doch lediglich

sind, nämlich bloße Temperamentsäußerungen? Die Temperamente sind die Tonarten unseres Empfindens, nicht dessen Inhalt; sie sind das Tempo des Lebens, nicht dessen Thema.

Indessen sind es nicht diese Fragen, die uns jetzt kümmern. Unser Hamleterklärer setze seinen Hamlet gleich dem dreifaltigen Temperament, er setze dieses gleich dem gesammten Naturell und summire nun alle seine hierher gehörigen Betrachtungen dahin: daß die Vernunft Hamlets von seinem Naturell beherrscht werde, oder, nach Shakespeares Ausdrucksweise, daß sein Blut die Oberhand habe über sein Urtheil. Dieser Satz bildet das Fundament seiner Hamleterklärung.¹

Da nämlich die unwillkürlichen Triebfedern des Naturells der Ausübung der Rache zuwiderlaufen, da der Instinct Hamlets mit der ihm auferlegten Pflicht streite, so kommt Voening zu der überraschenden, bisher nie gehörten Ansicht, die er seinen Lesern nicht oft genug wiederholen, nicht nachdrücklich genug einschärfen kann: daß Hamlet die Pflicht der Rache zu erfüllen von Anfang an weder bereit noch gewillt sei. Weder wird noch will er die That voll-

¹ Voening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares. S. 210.

strecken; vielmehr wird er die EntschlieÙung darüber immer von neuem aufschieben und sich vorbehalten. Seinem instinctiven Widerwillen zu Liebe sagt er sich: „Nicht jetzt! Noch ist der Moment nicht gekommen!“ Seinem Pflichtgefühl zu Liebe sagt er sich: „Später! Der Moment wird kommen!“ Da aber sein Naturell so viel mächtiger ist, als sein Pflichtbewußtsein, so erscheint dieser Moment erst dann, als er selbst, heimtückisch verwundet, den Tod im Herzen und das vergiftete Rappier in der Hand hat. Diese Politik des Aufschiebens sei „ein psychisches Phänomen von unendlicher Naturwahrheit, die wir oft genug im täglichen Leben beobachten können, wenn jemand, ohne durch äußere Umstände gedrängt zu werden, zu einer ihm lästigen Verpflichtung berufen ist“. „Nicht hat ihn, wie so viele annehmen, das Denken oder das Gewissen an dem gehindert, wozu sein Naturell ihn antrieb, sondern umgekehrt: sein Naturell hat ihn an dem gehindert, wozu ihn sein Gewissen und seine Vernunft antrieben, und über dessen Ausführung er nicht zu viel, sondern zu wenig, worüber er im Ernste gar nicht gedacht hat; während ein solches Nachdenken dazu sehr nöthig gewesen wäre. Und auch nicht deshalb

hat er seine Pflicht unerfüllt gelassen, weil sie, wie Goethe annahm, für seine Natur zu schwer war, sondern lediglich deshalb, weil sie ihm bei seiner Natur zu mühevoll, zu beschwerlich und dadurch unangenehm und widerwärtig war. Die natürliche Abneigung, das Blut, hat stets über sein Pflichtgefühl und seine Vernunft die Oberhand behalten.“¹

Dies ist Voening's Hamlet. Endlich ist das Räthsel gelöst. Jetzt wissen wir, was ihn hemmt, und warum er aufseufzt: „Die Zeit ist ausgereckt! Fluch und Verdruß!“ Es ist sein Naturell, sein melancholisch-phlegmatisches Temperament, dem nichts in der Welt unangenehmer ist, als aufgerüttelt und zu Actionen, noch dazu so starken und gewaltsamen, gestachelt zu werden. Nichts Widerwärtigeres konnte diesem Hamlet begegnen, als der Ruf des Geistes zur Rache. Für Shakespeares Hamlet ist dieser Ruf sein furchtbares Schicksal; für Voening's Hamlet ist er eine recht fatale und unangenehme Störung, der Anlaß zu einem sehr langwierigen und langweiligen Handel: mit einem Wort, es ist, wie man im gewöhnlichen Leben mit verdrossener Miene, ohne allen tragischen Accent, vielmehr mit dem gegentheiligen,

¹ Ebendaf. S. 224, 227, 247.

solche Dinge nennt: eine ganz verfluchte Geschichte! Daher sein Ausruf: «O cursed spite!»

Damit ich die Meinung des Verfassers ja nicht zu entstellen scheine, möge er selbst reden: „Die entscheidenden Worte sind: o cursed spite! sie heißen: „o verwünschter Mergel““ oder „verfluchte Widerwärtigkeit““, sie sind der Ausdruck unserer Abneigung gegen die gestellte Aufgabe“. „Es spricht sich darin nicht eine tragische, sondern eine verdrießliche, ärgerliche Stimmung aus; nicht über sich ruft Hamlet Wehe, sondern die ihm gestellte Aufgabe verwünscht er.“ „Die Sache ist ihm einfach unangenehm, widerwärtig, sie widerstrebt seinem Naturell, er hat keine Lust und Neigung dazu, und eben deshalb ist sie ihm ein Mergel.“ u. s. f.¹

Diesem Hamlet fällt es gar nicht ein, die Rachepflicht zu übernehmen, geschweige zu erfüllen; vielmehr ist er von vornherein entschlossen, sie nicht zu erfüllen, gar nichts zu thun, an die Erscheinung des Geistes so wenig als möglich zu denken, sich dieselbe wo möglich ganz aus dem Kopfe zu schlagen und, lässig, passiv, faul wie er ist, die Dinge an sich herankommen zu lassen, bis er am Ende den Degen im

¹ Ebendaf. S. 20, S. 234.

Leibe hat und mit sterbender Hand die Doppelrache vollstreckt. Ganz angenehm, daß mittlerweile Schauspieler gekommen waren, um den Hof zu amüsiren. Wie gern hätte er sich von ihnen zerstreuen lassen! Aber da ist in der Declamation vom Brande Trojas das Wort «the mobled Queen» gefallen und hat ihm plötzlich das Unheil im eigenen Hause und die Pflicht der Rache ins Gedächtniß zurückgerufen. Er hatte die Erscheinung des Geistes bereits glücklich vergessen, da er ja das Gebiet jenseits des Todes das unentdeckte Land nennt, von dem kein Wanderer wiederkehrt. Auch jetzt will er nichts thun, sondern an das Werk der Rache nur denken. Daher sagt er: „Frisch ans Werk, mein Kopf!“

Aber er hat doch die Absicht gehabt, als er sich im Gespräch mit der Mutter belauscht findet, den Lauscher, welchen er für den König hält, zu tödten, und hat statt seiner den Polonius getroffen? Sagt er doch selbst, wie er den Leichnam des letzteren vor sich sieht: „Ich nahm dich für einen Höheren“. Diese Tödtung des Polonius statt des Königs gehört in unserer Hamletfabel zu den wichtigsten und bedeutungsvollsten Thatsachen, und ich hätte nicht geglaubt, daß jemand den Einfall haben könnte, sie wegzureden.

Voening hält sie für eine Meinung der Erklärer und belehrt uns über deren Ungrund: „Allein diese Meinung ist irrig; in ihr liegt eines der Hauptmißverständnisse unseres Stücks“. „Aus dem Zusammenhang der Stelle ergibt sich deutlich, daß Hamlet den Lauscher nicht bei, sondern erst nach der That für den Höheren hält und sie daher auf diesen nicht berechnet haben kann.“ Freilich muß er den Leichnam des Niederen erst vor sich sehen, bevor er sagen kann: „Ich nahm dich für einen Höheren“.¹

Aber der Voeningsche Hamlet soll nun einmal die Absicht oder den Entschluß, den König zu tödten, nie gehabt haben und darum auch den König nicht haben tödten wollen, als er den Polonius traf. Lieber möge die Fabel des Dichters in die Brüche gehen, als das Dogma des Erklärers. Nun sage uns dieser Voeningsche Hamlet recht genau, wie wir seinen Entschluß oder Nicht-Entschluß zur Rache aufzufassen haben? Daß sein Naturell im Wege steht, wissen wir schon.

„Alles ist auf Hamlet selbst gestellt“, sagt Voening. „Die Erfüllung seiner Aufgabe hängt lediglich von

¹ S. 242 f.

seinem freien, durch keine äußere Rücksicht beeinflussten Willen ab. Wird er sie erfüllen? Wird er sie erfüllen wollen? Auf diese Frage antwortet der Dichter mit einem kategorischen und mit großer Konsequenz festgehaltenen Nein.“¹

Es ist deutlich genug. Wenn der Dichter kategorisch nein sagt, so sagt er es aus der Seele seines Helden. Die Frage also, ob er die Rache vollstrecken will, wird im Sinne Hamlets kategorisch verneint, d. h. er ist zur Nichtvollstreckung der Rache entschlossen.

Bald nachher aber werden wir anders belehrt. Da wird der Entschluß zur Rache nicht mehr verneint, sondern nur noch aufgeschoben, hinausgerückt, verzögert, wie es das lässige und träge Naturell mit sich bringt. Hamlet handelt oder unterläßt zu handeln nach jener bekannten Erfahrung, die sich in dem Sprüchwort niedergeschlagen hat: „Morgen, morgen, nur nicht heute, sagen alle faulen Leute!“ Warum Voening dies ein „Phänomen von unendlicher Naturwahrheit“ genannt hat? Wohl nicht wegen ihrer Tiefe.²

¹ S. 224.

² S. 227.

In Beziehung auf dieselbe Sache, nämlich das Rachegebot und Rachegeübde, sehen wir diesen Voening'schen Hamlet zwei entgegengesetzte Willensrichtungen pflegen: nach der einen ist er entschlossen zur Richterfüllung, nach der anderen ist er nicht entschlossen zur Erfüllung; im ersten Fall hat er einen Entschluß, im andern hat er keinen, sondern nur die Neigung, den Entschluß zu verschieben und die Zeit zu vertrödeln. Gilt die erste Richtung, so ist die Frage nach der Hemmung, dieses erste der sogenannten Hamletprobleme, zwar nicht gelöst, aber beseitigt und weggeräumt. Es existirt nicht mehr. Es hat keinen Sinn mehr zu fragen, was seinen Entschluß hemmt, wenn dieser Entschluß kategorisch von Anfang bis Ende feststeht. Gilt dagegen die zweite Richtung, so ist jene Frage da stehen gelassen, wo sie von jeher stand, denn die Lösung aus der Faulheit des Naturells ist unter dem Niveau der Tragödie und darum so gut wie keine.

Da Voening aller bisherigen Hamleterklärung die seinige sehr nachdrücklich entgegensetzt, so muß nach der letzteren Hamlet von vornherein zur Nicht-Rache entschlossen sein, denn nur in dieser Fassung ist seine Ansicht wirklich neu und ohne Beispiel.

Wenn Shakespeare mit seinem Hamlet nichts anderes gewollt hätte, als einen Melancholikus nach dem Sinn und Zeitgeschmack des damaligen Englands schildern, so würde er diese Aufgabe in einem pantomimischen Drama haben ausführen können, und es hätte dazu keines tieffinnigen Trauerspiels bedurft, voll der wunderbarsten sprachlichen Meisterstücke. Warum läßt er diesen Temperamentshamlet nicht das ganze Stück durch ein ausdrucksvolles Geberdenspiel ausführen, wie die Scene, worin er von Ophelia Abschied nimmt? Aus der Beschaffenheit des Bluts und den Erregungen des Temperaments sind Hamlets Ideen und der Zauber seiner Rede so wenig herzuleiten und zu erklären, als aus seinem krausen Haar und seinem fetten, kurzathmigen Leibe. Es ist nicht umsonst, diese zur Signatur der Individualität gehörigen Eigenschaften an einem Manne wie Hamlet wohl zu beobachten, an ihrem Orte zu kennzeichnen und nach ihrem Gewichte wirken zu lassen, aber es ist ganz falsch, sie als das Geheimniß seines Charakters zu betrachten. Grimm mit seiner Fiction vom Hamletpleen und Geßner mit seiner Entdeckung, daß aus dem Naturell, d. h. aus dem Temperament und der Leibesbeschaffenheit der

ganze Hamlet erwachse, sind die Vorstufen zu Loening.

Wenn ich den Loeningschen Hamlet mit dem Shakespeareschen vergleiche, dessen Abbild er doch sein will, so bin ich erstaunt, wie weit beide von einander abstehen. Während dieser in der Erscheinung und dem Winke des Geistes sogleich den Ruf des Schicksals erkennt, das Rachegebot empfängt, die Erfüllung desselben feierlich und unverbrüchlich gelobt, zuletzt darüber aufseufzt, daß eine so ungeheure Sache auf ihm lastet: wie verhält sich jener? Er ist von vornherein entschlossen nichts zu thun und findet sich von dem ganzen Handel äußerst angewidert, als von einer sehr unangenehmen und mühevollen Geschichte. Unterdessen, als ob gar nichts geschehen sei, fährt er fort Liebesbriefe an Ophelia zu schreiben, und da sie zurückgewiesen werden, erscheint er bei ihr im Kostüm des vernachlässigten Liebhabers. Es fällt diesem Hamlet gar nicht ein, den König tödten zu wollen, als er den Polonius durchbohrt, u. s. w.

Wo sind wir? Nicht in dem Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern in einer Reihe der wesentlichsten Punkte weit davon abgewichen und entfernt.

V. Der Stand der Frage.

Die Logik aller Zeiten lehrt, daß unsere Vorstellungen wahr sind, wenn sie mit ihren Gegenständen übereinstimmen; sonst sind sie falsch. Nun ist der feste und unverrückbare Gegenstand aller Hamlet-Litteratur und -Kritik Shakespeares Hamletfabel, als welche den Grundriß und Plan seiner Tragödie ausmacht. Ich verstehe darunter die Beweggründe (Charaktere) der Personen und den Gang der Begebenheiten. Man darf einer Person keine Motive zuschreiben, welche die Fabel ihr abspricht, und ebensowenig ihr Motive absprechen, welche die Fabel ihr zuschreibt.

Diese weiß nichts von einem Hamlet, der zwar die Rache gelobt, aber zugleich aus Trübsinn und Phlegma entschlossen ist, sie nicht zu vollstrecken: darum ist der Voeningische Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, der zwar die angelobte Rache zu erfüllen gesonnen ist, aber erst nach einer Reihe vorangegangener gerichtlicher Prozeduren es thun kann und darf. Darum ist der Werdersche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, dessen ganzes Gebaren einen solchen Ver-

lauf nimmt, daß wir (vielleicht auch er selbst) im Ungewissen bleiben sollen, ob er verrückt ist oder nicht: darum ist der Grimmsche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem aller edlen Gefühle und Gesinnungen baaren, böshast gesinnten, seinem innersten Wesen nach mechanischen Hamlet: darum ist der Paulsensche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, der sein Gelübde erfüllt, indem er fleißig an den Geist denkt, und der auch im Grunde nichts anderes gelobt haben will; sie weiß nichts von einem Hamlet, der von vornherein zur Nicht-Rache entschlossen sein würde, wenn er sich selbst nur so gut zu erkennen im Stande wäre, als dieser sein Kritiker: darum ist auch der Baumgartische Hamlet nicht der Shakespearesche. Endlich weiß die Fabel nichts von einem Hamlet, der sich in den Mantel seines melancholischen Temperamentes hüllt und dadurch vor dem Auge der Welt verschleiert: dies thut der Geßnersche Hamlet, der schon aus diesem Grunde (der anderen nicht mehr zu gedenken) der Shakespearesche nicht ist.

Vielleicht ist es der Hauptmangel aller bisherigen Hamletkritik gewesen, daß sie ihren Aus-

gangspunkt von der Person des Helden genommen und sich von hier aus über die Fabel und den Gang des Stückes zu orientiren gesucht hat. Vielleicht wäre der umgekehrte Weg besser und sicherer gewesen: wenn sie in der Fabel den Plan des Dichters erkannt und nun von hier aus, d. h. aus dem Ganzen, versucht hätte, in den eigenthümlichen Charakter des Helden einzudringen. Was in der Person des letzteren unverstanden und unverständlich, mit einem Worte räthselhaft blieb, wenn man von ihr ausging, übertrug sich nun auf das Ganze. Und so hat die Hamletkritik selbst dazu geführt, daß siebenzig Jahre nach Goethe Kümelin sagen konnte: das Werk ist als solches unverständlich; die Schuld, daß man dasselbe zu verstehen sich vergeblich bemüht hat, liegt nicht an den Kritikern, sondern am Dichter; dieser habe in seinem Hamlet die unverträglichsten Dinge zusammengebracht, da er seine eigenen Gefühle und Gedanken (unter anderem das 66ste seiner Sonette) dem Helden der alten Amlethsjage eingehaucht. Aus einer solchen Mischung sei „der geistvollste und sensitivste Mensch“, „der interessanteste und tiefsinnigste aller Charaktere, die Shakespeare gezeichnet“, zugleich aber „die räthselhafteste

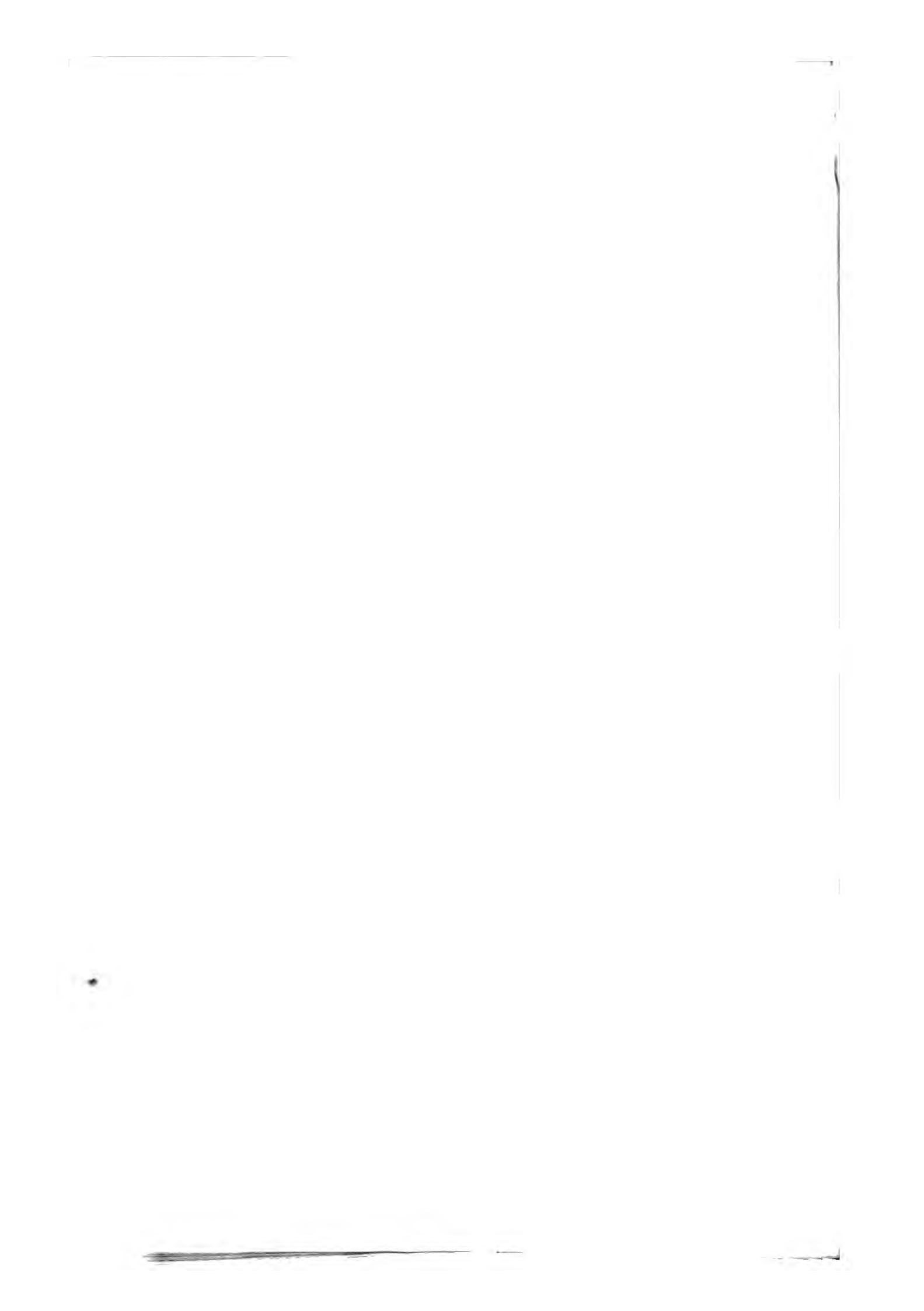
und unfäßlichste Gestalt“ hervorgegangen, die jemals auf den Brettern der Bühne erschienen. Shakespeare als Bluträcher: das ist der geistvolle Säumer. Der Kümelinsche Hamlet versetzt uns aus dem Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel heraus in das Leben Shakespeares; dieses aber ist uns noch dunkler und verschlossener, als jene Fabel.

Wenn die parlamentarischen Redner zu weit von dem Gegenstande der Tagesordnung abschweifen, so werden sie erinnert, zur Sache zurückzukehren. Man sollte diese löbliche Ordnung auch in der Litteratur nachahmen. Unsere Redner über Hamlet, namentlich diejenigen, welche sich in den letzten zwanzig Jahren am lautesten haben vernehmen lassen, haben auf so vielen Abwegen sich so weit von dem Shakespeareschen Hamlet entfernt, daß es wohl Zeit ist, auf die gegenwärtige deutsche Hamletkritik den Ruf zur Sache anzuwenden.

Zweiter Abschnitt.

Die Hamlet-Tragödie.





I. Die Entstehung der Hamlet-Tragödie.

1. Die Geschichte vom Amleth.

Der dänische Chronist Saxo hatte gegen Ende des zwölften Jahrhunderts in seiner „Historia Danica“ ohne jede Spur einer Ueberlieferung, die vielleicht von Island herkam und ihre letzten Wurzeln wohl in den altnordischen Mythen vom Kampf der Mächte des Lichts und der Finsterniß haben mochte¹, die Sage vom Amleth, dem Sohne Horwendils und der dänischen Königstochter Geruthe (Gertrude), erzählt, und Belleforest hatte im fünften Buch seiner „Histoires tragiques“ diese Sage novellistisch ausgesponnen. Aus beiden Quellen ist der Stoff unserer Tragödie hervorgegangen. Belleforests Erzählung in der Pariser Ausgabe von 1582 ist unter dem Titel „The Hystorie of Hamblet“ wohl erst im Jahre 1608 (man kennt keine frühere Aus-

¹ Simrock: Die Quellen des Shakespeare, Th. I, S. 103—137.

gabe) ins Englische übertragen worden, also nach der Tragödie und in Folge der letzteren, die das Interesse an der Sage und Geschichte vom Amleth neu belebt hatte.

Nach der alten Sage ist der Brudermord offen vor aller Welt geschehen: Fengo hat den tapferen und siegreichen Horvendil, der Koller den König von Norwegen im Wettkampf getödtet, aus Neid und Eifersucht erschlagen und sich mit der Wittwe vermählt, einer characterschwachen, durch die Gefälligkeit und Deutseligkeit ihrer Sitten volksbeliebten Frau; er hatte den Mord nach außen durch die Lüge zu beschönigen gesucht, daß er die Pflicht gehabt, die Frau gegen die Mißhandlungen ihres Gatten zu schützen.

Amleth, des Vaters und der Geburtsrechte beraubt, wächst unter dem Eindruck der begangenen Gräuelthat auf, mit dem leidenschaftlichen Durst nach Rache, deren Pläne er im Stillen ausbrütet unter dem Scheine der Schwachsinnigkeit und Narrheit. Man umgiebt ihn mit Aushorchern, darunter zwei dem Fengo ergebene Spione, aber auch zwei dem Prinzen treugesinnte Personen: ein Mädchen, das mit ihm aufgewachsen ist und ihn von früh an

geliebt hat, und sein Milchbruder, der ihn vor den Spionen warnt. Hier zeigen sich schon in der Sage, wenn auch nur in einigen rohen Strichen, die unverkennbaren Umrisse zu den Figuren, die uns in der Tragödie als Ophelia und Horatio, als Rosenkranz und Gölldenstern entgentreten.¹

Es fehlt auch am Hofe Jengos nicht an dem Vertrauensmann, der den Rath erteilt, in einem Zwiegespräch mit der Königin, welches er allein belauschen wolle, den Wahnsinn Amleths auf die Probe zu stellen. Dies geschieht und kostet dem superklugen Rathgeber und Horcher das Leben. Unbelauscht hält Amleth seiner Mutter in den schärfsten Worten den Spiegel ihrer Sünden vor und gewinnt das schwache Weib für seine Pläne.* Auch in der Sage redet er Dolche.

Um sich seiner zu entledigen, sendet ihn der König nach England mit einem Uriaßbrief und den beiden Spionen, die Amleth überlistet und durch die Vertauschung des Uriaßbriefes dem Untergange preisgiebt. Nach Jahresfrist kehrt er zurück und

¹ Das Mädchen, mit dem Hamlet in der Sage zusammengebracht wird, ist keineswegs eine Fremde, wie Voening (S. 282) annimmt.

überrascht die Höflinge Fengers, die, vom Gerüchte seines Todes getäuscht, eben im Begriff stehen, sein Leichenfest zu feiern.

Jetzt müssen sie ein erzwungenes Freudenfest begehen. Amleth läßt sie trinken, bis sie am Boden liegen, und dann im Einverständniß mit der Mutter ein längst zu diesem Zweck bereitetes Nek über sie fallen und alle verbrennen. Den Fengo tödtet er in seinem Gemach. Die Rache ist ausgeführt, furchtbar und vollständig.

Als König von Jütland kehrt er triumphirend nach England zurück; er ist schon der Gemahl der englischen Königstochter, die in Glück und Unglück ihm treu bleibt; er wird der Gemahl der amazonenhaften Königin Hermuthruda von Schottland, die dem durch seine Tapferkeit und Klugheit hochberühmten Helden ihre Hand anbietet, aber im Unglück ihn verläßt. Das Ende ist Amleths Untergang. König Biglet von Dänemark will einen so unabhängigen Vasallen nicht dulden, er bekriegt und tödtet ihn in der Schlacht.

Der Wankelmuth und die Untreue der Weiber haben, wie die Sage lehrt, die Schicksale Amleths verschuldet; sie vergift die englische Königstochter

und denkt an Gertrud und Hermuthruda. „Wäre das Glück Amleths so groß gewesen, als die ihm von Natur verliehene Kraft, so würde er, der so viele Proben höchster Klugheit und Kühnheit an den Tag gelegt hat, die Thaten der Götter erreicht und die des Hercules übertroffen haben.“ So beschließt Saxo seine Erzählung.

Eine Menge der in dem Rohstoff der Sage enthaltenen Gestalten und Züge sind in unsere Tragödie übergegangen und von Shakespeare in seiner bewunderungswürdigen Art benutzt und ausgeprägt worden. Wir haben auf Figuren, wie Gertrude, Ophelia, Horatio, Polonius, Rosenkranz und Gildenstern bereits hingewiesen; sie sind in der Sage angelegt, gewisse Grundzüge sogar angedeutet. So ist es eine sehr feine und vielsagende Bemerkung, wenn es von jenem Vertrauensmanne Fengers heißt: „er hielt sich für klüger, als er war“. Einfacher läßt sich der Grundzug des Polonius, wie Shakespeare ihn vor sich sah, nicht aussprechen.

Nicht Saxo, aber Belleforest bemerkt, als er jenes verderbliche Bechgelage schildert, welches dem Amleth zur Ausführung der Rache dient, daß die Trunksucht ein bei den Deutschen und allen

Völkern des Nordens einheimisches Laster sei. „Dies schwindelköpfige Zecken“, läßt Shakespeare seinen Hamlet sagen, „macht verrufen bei andren Völkern uns in Ost und West, man nennt uns Säufer.“

In dem Ausruf: „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ stimmt unser Hamlet mit der Schlußbetrachtung der Sage überein; dagegen sich selbst erscheint der Held unserer Tragödie in einem ganz andern Licht, als in welchem Saxo den der Sage darstellt. Wären in Hamlet Glück und Kraft, Schicksal und Begabung, «fortuna» und «natura», mit einander im Einklange gewesen, so würde er die Thaten der Götter erreicht und die des Hercules übertroffen haben. Diese Vergleichung am Schluß der Sage hat Shakespeare in ihr Gegentheil verkehrt: er hat in vollem und vielleicht (wie Voening meint) in gebliffentlichem Gegensatz zur Sage seinem Hamlet gleich in dessen erstem Monolog das gegentheilige Bekenntniß in den Mund gelegt. Dieser kann sich den Contrast zwischen seinem Vater, dem Muster eines Helden, und seinem Oheim, dem sich die Mutter vermählt hat, nicht klaffend genug vorstellen und bricht in die Worte aus: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib! Meinem Oheim ver-

mählt, dem Bruder meines Vaters, doch ihm ähnlich, wie ich dem Hercules!"

Was hat Shakespeare bewogen, den Hamlet-Charakter von Grund aus umzugestalten, ihm zwar die Züge der Klugheit und List, auch der Kühnheit und heldenmüthigen Gefinnung in voller Stärke zu lassen, aber alles herculische Wesen, alles massive Heldenthum, das mit der Keule dreinschlägt und sich Raum schafft, abzusprechen? Die Sage mochte sich dabei beruhigen, daß der Charakter und die Schicksale Amleths, natura und fortuna, die gewaltige Macht jener und die Ungunst dieser in Widerstreit waren; ein tragischer Dichter von Shakespeares Art mußte in den Schicksalen die Wirkungen des Charakters sehen und den letzteren daher so anlegen und umgestalten, daß derselbe nach den Gesetzen seiner Natur sein Schicksal erfüllt.

Das Thema der Hamlet-Tragödie ist enger als das der Sage, es hat mit den weiteren Schicksalen des Helden in England, Schottland und Jütland nichts zu thun, sondern beschränkt sich auf die Erfüllung der ihm auferlegten Rachepflicht. Während ihn die Sage dieses Ziel mit aller Klugheit und Kühnheit unausgesetzt verfolgen, zuletzt glücklich und

in vollstem Triumph erreichen läßt, führt die Tragödie ihren Helden, wie es scheint, durch den beständigen Widerstreit der Motive immer vom Wege ab und zuletzt durch den eigenen Untergang zum Ziele. In der Sage herrscht die massive Pflicht und Leidenschaft der Rache durch den Lauf eines Menschenlebens, ungeschwächt und unbeirrt, ohne jede Spur von Gegenmotiven.

2. Die Amlethfage und die Brutusfage.

Der Sage vom Amleth, dem Neffen des brudermörderischen Fengo, liegt die Sage vom Junius Brutus, dem Neffen des brudermörderischen Tarquinius zu Grunde, der seinen Vater erschlagen hat und ihm selbst als dem berufenen Rächer nachstellt. Eingedenk seines Rächeramts, rettet und erhält sich Brutus, indem er die Maske des Blödsinnigen annimmt, um dem Tyrannen ganz ungefährlich zu erscheinen. Die Täuschung gelingt. Wie Tarquinius zum Vater des Brutus, so verhält sich Fengo zum Vater des Amleth; wie Brutus zu Tarquinius, so verhält sich Amleth zu Fengo. Nachdem er sein Amt erfüllt und den Schein der Tollheit abgeworfen hat, vertheidigt er den

Tyrannenmord vor versammeltem Volk in einer Rede, die sich Sazo nach Livianischem Muster erdichtet.

Wenn man aus dieser Rede alles Ueberflüssige, die rhetorischen Breiten und Längen wegläßt, so ist Folgendes ihr Inhalt. „Eines Brudermörders, nicht eines Königs Untergang habt ihr vor Augen. Wer von euch zweifelt, daß dieser schreckliche Henker es war, der meinen Vater seines Lebens, das Vaterland seiner Freiheit beraubt hat? Eine und dieselbe Hand hat jenen in den Tod, euch in die Knechtschaft gestürzt. Wer von euch könnte so thöricht sein, die Wohlthat für ein Unrecht zu halten? Das Verbrechen ist auf das Haupt des Urhebers zurückgefallen. Hier steht der Rächer, ihr seht ihn vor euch, ich bin es, ich bekenne, daß ich die dem Vater und dem Vaterlande schuldige Rache vollstreckt habe. Dieses Werk, das ihr mit mir gemeinsam hättet ausführen sollen: ich allein habe es erfüllt. Errichtet einen Scheiterhaufen, verbrennt den Leichnam des Verruchten! Anerkennt meine Wohlthat, ehrt meine Geistesstärke, ich habe eure Ketten gelöst, euch die Freiheit zurückgegeben, euren Ruhm wiederhergestellt, den Tyrannen aus dem Wege

geräumt, über den Fenster triumphirt. In eurer Hand liegt Dank und Lohn!" Durch diese Rede hatte Amleth alle Herzen gerührt, einige bis zum Mitleid, andere bis zu Thränen. So schließt Saxe die Schilderung dieser Scene.

Das Thema der Rede ist die Befreiung des Volks aus der Hand eines Tyrannen. Es war wohl das erste und einzigmal, daß Shakespeare in seinen Quellen das Beispiel einer solchen Rede vorfand. Wenn man aus dem Charakter und Stil dieser Rede die Wurzel zieht, dieselbe so einfach und schmucklos wie möglich faßt und aus dem Monarchischen ins Republikanische wendet, so hat man, glaube ich, das Modell vor sich, nach welchem Shakespeare in seinem Julius Cäsar die Brutusrede componirt hat. Bekanntlich gehören beide Tragödien, Julius Cäsar und Hamlet, in dieselbe Periode des Dichters; wir werden gleich im Beginn der zweiten, als das Gespenst erscheinen soll, auf ähnliche schreckliche Vorzeichen hingewiesen, die dem Tode des großen Julius vorausgegangen seien, sie werden so bezeichnet, wie sie in jener Tragödie geschildert sind. In dem Kopfe Shakespeares sind (der jüngere) Brutus und Hamlet einander nicht

blos benachbart, sondern verwandt.¹ Die Parallele zwischen der Brutusrede und der Amlethrede dient uns zum Zeugniß, daß Shakespeare, als er den Julius Cäsar dichtete, schon von der Amleth-sage erfüllt war.

Sollten die nahen Beziehungen, welche gerade damals, als Shakespeare seine Laufbahn begann, zwischen Dänemark und Schottland geknüpft wurden und in einer sehr absehbaren Zeit auch zwischen Dänemark und England bestehen sollten, ich meine die Verwandtschaft zwischen den Oldenburgs und den Stuarts, nicht der erste Anlaß gewesen sein, der den Blick englischer Tragödiendichter auf die Sage vom Amleth, dem Sohn einer dänischen, dem Gemahl einer englischen Königstochter, hinlenkte: auf diese schreckliche Sage, welche der älteste dänische Geschichtschreiber erzählt hatte?²

¹ Ernst Traumann: Hamlet, die Tragödie des Menschengeistes. Shakespeare-Jahrbuch XXIX. XXX. (1894) S. 257.

² Shakespeares erster und einziger Sohn, geboren im Januar 1585, erhielt von seinem Vathe den Namen Hamnet (Hamlet); man darf wohl annehmen, daß der Name aus der Sage stammt, und diese im Kreise Shakespeares bekannt war, schon ehe er nach London ging.

3. Moderne Hamletgeschichten.

Maria Stuart hatte den König Darnley, ihren Gemahl, den Vater Jakobs, ermorden lassen und sich mit Bothwell, dem Mörder und Buhler, vermählt; dieser, von Schottland vertrieben, hatte als Gefangener auf einem Schlosse in Seeland sein Leben geendet (1575); die schuldbeladene Königin von Schottland wurde den 18. Februar 1587 enthauptet. Im folgenden Jahre, dem glorreichen des Unterganges der Armada, starb Leicester, der Günstling der Elisabeth, der die Gräfin Essex verführt, ihren Gatten, wie die Sage ging, vergiftet und sich mit der Wittwe vermählt hatte.

Ist es nicht, als ob die alte Sage von Geruthe, der Tochter des Dänenkönigs Horik, und ihrem Sohne Amleth, von Horvendil und Fengo in der Geschichte der Maria Stuart, des Königs Darnley und Bothwells, in der Geschichte der Gräfin Essex, ihres Gemahls und des Lords Leicester sich wieder erneut und in greifbarsten Gestalten verwirklicht habe? Es sind ja lauter Hamletgeschichten, die sich auf dem Throne Schottlands und in nächster Nähe des englischen Thrones zugetragen haben, und zwar im Lichte der allerjüngsten Zeit! Nicht blos die

nationalen Interessen, deren wir gedacht haben, auch die socialen Gräuel mitten in der vornehmsten Gesellschaft, höchst spannende, Mitleid und Furcht erregende Schicksale, mitten in der Gegenwart und auf den Höhen der Welt erinnern auf das Lebhafteste an die Hamletlegende und drängen einen Bühnendichter, die alte ungeschlachte Erzählung in ein Trauerspiel vom Schlage der neuesten Zeit umzugestalten.

Diese Parallelen sind so in die Augen springend, daß man sie sehen und beachten muß; sie zeigen uns den Weg, der zur Dramatisierung der Hamletfage geführt hat, nicht den Weg zur Lösung des Hamletproblems. Die Annahme, daß Shakespeare in der Dichtung seines Hamlet den Sohn der Maria Stuart oder, wie man auch gemeint, den Sohn der Gräfin Essex, den Gönner Bacon's, den Liebling und das Opfer der Elisabeth, vor Augen gehabt habe, führt zu keiner Lösung.¹

¹ Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XII. S. 261—289. Beil. zur Allg. Zeitg. 1864. Nr. 78. — Neuerdings hat der Vergleichung des Shakespeareschen Hamlet mit dem Grafen Robert Essex Herm. Conrad eine Reihe interessanter Aufsätze in den Preussischen Jahrbüchern gewidmet: Heft LXXIX (2. Febr. 1895): „Shakespeare und die Essexfamilie“; LXXXI (Juli 1895): „Hamlet und Robert Essex“; LXXXI (Sept. 1895): „Hamlet's gereinigtes Bild“.

Der Verlobte, seit 1589 der Gemahl der dänischen Königstochter Anna, war König Jakob VI. von Schottland, der Sohn der Maria Stuart, der als Elisabeths Nachfolger (1603) die drei Reiche vereinigte und Jakob I. König von Großbritannien hieß. Als sein Schwiegervater, Friedrich II., König von Dänemark, bestattet wurde (1588), trugen die Reichsinsignien, Jörgen Rosenkrantz den Reichsapfel und Peter Gyldestjerne das Reichsschwert, beide zu den höchsten Würdenträgern des damaligen Dänemarks gehörig; sie hatten elf Jahre nachher, als der Kronprinz, nachmals König Christian IV., in Kopenhagen getauft wurde, ihre Namen in das Stammbuch Herzog Friedrichs I. von Württemberg eingezeichnet. Dieser beiden Namen hat sich Shakespeare bemächtigt, um unter denselben zwei unentbehrliche Typen sogenannter Duzendmenschchen, es seien nun Höflinge oder Landjunker, in die Hamlettragödie einzuführen, wobei es ihm natürlich nicht in den Sinn gekommen ist, die Personen der beiden dänischen Edelleute und Großwürdenträger zu verunglimpfen.¹

¹ Shakespeare-Jahrbuch XXVI. S. 325—337. — Der eben genannte Herzog kommt auch in einem Shakespeare-

4. Kronborg und Helsingör.

Wenige Jahre vor seinem Tode hatte König Friedrich II. den Bau seines Festungsschlusses Kronborg in Helsingör vollendet. In dem englischen Trauerspiel gewinnt die Hamletsage, was sie in ihren Quellen völlig entbehrt, einen örtlichen Charakter, eine locale Physiognomie, die sich unserer Phantasie unverilgbar einprägt: sie spielt in Helsingör, wir sehen Schloß Kronborg vor uns, darin das Festgelage, welches der König feiert, weil Hamlet nach dem Wunsche der Mutter nicht nach Wittenberg zurückkehrt, sondern in Helsingör bleibt:

schen Lustspiele vor, nämlich in den „lustigen Weibern von Windsor“ (was, wie ich glaube, noch niemand bemerkt hat). Die Scene (IV, 3) spielt im Gasthof zum Hosenband zwischen Bardolph und dem Wirth. „Bardolph: Herr, die Deutschen verlangen drei von euren Pferden, der Herzog selbst kommt morgen an den Hof, und sie wollen ihm entgegenreiten.“ „Der Wirth: Was für ein Herzog sollte das sein, der so insgeheim ankommt? Ich habe nichts von ihm bei Hofe gehört. Ich muß selbst mit den Deuten reden, sie sprechen doch englisch?“

Dieser vielreisende Herzog ist Friedrich I. von Württemberg, der von der Königin Elisabeth den Hosenbandorden gewünscht und erhalten hat; daher noch heute dieser Orden im Württembergischen Wappen am Schlosse zu Tübingen paradiert.

Dem zu Ehren

Soll das Geschütz heut jeden frohen Trunk,
Den Dän'mark ausbringt, an die Wolken tragen,
Und wenn der König anflingt, soll der Himmel
Nachdröhnen ird'schem Donner.

Man zeigt uns die Strandbatterie, wo der Geist
erst der Wache, dann dem Sohne erscheint, während
der König zecht:

Und wenn er Züge Rheinweins niedergießt,
Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten
Den ausgebrachten Trunk.

Runmehr ist die Hamletsage in ihrer tragischen
Gestaltung unauflöslich mit Helsingör verknüpft,
im Schloßgarten von Marienlyst zeigt man das
Grab Hamlets, auch das der Ophelia. Als vor
einigen Jahren die französische Schauspielerin Sarah
Bernhard in Kopenhagen Gastrollen gab, unter-
nahm sie mit ihren Genossen eine Wallfahrt nach
Helsingör, um diese Gräber zu sehen. Die ganze
Gegend hat einen scenischen Charakter, den der
Dichter des Hamlet unmittelbar oder mittelbar vor
Augen gehabt. Die alte Amlethsage, die Saxo er-
zählt hat, spielt in Jütland, man weiß nicht wo. Es
ist kein Zweifel, daß ihre Dramatisirung und Lo-
calisirung im Schlosse zu Helsingör erst stattge-
funden hat, nachdem englische Komödianten im

Jahre 1586 im dortigen Rathhause gespielt, erst in Folge der Eindrücke, die sie mitgebracht haben.

Wäre es ganz undenkbar, daß Shakespeare selbst, der im Jahre 1585 von Stratford nach London gekommen war, und dessen Schicksale uns während der nächsten Jahre völlig dunkel sind, Helsingör mit eigenen Augen sah? Die Namen der sechs Schauspieler, welche damals auftraten, sind bekannt; der seinige ist nicht darunter.

5. Der Ur-Hamlet.

Es hat schon vor 1603 eine Hamlet-Tragödie gegeben, die in den Jahren 1594 und 1596 aufgeführt wurde, worin der Geist erschien und «Hamlet revenge!» rief. Dieses Stück, wohl 1588 gedichtet, eher früher als später, ist der verlorene Ur-Hamlet, über dessen Autorschaft man streitet. Frühere Kritiker, darunter recht gewichtige Stimmen, hatten sich für Shakespeare entschieden; wogegen neuerdings G. Sarrazin im Hinblick auf eine Reihe satirischer Anspielungen des Th. Nash in seiner Vorrede zu Greens Menaphon die Ansicht zu begründen gesucht hat, daß Thomas Kyd, der Ver-

fasser der „Spanischen Tragödie“, auch der des Ur-Hamlet sei.¹

Wir haben es schon als eine bemerkenswerthe und interessante Thatsache hervorgehoben, daß an der Schwelle der neuen Zeit fast gleichzeitig auf der altenglischen Bühne diese beiden Tragödien erschienen sind: „Dr. Faustus, der deutsche Magus“, den nach unserem ältesten Faustbuch (1587) Chr. Marlowe dramatisirt hat, und „Hamlet, Prinz von Dänemark“. Beide Stücke sind von englischen Komödianten nach Deutschland verpflanzt und hier unter unseren Volksschauspielen vielfach aufgeführt worden, Hamlet unter dem Titel: „Der bestrafte Brudermord“.²

II. Die Zeit und das Thema der Hamlet-Tragödie.

1. Shakespearesche Mythologie.

Die Zeit, in welche die Shakespearesche Tragödie uns versetzt, ist ein Gemisch aus den hetero-

¹ Gregor Sarrazin: Thomas Kyd und sein Kreis. Eine litterarhistorische Untersuchung. Berlin 1892.

² W. Greizenach. Die Schauspiele der englischen Komödianten. Deutsche Nationallitteratur XIII. S. 147 bis 186. (Die Form, worin „Der bestrafte Brudermord“ gespielt wurde, ist 1710 handschriftlich aufgezeichnet und 1779 gedruckt worden.)

gensten Zeitaltern. Wir sind in dem der Wikingen, wenn wir von dem Wett- und Zweikampf zwischen dem Dänenkönig Hamlet und dem König von Norwegen hören; wir sind im Zeitalter Knuts des Großen, der über England herrschte (1016 bis 1043), wenn von dem tributpflichtigen England die Rede ist; die Blüthe Wittenbergs erinnert uns an die Epoche der deutschen Reformation und das Schloß in Helsingör an König Friedrich II. von Dänemark, an König Jakob und seine Gemahlin, die Königin Anna; die euphuistischen Manieren und die Theaterzustände, die uns gelegentlich geschildert werden, spielen unter der Königin Elisabeth. Genug, wenn wir die Begebenheiten, die in der Hamlettragödie vorkommen, historisch localisiren und ordnen, so spielt das Stück in einem Zeitraume, der weit größer ist, als ein halbes Jahrtausend.

Auch die Chronologie, die uns in der Tragödie selbst vorgerechnet wird, hat ihre Schwierigkeiten und Widersprüche. Der Geist erscheint in der Adventszeit, wo es in der Frühe keine Glühwürmer giebt. Ist es denkbar, daß ein nordischer König zwei Monate vor Weihnachten seinen Nachmittags-

schlaf im Garten hält? Nach den Ausgaben von 1603 ist Yorick vor zwölf Jahren begraben worden, als Hamlet sieben alt war; dieser ist also neunzehn; dagegen nach der Ausgabe von 1604 (Vulgata) ist Yorick vor dreiundzwanzig Jahren begraben worden, Hamlet ist also dreißig alt, was auch der erste der beiden Todtengräber ausdrücklich bestätigt.

Die Handlungen des zweiten, dritten und vierten Acts bis zu Hamlets letztem Monolog und seiner Abfahrt nach England geschehen in ununterbrochener Folge. Von der Tödtung des Polonius bis zur Rückkehr des Laertes, der aus Paris herbeieilt, um den Vater zu rächen, muß eine längere Zeit verfloßen sein, als in unserer dramatischen Scenenfolge zur Geltung kommt. Dasselbe gilt vom Wahnsinn und Tode der Ophelia. Diese Begebenheiten folgen unmittelbar auf die Abfahrt Hamlets nach England, die der Tödtung des Polonius sofort nachfolgt.

Zwischen den beiden letzten Acten liegen einige Tage. Dagegen ist der Zeitraum zwischen den beiden ersten Acten ein chronologisches Problem. In diese Zwischenzeit fällt die Sendung und Rück-

kehr der dänischen Gesandtschaft an den König von Norwegen. Von Hamlet hören wir, daß die Trauerzeit seiner Mutter nur einen Monat gedauert habe, von Ophelia, daß am Tage des Schauspiels vier Monate seit dem Tode Hamlets des Königs vergangen sind. Dann müssen zwischen den beiden ersten Acten zwei Monate liegen.

Mit dieser Rechnung läßt sich aus inneren dramatischen Gründen nicht auskommen. Wenn wir uns die stumme Abschiedsscene Hamlets von der Ophelia vergegenwärtigen, so sind wir genöthigt, jene fragliche Zwischenzeit auf das kürzeste Maß einzuschränken. Und andererseits dürfen wir dieselbe nicht zu kurz bemessen, da sich sonst die heftigen Selbstanklagen Hamlets wegen der Saumseligkeit seiner Rache nicht erklären.

Wir müssen daher darauf verzichten, die Zeitumstände in unserer Tragödie arithmetisch zu bestimmen. Wir sind und fühlen uns in dem Elemente Shakespearescher Mythologie.

2. Das Grundthema in dreifacher Gestalt.

Die Hamlet-Tragödie gleicht wirklich einem Labyrinth, wenn man die große Menge derer sieht, die das Werk zu durchwandern gesucht und sich darin

verirrt haben, glücklicherweise ohne dem Minotaurus zu verfallen. Bei unserem Versuch sei die Ariadne, die uns leitet, lediglich die Muse des Dichters und ihr Faden die Fabel des Stücks.

Das in der Hamlet-Tragödie angelegte, von der Sage vorgezeichnete Thema ist die Rache, und zwar hat Shakespeare dasselbe in drei völlig verschiedenen Gestalten gefaßt und ausgeführt. Drei Söhne erscheinen als die Rächer ihrer erschlagenen Väter: 1. Fortinbras, Prinz von Norwegen, der Neffe des gegenwärtigen, der Sohn des vorigen Königs, der im Wett- und Zweikampf mit Hamlet dem Dänenkönige sein Leben und seine Ländereien verloren; 2. Hamlet, Prinz von Dänemark, der Neffe des gegenwärtigen, der Sohn des vorigen Königs, dem sein Bruder die Frau verführt, dann durch Mordmord Leben und Krone geraubt hat; 3. endlich Laertes, der Sohn des Polonius, den Prinz Hamlet unabsichtlich getödtet. Da die Sage nichts von Fortinbras und von Laertes enthält, weder unter diesen noch unter anderen Namen, so kommen beide Gestalten auf Rechnung Shakespeares, der sie erfunden, in die Hamlet-Tragödie eingeführt und dem Plane der letzteren dergestalt

einverleibt hat, daß weder ihr Gang noch ihr Held ohne sie gedacht werden kann.

3. Die gefährvolle Zeitlage.

Gleich in den ersten Scenen, zu mitternächtiger Stunde, auf der Terrasse des Schlosses, wo die Wache das Wiedererscheinen des Geistes erwartet, wird diese schreckliche Erscheinung als ein Vorzeichen gefährvoller Dinge gedeutet, die dem Staate Dänemark drohen: sie drohen von Norwegen, wo Fortinbras ein Heer gegen Dänemark rüstet, um die verlorenen Ländereien seines Vaters wiederzuerobern. Dänemark befindet sich schon im Zustande hastiger Gegenrüstungen, in einer Gährung, die den tapferen König aus seinem Todeschlafe geweckt hat. So deutet Horatio das Gespenst (I, 1):

Der letzte König

Ward, wie ihr wißt, durch Fortinbras von Norweg,
Den eifersücht'ger Stolz dazu gespornt,
Zum Kampf gefordert; unser tapfrer Hamlet
(Denn diese Seite der bekannten Welt
Hält ihn dafür) schlug diesen Fortinbras,
Der laut dem untersiegelten Vertrag,
Bekräftiget durch Recht und Ritterfitte,
Mit seinem Leben alle Länderei'n.
So er besaß, verwirkte an den Sieger,
Wogegen auch ein angemess'nes Theil
Von unserm König ward als Pfand gesetzt,

Das Fortinbras anheimgefallen wäre,
 Hätt' er gesiegt; wie durch denselben Handel
 Und Inhalt der besprochenen Punkte seines
 An Hamlet fiel. Der junge Fortinbras
 Hat nun, von wildem Feuer heiß und voll,
 An Norwegs Ecken hier und da ein Heer
 Sandloser Abenteuerer aufgerafft
 Für Brot und Kost, zu einem Unternehmen,
 Das Herz hat; welches denn kein anderes ist,
 (Wie unser Staat das auch gar wohl erkennt),
 Als durch die starke Hand und Zwang der Waffen
 Die vorbesagten Land' uns abzunehmen,
 Die so sein Vater eingebüßt: und dies
 Scheint mir der Antrieb unserer Zurüstungen,
 Die Quelle unsrer Wachen und der Grund
 Von diesem Treiben und Gewühl im Lande.

Daß es sich so verhält, bestätigt gleich in der
 nächsten Scene König Claudius selbst in der feier-
 lichen Sitzung des Staatsraths (I, 2):

Nun wißt ihr, hat der junge Fortinbras
 Aus Mindersehätzung unsres Werths und denkend,
 Durch unsres theuren, sel'gen Bruders Tod
 Sei unser Staat verrenkt und aus den Fugen,
 Gestützt auf diesen Traum von seinem Vortheil,
 Mit Botschaft uns zu plagen nicht ermangelt
 Um Wiedergabe jener Länderei'n,
 Rechtskräftig eingebüßt von seinem Vater
 An unsern tapfern Bruder. — — —
 — — — — Wir schreiben hier
 An Norweg, Ohm des jungen Fortinbras,
 Der schwach, bettlägrig, kaum von diesem Anschlag
 Des Neffen hört, desselben fernern Gang

Hierin zu hemmen, fintemal die Werbung,
Bestand und Zahl der Truppen, alles doch
Aus seinem Volk geschieht.

Die Situation ist enthüllt, die öffentliche, gespannte und gefährvolle Lage, innerhalb welcher der noch verborgene Bündstoff liegt, aus dem die Tragödie hervorgeht. So weit uns die Situation bis jetzt einleuchtet, gründet sich dieselbe auf zwei Thronwechsel sehr verschiedener Art, beide dazu angethan, den jungen Fortinbras zu einem Unternehmen zu bewegen, das Herz hat. In Norwegen herrscht statt des kriegerischen und stolzen Fortinbras der alte, kränkliche, bettlägerige Norweg; in Dänemark statt des kriegerischen und siegreichen Hamlet der schwelgerische und genußsüchtige Claudius. Dieser schlaue Tyrann hat die Politik des jungen Fortinbras richtig erkannt, als er ihm die Meinung zuschrieb: „Durch unfres theuren, sel'gen Bruders Tod sei unser Staat verrenkt und aus den Fugen (our state to be disjoint and out of frame)“. In seinen Augen und nach den Worten seiner Staatsrede ist diese Meinung des jungen Fortinbras ein Wahn.

In Wahrheit ist sie kein Trugbild, sondern noch weit tiefer begründet, als Fortinbras ahnt. In

Wahrheit beruht der Thronwechsel in Dänemark auf Unthaten und Gräueln, die der Abgrund deckt; das Weib hat dem königlichen Gatten die Treue gebrochen, der Bruder hat den Bruder meuchlings erschlagen: Wollust, Ehebruch, Bruder- und Meuchelmord! Der Geist des Ermordeten steigt aus dem Abgrund und enthüllt dem Sohne die begangenen und verborgenen Gräuel.

Nicht bloß verrenkt ist Dänemarks Staat, wie Fortinbras meint und hofft, sondern, wie Marcellus wittert: „Etwas ist faul im Staate Dänemark“ (Something is rotten in the state of Denmark). Die Ordnung und der Lauf der Dinge ist durch unerhörte Frevel zerrüttet: „Die Zeit ist aus den Fugen“, wie Hamlet ausruft und aufseufzt, als er aus dem Munde des Geistes alles vernommen und von den Gefährten Abschied nimmt (I, 5).

Es ist nicht zufällig, daß Shakespeare seinen Hamlet von dem Zustand der Dinge fast dieselben Worte gebrauchen läßt, als kurz vorher den König, wie dieser die Ansicht des Fortinbras kennzeichnet. Fortinbras meine: «Our state to be disjoint and out of frame». Hamlet ruft: «The time is out of joint».

In einer Ueberzeugung sind die beiden Königsöhne, ohne einander zu kennen, einig, aus sehr verschiedenen Standpunkten und Interessen: daß der Zustand Dänemarks reif ist zum Untergange. Wäre Hamlet ein Mann, wie Fortinbras, „von wildem Feuer heiß und voll (of unimproved mettle hot and full)“; wäre er ein skandinavischer Percy, so würde er schnell und energisch handeln, seine Gefährten vermehren, sein Racheamt erfüllen und sich die Krone Dänemarks gewinnen. Er ist kein Fortinbras, kein Percy. Er heißt die Gefährten schweigen und läßt sie gehen (I, 5):

Und was ein armer Mann, wie Hamlet ist,
Vermag, euch Lieb' und Freundschaft zu bezeugen,
So Gott will, soll nicht fehlen. Laßt uns gehn.

„Die Zeit ist aus den Fugen! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurenken!“ Hier endet mit dem ersten Act die Exposition des Dramas, nachdem uns der Gang der Handlung diejenige Lage der Dinge vor Augen geführt hat, aus welcher die tragischen Conflictte hervorgehen.

4. Hamlet und Fortinbras. Das Vorbild.

Es war die offenbare und ausgesprochene Absicht des Dichters, seinen Hamlet sowohl dem Fortinbras als auch dem Laertes gegenüberzustellen,

und als Parallel- und Contrastfiguren zu dessen Beleuchtung und Charakteristik wirken zu lassen.

Zwar ist Fortinbras kein Bluträcher, aber doch ein Rächer, denn er plant gegen Dänemark einen Rachekrieg, wie man heutzutage den Krieg, in welchem die Franzosen die verlorenen Ländereien von Deutschland zurückerobern möchten, ebenfalls einen Revanche- oder Rachekrieg nennt. Zwar ist die Rolle, welche Fortinbras in unserer Tragödie zu spielen hat, ihrem Umfange nach sehr klein, er erscheint nur in zwei Scenen und hat im Ganzen etwa fünf- undzwanzig Verse zu sprechen; aber sie ist ihrer Bedeutung nach sehr groß, da die Tragödie sowohl zu ihrem Anfang und zu ihrer Exposition, als auch zu ihrem Schluß des Fortinbras als einer Hauptperson bedarf: er ist es, der den letzten Monolog Hamlets veranlaßt; er ist in der ganzen Tragödie der einzige Mann, der durch das Beispiel kühner Todesverachtung einen vorbildlichen Eindruck auf Hamlet zurückläßt; er ist, wenn man den Ausdruck nicht mißverstehen will, die Moral in der Fabel.

Ich werde in dem nächstfolgenden Abschnitt die Selbstgespräche Hamlets betrachten und dort auf

jenen letzten, von dem Eindrücke des Fortinbras gleichsam inspirirten Monolog näher eingehen.

5. Hamlet und Laertes. Das Gegenbild.

Laertes ist der Bluträcher, wie er im Buch steht, d. h. in der alten Rachetragödie, der den Tod seines Vaters an dem Schuldigen um jeden Preis rächen will, mit allen erdenklichen Mitteln, auf dem Wege des Aufruhrs und Verraths, der Tücke und des Meuchelmords. Er will und vollführt es (IV, 5):

Wie kam er um? ich lasse mich nicht äffen.
 Zur Hölle, Treu'! Zum ärgsten Teufel, Eide!
 Gewissen, Frömmigkeit, zum tiefsten Schlund!
 Ich schlage beide Welten in die Schanze,
 Mag kommen, was da kommt! Nur Rache will ich
 Vollauf für meinen Vater.

Hamlet hat den Polonius unabſichtlich getödtet. Claudius hat ihm den Vater heimlich, meuchlings, grausam ermordet. Wie er, das Schwert in der Hand, den Mörder betend vor sich ſieht, bringt er es nicht über ſich, ihn niederzuſtoßen. Dagegen Laertes, auf die Frage des Königs: „Was wollt ihr unternehmen?“ brüllt: „Ihn in der Kirch' erwürgen!“ (IV, 7). Schärfer läßt ſich der Contraſt der beiden Rächer nicht ausdrücken: dieſer

von dem Dichter beabsichtigte Contrast zwischen der edlen, unter dem Antriebe der gerechtesten Rache sich bezähmenden und der rohen, von blindester Rachgier widerstandslos hingerissenen Natur.

So gebaren sich die Thiere. Kein Gott und kein Hercules kann es ändern, daß die Katze miaut und der Hund bellt. Mit diesen Worten läßt Hamlet den Laertes stehen, nachdem er im Grabe der Ophelia mit ihm gerungen, empört über die prahlerischen, alles Maß überbietenden Ausbrüche des Schmerzes (V, 1):

Hört mich, Herr!

Was ist der Grund, daß ihr mich so behandelt?
 Ich lieb' euch immer, doch dies macht nichts aus;
 Thu' Hercules, was immer er vermag,
 Die Katze miaut, der Hund hat seinen Tag.

Ungeachtet ihres ungeheuren Contrastes besteht zwischen beiden die Parallele, daß sie die Rächer ihrer Väter sind; daher vergleicht Hamlet seine Sache mit der des Laertes. Er hat sich vorzuwerfen, daß, vom Momente hingerissen, im Unwillen über die maßlos gesteigerten Ausbrüche der Leidenschaft von seiten des Laertes, auch er alles Maß überschritten hatte (V, 2):

Doch ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio,
 Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß:

Denn in dem Bilde meiner Sache seh' ich
 Der feinen Gegenstück¹. Ich schätz' ihn gern,
 Doch wirklich, seines Schmerzes Prahlerei
 Empörte mich zu wilder Leidenschaft.

III. Der Gang der Monologe Hamlets.

Um uns den vollsten Einblick in Hamlets Seelenzustände zu gewähren, in jenen inneren Widerstreit, worin die Gefühle der Rachepflicht und Racheluft mit denen des Ekels an der Welt und der völligen Lebensunlust ringen, hat Shakespeare nicht weniger als sieben Monologe aufgewendet, in deren Mitte das berühmte Selbstgespräch „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage“ als der vierte dieser Monologe steht (II, 1).² Wenn man diese Selbstgespräche, wie sie im Wechsel der Situationen und Handlungen gestimmt sind, mit einiger Aufmerksamkeit anhört, so vernimmt man eine fast regelmäßige Folge von Arsis und Thesis, von Hebung und Senkung, von Fluth und Ebbe der Rachegefühle. Ich glaube, daß der

¹ For by the image of my cause I see
 The portraiture of his.

² Sieben, nicht fünf, wie Werder zählt, der den Monolog, der sich auf Fortinbras bezieht (IV, 4), „feinen fünften und letzten“ nennt (S. 166). Die sieben Monologe finden sich in I, 2. I, 5. II, 2. III, 1. III, 2. III, 3. IV, 4.

Dichter diesen Eindruck beabsichtigt, diesen Gang der Monologe wohl berechnet und aus den Seelenzuständen Hamlets wie aus der jedesmaligen Situation vorzüglich motivirt hat.

Da diese Monologe alle Verstellung und Heuchelei völlig ausschließen, so dienen sie unserer Beurtheilung sowohl des Hamlet als auch seiner Kritiker zur sichersten Richtschnur. Jede Charakteristik Hamlets ist falsch, die Absichten in ihm erblickt, die mit seinen Monologen im Widerstreit sind, sei es, daß man ihm Motive zuschreibt, von denen seine Monologe nichts wissen, wie z. B. daß der Rache ein förmliches Gericht vorausgehen müsse und solle; oder daß man ihm Motive abspricht, von denen seine Monologe erfüllt sind, wie z. B. daß er von Anbeginn die Rache nicht wolle, nenne man nun diese negative Absicht den Entschluß zur Nicht-Rache oder den Nicht-Entschluß zur Rache. Das Beispiel der ersten Irrung liefert Werder, das der zweiten Voening. Wider die Meinung des letzteren zeugen nicht weniger als fünf Monologe: der zweite, dritte, fünfte, sechste und siebente, d. h. alle nach der Erscheinung des Geistes mit Ausnahme des vierten.

1. Die beiden Monologe des ersten Actes.

Gleich der erste Monolog nach der Scene im Thronsaal giebt den Grundton der Seelenstimmung Hamlets:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
 Berging' und löst' in einen Thau sich auf!
 Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
 Gerichtet gegen Selbstmord! — O Gott! O Gott!
 Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich
 Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!
 Pfui! pfui darüber! 's ist ein wüster Garten,
 Der auf in Saamen schießt; verworfnes Unkraut
 Erfüllt ihn gänzlich.

Unmittelbar nach der Scene mit dem Geist, dessen Ruf alle Thatkraft Hamlets beflügelt hat, folgt der zweite Monolog, in welchem die Fluth der Rachegefühle schwillt und emporsteigt, alle Erinnerungen sollen ausgelöscht sein,

Und dein Gebot soll leben ganz allein
 Im Buche meines Hirnes, unvermischt
 Mit minder würd'gen Dingen. —
 Jetzt zu meiner Losung!
 Sie heißt: „Ade, Ade! Gedanke mein!“
 Ich hab's geschworen.

2. Der Schlußmonolog des zweiten Actes.

Nichts, wie es scheint, geschieht zur Ausführung oder auch nur zur Vorbereitung der angelobten That. Die Rachegefühle sind in der Ebbe, die Un-

Luftgefühle, der Ekel an Welt und Dasein sind in der Herrschaft, wie wir aus der Schilderung seiner Gemüthslage im Gespräch mit Rosenkranz und Guildenberg wahrnehmen (II, 2). Alle Rache ist hinfällig, wenn der Rächer von der Welt und dem Menschen so denkt, wie Hamlet: „Was ist mir diese Quintessenz von Staub?“

Unauslöschlich aber und überwältigend wirkt in ihm die Liebe zu seinem Vater und das unfägliche Mitleid mit dessen Schicksal: „Ja, dein gedenken! Du armer Geist! So lang Gedächtniß haust in dem zerstörten Ball hier.“ Diese Empfindungen gehören zu der Grundstimmung Hamlets, sie sind es, die seine welt- und lebensfeindlichen Gefühle (nicht erst hervorgerufen, aber) zur vollen Herrschaft gebracht haben. Es ist daher keineswegs zufällig, sondern durch diese seine Grundstimmung motivirt, daß er von einem der Schauspieler die Rede hören will, welche die entsetzlichsten Schicksale der Welt schildert: die Zerstörung Trojas, die Ermordung des Priamus, den Jammer der Hekuba. Der Schauspieler wird von den eigenen Worten so ergriffen, daß ihm die Stimme bricht, das Gesicht erblaßt, die Thränen stürzen. „Und alles

das um nichts! um Hekuba! Was ist ihm Hekuba!
Was ist er ihr, daß er um sie soll weinen?"

Wir sind schon im dritten Monolog, der eben dieser Scene mit dem Schauspieler unmittelbar nachfolgt. Mit der Fluth des Mitleids werden auch die Rachegefühle wieder emporgetrieben, ihre Richterfüllung macht sich in den heftigsten Selbstanklagen Luft, der Haß gegen den Mörder in den wildesten Flüchen (II, 2):

Und ich,

Ein blöder, schwachgemuther Schurke, schleiche
Wie Hans der Träumer, meiner Sache fremd,
Und kann nichts sagen, nichts für einen König,
An dessen Eigenthum und theurem Leben
Verdamnter Raub geschah. Bin ich 'ne Memme?
Wer nennt mich Schelm? bricht mir den Kopf entzwei?
Rauft mir den Bart und wirft ihn mir ins Antlitz?
Zwickt an der Nase mich? und straft mich Lügen
Tief in den Hals hinein? Wer thut mir dies?
Ha! Nähm' ich's eben doch. — Es ist nicht anders!
Ich hege Taubenmuth, mir fehlt's an Galle,
Die bitter macht den Druck, sonst hätt' ich längst
Des Himmels Gei'r gemästet mit dem Nas
Des Sklaven. Blut'ger, kupplerischer Bube!
Fühlloser, falscher, geiler, schnöder Bube! —
Ha, welch' ein Esel bin ich! Trefflich brav,
Daß ich, der Sohn von einem theuren Vater,
Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
Zur Rache angespornt, mit Worten nur,

Wie eine Hure, muß mein Herz entladen
 Und mich aufs Fluchen legen, wie ein Weibsbild,
 Wie eine Küchenmagd!
 Pfui drüber!

Jetzt legt er Hand an das Werk der Rache und beruft die Schauspieler zum Werkzeug der Vorbereitung. Sie sind „der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters“. Von ihrer Kunst, deren erschütternde Wirkungen er noch eben erprobt hat, soll die Anwendung auf die unmittelbarste Gegenwart stattfinden: sie sollen vor dem versammelten Hofe die Ermordung Gonzagos spielen und dem königlichen Paar den Spiegel seiner Schandthaten vorhalten. Hamlet selbst will einer Rede darin einige Zeilen hinzufügen, um die Züge der Ähnlichkeit zu verstärken und unverkennbar zu machen. Von dieser seiner Hinzufügung, von dieser seiner Erfindung hängt es ab, ob das Stück das verbrecherische Paar conterfeit, ob es die Wirkung thut, die er beabsichtigt, ob es so wirken wird, wie es heißen soll. Er nennt es „Die Mausefalle“. Um die Ermordung Gonzagos zu der Mausefalle zu machen, in der sich die Ratte Claudius fangen soll: dazu bedarf es etwa ein Duzend Zeilen, die erfunden sein wollen. Also „Frisch ans Werk, mein Kopf!“

Man muß diese Worte so einfach und genau nehmen, wie sie aus der Situation hervorgehen. Aber da kommen unsere Kritiker und nageln sie fest, um uns ihren Hamlet zu demonstrieren. „Da habt ihr den stets unentschlossenen Phlegmatiker! Jetzt erst will er anfangen, an die Rache zu denken, allmählich; vorher hat er nicht einmal daran gedacht. Thun wird er nichts, er sagt es selbst: „Frisch ans Werk, mein Kopf!“ Da habt ihr den beständigen Reflectirer und Grübler! Immer nur der Kopf ist bei ihm geschäftig, nicht die Hände! Wie sich diese Kritiker irren! Nie war Hamlet weniger „Reflectirer und Grübler“, als in diesem Augenblick.

Es ist von einer dichterischen Erfindung die Rede, von deren Wirksamkeit und Wirkung alles Weitere abhängt. Eine solche Erfindung macht man nicht mit den Händen, sondern mit dem Kopf. Also „Frisch ans Werk, mein Kopf!“

3. Die drei Monologe des dritten Actes.

Das Werk der Rache hat begonnen und ist schon in der Vorbereitung und im Vollzuge begriffen. Aber der nächste Monolog, der dem eben erwähnten (II, 2) fast auf dem Fuße nachfolgt

(III, 1), spricht von der Rache mit keiner Silbe. Nicht die Rache und ihre Vollstreckung, sondern „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage“. Und die Antwort in diesem vierten Monolog lautet: „Lieber Nichtsein, als Sein! Weit lieber! Es ist ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Wenn man es mit einem Dolchstoß erreichen, der Welt für immer los und ledig sein und schlafen könnte, ohne zu träumen! Aber vielleicht auch träumen! Ja, da liegt's (Ay, there's the rub)! Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, wenn wir den Drang des Erd'schen abgeschüttelt, das zwingt uns, still zu steh'n.“

Hat doch der Ewige sein Gebot gegen den Selbstmord gerichtet und diesen zur Sünde gestempelt, in Folge deren die Seligkeit verscherzt oder die Verdammniß geerntet wird; daher ist, was den Selbstmord verhindert, die Hoffnung auf etwas nach dem Tode (a hope of something after death), so heißt es in der Ausgabe von 1603, oder die Furcht vor etwas nach dem Tod (the dread of something after death), so heißt es in der Ausgabe von 1604 und in den folgenden.

Es ist die Todesfurcht, die Elend läßt zu hohen Jahren kommen und macht, daß wir die

Uebel der Welt ertragen: „der Zeiten Spott und Geißel, des Mächtigen Druck, des Stolzen Mißhandlungen, verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub, den Uebermuth der Aemter und die Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist“.

So sind wir in die Wahl gestellt, ob wir die gegenwärtigen, bekannten und gewissen Uebel ertragen oder ihnen entfliehen wollen in das jenseitige Reich unbekannter und angedrohter Uebel. Unsere Vernunft selbst zwingt uns still zu stehen, nachzudenken, betrachtend innezuhalten, Gegenwart und Zukunft mit einander zu vergleichen, gegen einander abzuwägen und die schlimmen Folgen zu vermeiden. Diese unsere betrachtende Vernunft (conscience) macht uns voraussehend, vorsichtig, furchtsam, feig; sie verhindert nicht bloß den freiwilligen Tod, sondern jede große, kühne Unternehmung, da keine That dieser Art geschieht, wenn man den Tod fürchtet:

So macht Gewissen (conscience) Feige aus uns allen:
 Der angeborenen Farbe der Entschliebung
 Wird des Gedankens Blässe angekränfelt;
 Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
 Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
 Verlieren so der Handlung Namen.

In dem Text, den wir lesen, spricht Hamlet diesen Monolog ohne ein Buch, in dessen Lectüre er nach der Ausgabe von 1603 vertieft ist, der Verfasser sei nun Montaigne oder ein Anderer. Wenn wir uns die Betrachtungen des ersteren über Selbstmord, Tod und Unsterblichkeit vergegenwärtigen, insbesondere seine Hinweisung auf den Tod als den traumlosen Schlaf, von dem der platonische Sokrates in seiner Apologie redet, so hat es einige Wahrscheinlichkeit für sich, daß Shakespeare an den französischen Philosophen und dessen Essais gedacht hat.

Der Monolog hat eine Stelle, über welche viele Erklärer sich den Kopf zerbrochen haben und noch zerbrechen, und die in Hamlets Munde auf den ersten Anschein sich recht befremdlich ausnimmt: das „Etwas nach dem Tode“ nennt er „das unentdeckte Land, von dessen Grenzen kein Wanderer wiederkehrt“; und doch ist kurz vorher der Geist des Vaters erschienen, und hat ihm auch von seinen jenseitigen Qualen Kunde gegeben. So wenig also habe sich Hamlet um das Gebot und die Pflicht der Rache gekümmert, daß er sogar die Erscheinung des Geistes gänzlich vergessen hatte. Diese Auffassung wider-

streitet nicht bloß dem nächst vorhergehenden Monolog, sondern dem ganzen Stück und würde, wenn sie richtig wäre, denen zur Seite stehen, die den Hamlet für geistig defect halten; ein solches Vergessen wäre das Zeichen einer Gedächtnißschwäche, die den Blödsinn befürchten ließe.

Er redet an der fraglichen Stelle vergleichungsweise. Mit dem unentdeckten Lande jenseits des Todes verhält es sich doch ganz anders, als mit den unentdeckten Ländern jenseits der Meere; diese werden entdeckt, und die Seefahrer kehren zurück; die Todten dagegen kehren nie wieder, gleich jenen irdischen Wanderern. Davon machen auch die Geister oder Gespenster, diese sogenannten Revenants, keine Ausnahme, sie sind keine Wanderer, die von einem neuentdeckten Lande heimkehren. In diesem Sinne nennt Hamlet das „Etwas nach dem Tode“ mit vollem Recht „das unentdeckte Land, von dess' Bezirk kein Wanderer wiederkehrt“.¹

Uebrigens war in dem vorhergehenden Monolog

¹ Schon Hebler in seinen „Aufsätzen über Shakespeare“ (1865) hatte darauf hingewiesen, daß aller Widerspruch in der obigen Stelle wegfallt, wenn man zwischen „gespenstischer“ und „leibhafter“ Wiederkehr unterscheidet (S. 148).

Hamlet von einem gewissen Zweifel an der Realität der Erscheinung des Geistes angewandelt worden. Am Ende war es gar nicht der Geist seines Vaters, der ruhelose Wanderer von jenseits, sondern ein teuflisches Gespenst, das sich in diese Gestalt verkleidet und seine düstere Stimmung benützt hat, um ihn zu täuschen:

Der Geist,

Den ich gesehen, kann ein Teufel sein!
 Der Teufel hat Gewalt, sich zu verkleiden
 In lockende Gestalt; ja, und vielleicht
 Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
 (Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)
 Täuscht er mich zum Verderben; ich will Grund,
 Der sich'rer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge,
 In die den König sein Gewissen bringe.

Der Geist hat die Wahrheit geredet, das Schauspiel hat sie bestätigt und den König mitten in seiner lächelnden Sicherheit durch den plötzlichen Anblick seiner Schuld und Schandthat, als ob er ein Medusengesicht erblickt hätte, dergestalt bis ins Innerste erschreckt und getroffen, daß er nicht im Stande war, das Stück bis zu Ende zu sehen. Die Königin aber in ihrer Schwäche und Thorheit glaubt den König von Hamlet beleidigt und sich für berufen, dem Sohne ins Gewissen zu reden, ahnungslos, wie die Rollen sich umkehren werden.

Auf den dringenden Befehl, zur Königin zu kommen, den erst die beiden Junker, dann Polonius überbringen, folgt der fünfte Monolog, wiederum von einer ganz anderen Gemüthsstimmung als der vorhergehende, von einer keineswegs contemplativen. Er hat den Mörder seines Vaters entlarvt und niedergeworfen, die Rachegefühle sind im Triumph und in steigender Fluth (III, 2):

Nun tränk' ich wohl heiß' Blut
Und thäte Dinge, die der bittere Tag
Mit Schaudern säh'!

Das Gebot des Geistes hieß: „Was du auch thust, unternimm nichts gegen deine Mutter, besleck' dein Herz nicht!“

Hamlet sagt es sich selbst:

Still! jezt zu meiner Mutter.
O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge
Sich Nero's Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich will ich sein;
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.

Auf dem Wege zur Mutter erblickt er den König, knieend im Gebet, von Gewissensqualen gefoltert, von einer Reue angewandelt, die keine wahre Reue ist, deren Unfruchtbarkeit er selbst fühlt, da er zwar die Schandthat lossein, aber die Vortheile derselben behalten möchte. Sein Monolog ist ein unüber-

treffliches Seelengemälde nicht eines reuigen Sünders, sondern der sündhaften Reue, die keine Entsaugung kennt und darum keine Gnade erreicht: sie ist die Reue, die nicht emporsteigt und zum Himmel dringt, sondern in der Angst stecken bleibt und sich mit dem Schlußworte tröstet: „Vielleicht wird alles gut!“

Wie Hamlet, selbst ungesehen, den Mörder seines Vaters vor sich sieht, wehrlos, in seine Hand gegeben, — ein Schwertstreich, und alles ist gethan — so wollen ihn die Rachegeister, die schon in Aufruhr sind, zur That drängen; er zückt das Schwert und sagt:

Jetzt könnt' ich's thun, bequem, er ist im Beten,
Jetzt will ich's thun —

Aber eine solche Rache wäre nicht Vergeltung, sondern Wohlthat. Sein Vater ist im Schlaf, unvorbereitet, in seiner Sünden Maienblüthe weggerafft worden; er dagegen will den Mörder tödten, während dessen Seele allem Anscheine nach im Gebete bei Gott weilt; er hilft ihm zum Himmel, während er ihn zur Hölle senden soll:

Nein.
Hinein, du Schwert! sei schrecklicher gezückt!

Mitten im Pfuhl der Sünden will er ihn niederstoßen:

Daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag, und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei, wie die Hölle,
Wohin er fährt. Die Mutter wartet mein:
Dies soll nur Frist den flecken Tagen sein.

So endet der sechste Monolog, der mit den Worten begann: „Jetzt will ich's thun!“

4. Der Monolog im vierten Act. Der letzte.

Unmittelbar vor seiner Einschiffung nach England begegnet Hamlet der norwegischen Kriegerschaar, welche Fortinbras gegen Polen führt, um einen Grenzort, ein kleines Stückchen Land zu erobern, nicht groß genug, um die Gefallenen darin zu begraben. Obwohl ein solcher Lumpenzwist nur die Ausgeburt kranker, in einem Uebermaß von Wohlstand und Ruhe versunkener Zustände sein kann, so imponirt ihm doch dieser junge norwegische Prinz mit seiner Schaar; er sieht eine Thatkraft vor sich, die ihm nicht ekel, schaal und flach und unersprißlich erscheint, wie sonst das ganze Treiben dieser Welt: dieser Fortinbras und seine Krieger gehen in den Tod wie ins Bett, für ein Stück Land, das nicht der Rede werth ist. Es ist also doch nicht so, daß die Todesfurcht Feiglinge aus

uns macht, aus uns allen ohne Ausnahme. An dem Beispiele dieser Helden scheitert Hamlets uneingeschränkte Welt- und Menschenverachtung. Freilich heißt wahrhaft groß sein sich nur für eine große Sache regen, aber auch den Strohalm groß verachten, wenn es die Ehre gilt. Darin besteht die opferfreudige Tapferkeit, die vor nichts in der Welt zurückbebt, weder rechts noch links sieht, Erwägungen weder für noch wider anstellt, sondern unbedenklich vorwärts geht und dem Gesetze gehorcht.

Einem solchen Helden gegenüber, wie diesem Fortinbras und seinen Kriegern: wie schwach und kleinmüthig erscheint Hamlet sich selbst! Auch er hat eine Ehrenpflicht zu erfüllen, eine Ehrenpflicht höchster und ehrwürdigster Art; es handelt sich nicht um einen Strohalm, sondern es gilt das Vaterland und den Vater zu rächen, und er zögert! Es fehlen ihm weder der Grund noch der Wille noch die Kraft noch die Mittel zur That, und er zögert! Er läßt die Sache gehen und hegt allerlei Skrupel über den Ausgang: Bedenken, von denen stets ein Viertel Weisheit, drei Viertel Feigheit sind. Er sagt sich: „das muß geschehen“. Und doch zögert er das Nothwendige zu thun. Er verliert seine Zeit

oder gewinnt sie nur, um fortzuleben, zu schlafen und zu essen:

Was ist der Mensch,
Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut,
Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter.
Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf (such large
discourse),

Voraus zu schau'n und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

Die norwegischen Krieger, von Fortinbras geführt, ziehen in den Kampf und thun, was die Ehre fordert, sie sagen nicht einmal: „das muß geschehn“, sondern sie thun es ohne jede Anwandlung eines Zweifels:

Wie jeder Anlaß mich verklagt, und spornt
Die träge Rache an!
Beispiele, die zu greifen, mahnen mich:
So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke,
Von einem zarten Prinzen angeführt,
Des Muth, von hoher Ehrbegier geschwellt,
Die Stirn dem unsichtbaren Ausgang keut
Und giebt sein sterblich, sein verletzbar Theil
Dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis,
Für eine Eierschal'.

Von diesem Anblick gestärkt und zur Racheeiferung angespornt, schließt Hamlet diesen seinen letzten Monolog mit den Worten:

O, von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder jeid verachtet!

Die Themata dieser sieben Monologe sind in bündigster Fassung folgende: 1. Die Welt- und lebensfeindliche Grundstimmung oder, modern zu reden, der Welt Schmerz, 2. das Rachegelübde, 3. die Selbstanklagen wegen zu faumseliger Rache und der Plan zur Entlarvung, 4. das Weltelend und die Todesfurcht, 5. der Rachedurst und dessen Bezähmung: kein Nero! 6. die Verschönerung des betenden Mörders aus Rache! 7. die Heldenthat und die Todesverachtung.

IV. Der Gang der Handlungen Hamlets.

1. Das Gelübde und der Schwur der Geheimhaltung.

Nach den Enthüllungen des Geistes ist der Entschluß Hamlets gefaßt, wie es der zweite Monolog ausspricht (I, 5): „Dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirnes, unvermischt mit minder würd'gen Dingen. Ja, beim Himmel!“

Das schlechteste aller Dinge, der gleißnerische Mörder, lebt nicht im Buche seines Hirns, sondern kommt auf die Schreibtafel zu stehen:

O Schurke! lächelnder, verdammt'er Schurke!
 Schreibtafel her! Ich muß mir's niederschreiben,
 Daß Einer lächeln kann, und immer lächeln,
 Und doch ein Schurke sein —
 Da steht ihr, Oheim! Jetzt zu meiner Besung!

Sie heißt: „Ade! ade! gedenke mein!“

Ich hab's geschworen.

Es ist nicht bloß ein Entschluß, sondern ein Gelübde. Er gelobt, das Gebot des Geistes zu erfüllen. Dieses Gebot heißt: „Rache meinen schänden, unerhörten Mord!“ Er hat Rache gelobt.

Was der Geist enthüllt hat, ist ihm allein anvertraut worden: es ist sein Geheimniß, das er zunächst nicht tief genug in sich verschließen kann. Es ist ja auch die Ehre seiner Mutter im Spiel, und der Geist hat ihm geboten:

Doch wie du immer diese That betreibst,
Befleck' dein Herz nicht; dein Gemüth erfinne
Nichts gegen deine Mutter.

Es ist ihm nicht genug, die enthüllten Gräuel den Gefährten sorgfältig zu verbergen, er möchte diesen auch den Schein ausreden, als ob der Geist ihm irgend etwas Wichtiges und Außerordentliches zu offenbaren gehabt: er sucht den schrecklichen Vorgang so unscheinbar und unbedeutend wie möglich darzustellen; aber selbst im Innersten erschüttert und außer Fassung gebracht, möchte er mit sich allein sein, bedürftig der Einsamkeit und der religiösen Sammlung:

— ich, für mein armes Theil,
Seht ihr, will beten gehn.

Ist es möglich, diese einfachen, rührenden und der Situation so angemessenen Worte dergestalt miszuverstehen, daß man sie für ein Zeugniß seiner phlegmatischen und müßiggängerischen Art genommen hat? So wenig sei bei ihm von Entschluß und That die Rede, daß er beten gehe, wie einer, der in der Welt gar nichts zu thun habe!

Er verpflichtet die Gefährten durch heiligen Eidschwur, über die Ereignisse der Nacht ein unverbrüchliches Schweigen zu beobachten und, da es ihm in Zukunft vielleicht dienlich scheine, ein seltsames Wesen anzunehmen (to put an antic disposition on), mit keinem Wort, mit keiner Miene zu verrathen, daß sie auch darüber etwas mehr wüßten und Aussagen machen könnten, wenn sie nur wollten und dürften:

Dieses schwört,

So Gott in Nöthen und sein Heil euch helfe.

Und der Geist bekräftigt die Forderung zum Schwur, indem er viermal aus der Tiefe den Ruf erschallen läßt: „Schwört!“

2. Der Scheinwahnsinn und der Abschied von Ophelia.

Das seltsame Wesen, welches Hamlet „in der Zukunft vielleicht“ annehmen möchte und in der That annimmt, ist der Schein des Wahnsinns, ein

Zug, welchen die alte Amlethfage unter dem Einfluß der älteren Brutusfage vorgezeichnet und Shakespeare auf seinen Hamlet übertragen hat, wodurch von vornherein der Schein des Simpelhaften und Idiotischen ausgeschlossen blieb.

Eine Menge falscher und sinnloser Ansichten sind von seiten der Kritiker hier zu Tage gefördert worden. Er sei wirklich verrückt, sagen die einen, indem sie unserer Hamletfabel ins Angesicht widersprechen; er sei sowohl wirklich als auch zum Scheine verrückt, sagen die anderen, indem sie nicht bloß unsere Hamletfabel, sondern alle gesunde Vernunft, vorneweg die eigene, zu Schanden werden lassen. Er spielt schon den Verrückten gleich nach der Scene mit dem Geiſt, als er zu den Gefährten zurückkehrt, meinen die dritten, obwohl Hamlet ausdrücklich sagt:

Da mir's vielleicht in Zukunft dienlich scheint,
Ein wunderliches Wesen anzulegen.

Wenn wir genau zusehen, wo und wie Hamlet den Plan seiner Scheintollheit ausführt, so können überhaupt nur wenige Scenen in Frage kommen: die stumme Scene mit Ophelia, von der wir hören (II, 1), die Gespräche mit Polonius, mit Rosenkranz und Gölldenstern (II, 2) und das Ge-

sprach mit Ophelia (III, 1), welches der König und Polonius belauschen. Und hier wüßte ich nicht eine einzige Stelle zu nennen, in welcher sein Gebaren und seine Aussagen wirklich den Eindruck der Tollheit machten. Nicht einmal Rosenkranz und Gölldenstern werden getäuscht, der letztere bezeichnet dem Könige die Art, wie sich Hamlet ihnen gegeben habe, als „verstellten Wahnsinn“ (a crafty madness). Nur Polonius im thörichten Vertrauen auf seine Klugheit, von väterlicher Eitelkeit verblendet, und Ophelia unter der Autorität der väterlichen Meinung halten ihn für verrückt; nach Polonius ist er es aus Liebe. Dagegen der König, nachdem er in Gesellschaft dieses seines weisen Rathes das Gespräch Hamlets mit Ophelia belauscht hat, ist weit entfernt, an dessen Tollheit zu glauben (III, 1):

Aus Liebe? Nein, sein Gang geht dahin nicht,
 Und was er sprach, obwohl ein wenig wüßt,
 War nicht wie Wahnsinn. Ihm liegt was im Gemüth,
 Worüber seine Schwermuth brütend sitzt;
 Und, wie ich forge, wird die Ausgeburt
 Gefährlich sein.

Schon jetzt beschließt der König Hamlets diplomatische Sendung nach England zur Einforderung des rückständigen Tributs; nach der Tödtung des

Polonius erfolgt die Sendung, aber begleitet von einem geheimen Briefe des Königs, der Hamlets unverzügliche Hinrichtung fordert.

Man muß also fragen: warum und wozu will Hamlet den Wahnsinnigen spielen, da er ihn doch mit so wenigem Erfolge spielt und zu spielen vermag, daß er gerade dadurch den Verdacht des Königs hervorruft, der ihn auspäht, seine Maske durchschaut und dahinter verborgene und gefährliche Zwecke wittert? Wenn ihm die Maske des Wahnsinns, wie man anzunehmen pflegt, zur Täuschung des Königs und zur eigenen Sicherheit dienen sollte, so hat Hamlet, indem er auf seine Art den Berrückten spielt, nicht zweckwidriger handeln können, als er gehandelt hat.

Er hat niemand getäuscht, als die Ophelia und den Polonius. Es giebt auch in dem ganzen Stück keine einzige Scene, in deren Beschreibung Hamlets Erscheinung und Gebaren so sehr einem Wahnsinnigen gleicht, wie der Auftritt, welchen Ophelia ihrem Vater schildert (II, 1). Es ist auch in dem ganzen Stück nur eine Person, der gegenüber Hamlet sich und sein Verhalten mit der Maske des Wahnsinns deckt und entschuldigt:

diese einzige Person ist Laertes, der Sohn des Polonius, der Bruder der Ophelia (V, 2):

Gewährt Verzeihung, Herr, ich that euch Unrecht;
 Allein verzeiht um eurer Ehre willen.
 Der Kreis hier weiß, Ihr hörtet's auch gewiß,
 Wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt.
 Was ich gethan,
 Das die Natur in euch, die Ehr' und Sitte
 Hart aufgeregt, erklär' ich hier für Wahnsinn.
 War's Hamlet, der Laertes kränkte? Nein.
 Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist
 Und, weil er nicht er selbst, Laertes kränkt,
 Dann thut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet's.
 Wer thut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so,
 So ist er ja auf der gekränkten Seite:
 Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.¹

War es nur seine Absicht, durch die Maske des Wahnsinns vor allen Ophelia zu täuschen, so hat er diesen Zweck vollkommen erreicht. Nun müssen wir fragen: warum hat er sie glauben machen wollen, daß er wahnsinnig sei?

¹ Man vergleiche die Ausdrucksweise Hamlets an dieser Stelle mit der des Brutus in seinem ersten Gespräch mit Cassius. Ich höre die Worte:

Doch laßt dies meine Freunde nicht betrüben,
 Noch mein achtloses Wesen anders deuten,
 Als daß, mit sich im Krieg, der arme Brutus
 Den andern Liebe kund zu thun vergißt.

(Julius Cäsar I, 2.)

Um seine Beweggründe zu erkennen, müssen wir uns wieder vergegenwärtigen, was gleich nach den Enthüllungen des Geistes Hamlet sich selbst gelobt hat:

Dein gedenken? Ja,
 Du armer Geist, so lang' Gedächtniß haust
 In dem zerstörten Ball hier. Dein gedenken?
 Ja, von der Tafel der Erinn'ung will ich
 Weglöfchen alle thörichten Geschichten,
 Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
 Die Spuren des Vergangnen, welche da
 Die Jugend einschrieb und Beobachtung;
 Und dein Gebot soll leben ganz allein
 Im Buche meines Hirnes, unvermischt
 Mit minder würd'gen Dingen. — Ja, beim Himmel.

Wenn der Zustand einer solchen Vergessenheit, wie diejenige ist, welche Hamlet sich vornimmt, ein menschliches Seelenleben unfreiwillig befällt, und im Terte seines Bewußtseins der Zusammenhang zwischen Gegenwart und Vergangenheit völlig zerrissen wird, so daß diese in die Nacht der Lethe versinkt, um nie wieder ans Licht zu kommen, so ist der Unglückliche heillos erkrankt und geistig zerrüttet: er ist dann in der That wahnsinnig. Es ist daher keineswegs ein launenhafter Einfall, daß Hamlet auf den Gedanken geräth, sich wahnsinnig zu stellen, sondern dieser Scheinwahnsinn gehört

zur Ausführung seines Gelübdes und hat in ihm seine Wurzel. Wenn Hamlet das wirklich ist, was zu fein er sich nicht bloß vornimmt, sondern gelobt; wenn seine ganze Vergangenheit wirklich aus seinem Gedächtnisse schwindet, ausgenommen nur das Gebot des Geistes: dann ist er nicht bloß zum Schein, sondern in der That wahnsinnig.

„Weglöschen will ich von der Tafel der Erinnerung alle Bilder, die Spuren des Vergangnen, welche da die Jugend einschrieb und Beobachtung!“ Unter allen jenen Erinnerungen ist die lieblichste, unter allen jenen Bildern das holdeste, das ihm Herz und Sinn erfüllt hat, „die reizende Ophelia (the fair Ophelia)“. Die graufigen Eindrücke der gespenstischen Winternacht, das Rachegebot des Geistes, sein eigenes Gelübde, das ihn zur Aufopferung aller Lebensfreudigkeit, zur Vergessenheit alles Vergangnen, gleichsam zum Scheinwahnsinn verpflichtet, haben vor allem die glücklichsten Erinnerungen, die holdesten Bilder, mit einem Worte seine Liebe zu Ophelia tödtlich getroffen. Er wird zu ihr gehen, um in der Geberdensprache eines Wahnsinnigen ihr zu sagen: „Ich darf dich nicht mehr lieben!“ Nicht die Untreue hat seine Liebe zerstört, sondern

ein furchtbares Schicksal; sie soll glauben, daß es der Wahnsinn gethan hat. Wie die erschreckte Ophelia diese Scene ihrem Vater schildert (II, 1), so sehen wir den Hamlet selbst gebrochenen Herzens vor uns; sein jammervoller Blick, seine tiefen und bangen Seufzer sind kein Spiel, sondern innerste Wahrheit:

Als ich in meinem Zimmer näht', auf einmal
 Prinz Hamlet — mit ganz aufgerissem Wamms,
 Kein Hut auf seinem Kopf, die Strümpfe schmutzig
 Und losgebunden auf den Knöcheln hängend;
 Bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knie'n;
 Mit einem Blick, von Jammer so erfüllt,
 Als wär' er aus der Hölle losgelassen,
 Um Gräuel kund zu thun — so tritt er vor mich.
 Er griff mich bei der Hand und hielt mich fest,
 Dann lehnt' er sich zurück, so lang sein Arm;
 Und mit der andern Hand so über'm Auge,
 Betrachtet er so prüfend mein Gesicht,
 Als wollt' er's zeichnen. Lange stand er so;
 Zuletzt ein wenig schüttelnd meine Hand,
 Und dreimal hin und her den Kopf so wägend,
 Holt er solch einen bangen, tiefen Seufzer,
 Als sollt' er seinen ganzen Bau zertrümmern
 Und endigen sein Dasein. Dies gethan,
 Läßt er mich gehn; und über seine Schulter
 Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
 Zu finden ohne seine Augen; denn
 Er ging zur Thür hinaus ohn' ihre Hülfe,
 Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich.

Die ganze Art seiner Erscheinung und Haltung, jede seiner Geberden verräth, was in seiner Seele vorgeht, und welcher ungeheure Schmerz ihn erschüttert: er nimmt von seiner Liebe Abschied für immer. Nach den Enthüllungen des Geistes, nach seinem Abschied von den Gefährten, die ihm den Schwur der Geheimhaltung geleistet haben, ist diese Scene die erste, in der wir von Hamlet hören.

Die Zeit zwischen beiden Scenen muß, dramatisch genommen, die kürzeste sein; es ist sehr ungereimt, uns vorrechnen zu wollen, daß zwei Monate dazwischen liegen. Dieser übel angewendete Kalkül hat die schlimme Folge gehabt, daß man die Abschiedsscene ganz falsch aufgefaßt und völlig verkannt hat. In jenen zwei Monaten nämlich habe der Prinz seine Liebesbewerbungen unaufhaltsam fortgesetzt, aber vergeblich; Ophelia habe auf das Geheiß ihres Vaters seine Besuche nicht angenommen, seine Briefe zurückgesendet, und nun sei er plötzlich im Kostüm des vernachlässigten Liebhabers bei ihr erschienen und habe ihr in den heftigsten Geberden eine so erschreckende Vorwurfs-scene gespielt. Der Dichter schildert uns Geberden des Jammers und der leidenvollsten Gefühle; der Erklärer will,

daß wir diese Geberden als einen Ausbruch der Eifersucht und des Mergers auffassen; er macht aus einer Abschieds-scene voller Trauer und Herzeleid eine Vorwurfs-scene, wobei das zerrissene Kleid und die schmutzigen Strümpfe des gedrückten Liebhabers die Hauptrolle spielen; aus einer tragischen Scene, die uns erschüttert und unser Herz mit Mitleid und Furcht erfüllt, wird ein Stückchen Liebeswirmarr, das in einer Komödie besser am Platz wäre. Es heißt die ganze Hamlet-Tragödie auf den Kopf stellen, wenn man den stummen Abschied Hamlets von der Ophelia für eine erzürnte und zudringliche Liebes-scene ansieht.

Nach den Erlebnissen jener furchtbaren Nacht hatte der Prinz zu seinen Gefährten gesagt: „Ich für mein armes Theil, seht ihr, will beten gehn“. Und wir sollen uns vorstellen, daß er, statt zu beten, hingehet und Liebesbriefe schreibt und mit einem lächerlich erfolglosen Liebeshandel die Zeit vergeudet?

Den Liebesbrief Hamlets, den Polonius zum Vorschein bringt, die Geschenke, welche Ophelia dem Prinzen zurückgibt, stammen aus der glücklichen Liebeszeit, die seinem Gelübde voran- und mit ihm

für immer zu Ende ging. Im Rückblick auf jenes vergangene Glück sagt er zu Ophelia: „Ich liebte euch einst“. Und im Hinblick auf sein Gelübde, von dem sie nichts ahnt: „Ihr hättet mir nicht glauben sollen. Ich liebte euch nicht.“ Erfüllt von Ekel an der Welt, überzeugt von dem Unwerth und Glende des Daseins, von der Wohlthat des Todes und der Flucht aus der Welt, beseelt von dem Wunsch, sie zu retten, zu flüchten, zu bewahren, sagt und wiederholt er die Worte: „Geh' in ein Kloster!“ „In ein Kloster geh'! und das schleunig. Leb' wohl.“

3. Die Entlarbung und die Verſchöpfung des Mörders.

Die Aufgabe, zu welcher den Prinzen nunmehr sein Gelübde drängt, ist die Rache, deren Ausführung aber zunächst nicht in der Tödtung, sondern in der Entlarbung des Königs bestehen soll. Die gelegentliche Ankunft der Schauspieler am Hofe zu Helsingör hat die Umstände herbeigeführt, unter denen dem Prinzen wie eine Eingebung der Gedanke kommt, diese Entlarbung durch ein Schauspiel zu bewirken (II, 2):

Ich hab' gehört, daß schuldige Geschöpfe
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst

Der Bühne so getroffen worden sind
 Im innersten Gemüth, daß sie sogleich
 Zu ihren Missethaten sich bekannt:
 Der Mord, hat er schon keine Zunge, spricht
 Mit wundervollen Stimmen. — —

— — — — Das Schauspiel sei die Schlinge,
 In die den König sein Gewissen bringe.

Der Tod ist keine Strafe, auch der qualvollste ist nur eine kurze. Kein Rächer ist von dieser Einsicht jemals so durchdrungen gewesen, wie Hamlet. Was die Welt zur Hölle macht, ist die Todesfurcht, die Gewissensangst, der Anblick der Schuld. In diese Hölle will er den Mörder schicken, bevor er ihn in die wirkliche sendet. Auf seiner Schreibtafel steht zu lesen: „daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein. O Schurke, lächelnder, verdamnter Schurke!“ Das Lächeln will er dem Schurken verleiden, er will den Mörder in seiner behaglichen, sorglosen, lächelnden Sicherheit treffen und zu Boden werfen.

Die Schauspieler sollen die Ermordung Gonzagos¹ aufführen, Hamlet selbst will der Maske

¹ G. Sarrazin möchte annehmen, daß Shakespeare im Sommer 1592 in Oberitalien sich aufgehalten, in Mantua die gleichzeitige Ermordung des Marchese Gonzaga durch Bravi, die sein Neffe gedungen, erfahren und im Schlosse zu Mantua Mantegnas Bild des Hercules im

des Stücks ein Medusengesicht hinzufügen, das dem Schuldigen plötzlich zurufen soll: „Ehebrecher, Giftmischer, Meuchelmörder!“ „Ihr könntet“, sagt er zu den Schauspielern, „im Nothfall eine Rede von ein Duzend Zeilen auswendig lernen, die ich abfassen und einrücken möchte!“

Also „frisch ans Werk, mein Kopf!“¹ Er muß wirklich, wie sehr auch die Hamleterklärer jüngsten Schlages ihren Kopf dazu schütteln, den seinigen brauchen, um das Stück zu dem zu machen, was es nach seiner Absicht und nach dem Titel, den er ihm giebt, sein soll: nämlich eine „Mausefalle“.

Hier ist dieses Werk. Der König im Schauspiel, nachdem die Königin ihm ewige Liebe und Treue geschworen:

Ein schwerer Eid! Verlaß mich, Theure, nun,
Ich werde müd' und möcht ein wenig ruh'n,
Die Zeit zu täuschen.

Die Königin im Schauspiel:

Schlaf erquicke dich,
Nie tret' ein Unheil zwischen dich und mich.

Kampfe mit dem nemeischen Löwen, vor allem die Fresken des Giulio Romano, lauter Scenen aus dem trojanischen Kriege, gesehen habe (Shakespeare-Jahrbuch, XXXI. 1895. S. 169—177).

¹ S. oben: Zweiter Abschnitt. III. S. 130—131.

Gonzago ist nicht der Name eines Königs. Der „König“ und „die Königin im Schauspiel“, sind von Hamlet. Der Mörder ist, wie im Stück, der Neffe Lucianus, aber der Giftmord und die Art desselben sind genau nach der Schilderung des Geistes; diese Scene stammt von Hamlet, die Verse des Mörders sind von ihm:

Gedanken schwarz, Gift wirksam, Hände fertig,
 Geleg'ne Zeit, kein Wesen gegenwärtig,
 Du schnöder Trank aus mitternächt'gem Kraut,
 Dreimal vom Fluche Hekates bethaut!
 Daß sich dein Zauber, deine grause Schärfe
 Sogleich auf dies gesunde Leben werfe.

(Er gießt das Gift in das Ohr des Schlafenden.)

Der Prinz ist sein eigener Interpret. Nach den Schwüren der Königin im Schauspiel fragt er die wirkliche: „Gnädige Frau, wie gefällt euch das Stück?“ Er übersetzt die Pantomime des Mörders: „Er vergiftet den König im Garten um sein Reich. Sein Name ist Gonzago, die Geschichte ist in aus-erlesenem Italienisch geschrieben. Ihr werdet gleich sehen, wie der Mörder die Liebe von Gonzago's Gemahlin gewinnt.“

Das Medusengesicht hat seine Schuldigkeit gethan. Kaum hat Hamlet die eben angeführten Worte gesprochen, so ruft Ophelia: „Der König steht

auf!" Polonius: „Macht dem Schauspiel ein Ende!"

Der König: „Leuchtet mir! fort!" Und Hamlet:

Er, der Gesunde, hüpfet und lacht,
Dem Wunden ist's vergällt,
Der eine schläft, der andere wacht,
Das ist der Lauf der Welt.

Daß er den Mörder, als er ihn unmittelbar nachher kniend und betend vor sich sieht, nicht meuchlings niederstößt, haben die meisten seiner Kritiker ihm sehr verdacht und als einen untrüglichen Beweis seiner That- und Planlosigkeit angesehen. Um es kurz zu sagen: diese Kritiker stoßen sich daran oder ärgern sich darüber, daß Hamlet kein Laertes ist. Aber die Dinge sind nun einmal, wie sie sind, und ihre Natur läßt sich nicht ändern: „die Katze miaut, der Hund bellt“, Laertes möchte den Mörder seines Vaters „in der Kirche erwürgen“,¹ Hamlet aber ist dazu unfähig; er bezwingt die natürliche, auch in ihm wirksame Rachgier: „Jetzt könnt' ich's thun, bequem; er ist im Beten, jetzt will ich's thun". — Da er den Tod für keine Strafe, wohl aber den moralischen Gemüthszustand, in und mit welchem jemand stirbt, für eine sehr bedeutame und folgen-

¹ Ebendaf. II. S. 123—125.

schwere Sache hält, so leuchtet uns vollkommen ein, warum er den betenden Mörder verschont, dagegen den spionirenden hinter der Tapete sofort niederstößt. Warum er, das Schwert in der Hand, jenen nicht anzutasten vermocht hat, besagt ja der Monolog, den wir kennen gelernt haben.¹

4. Die Rede als Dolch.

Es gehört zu Hamlets Mission und zu seinem Gelübde, daß er gegen seine Mutter Dolche nicht braucht, wohl aber redet. Der Geist hat es ihm geboten:

Laß Dänemarks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand und verruchte Wollust sein;
Doch, wie du immer diese That betreibst,
Beflect' dein Herz nicht; dein Gemüth erfinne
Nichts gegen deine Mutter; überlaß sie
Dem Himmel und den Dornen, die im Busen
Ihr stechend wohnen.

Dasselbe gebietet und verbietet ihm sein eigenes Herz: sei kein Orestes, kein Nero! „Nur reden will ich Dolche, keine brauchen!“

Schon die eilfertige und verwerfliche Heirath der Mutter hatte ihn angewidert und empört als ein Uebermaß weiblicher Schwäche (I, 2): „Schwachheit,

¹ Ebendaß. III. S. 137—139.

dein Nam' ist Weib!" Nachdem aber der Geist ihm das Verbrechen ihrer Untreue kund gethan, da hat der Name der Mutter ihm den Ausruf ent-rissen (I, 5): „O höchst verderblich Weib!" Er will, daß die schuldbeladene Frau dieses Wort vernimmt, daß sie es bejaht und selbst gegen sich ausspricht, er will ihr Herz treffen und umwenden: dahin kehren sich die Spitzen der Dolche, die er redet. Diesen Zweck erfüllt seine Rede. Die Königin fühlt sich im Innersten getroffen und ist von dem Anblick ihrer Schuld entsetzt (III, 4):

O Hamlet, sprich nicht mehr,
 Du kehrest die Augen recht ins Inn're mir,
 Da seh ich Flecke, tief und schwarz gefärbt,
 Die nicht von Farbe lassen. — — —
 — — — O sprich nicht mehr!
 Mir bringen diese Wort' ins Ohr, wie Dolche,
 Nicht weiter, lieber Hamlet.

Er spricht weiter. Alles, was er in seinem Herzen birgt, soll gesagt werden, ganz unverhüllt und in vollster, zweischneidigster Schärfe; seine Dolche treffen auch den Mann, mit dem sie die Treue gebrochen:

Ein Mörder und ein Schalk; ein Knecht, nicht werth
 Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
 Der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
 Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
 Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
 Und in die Tasche steckte.

Und obſchon die Königin zum drittenmal fleht: „Halt ein!“, ſo fährt er dennoch fort: „Ein geſlickter Lumpenkönig!“ —

In dieſem Augenblick erſcheint der Geiſt zum dritten- und letztenmale, nicht im Harniſch, ſondern im Hauskleid, blaß und ſtarr, die Miene voller Hoheit, Huld und Trauer. So ſieht ihn Hamlet, er allein. Der Geiſt erſcheint als Rachegeiſt und als Schutzgeiſt. Er kommt als Rachegeiſt, um den Sohn an ſein Vorhaben zu erinnern, damit es ſich nicht in einem Sturz von Worten entlade und abſtumpfe:

Vergiß nicht! Dieſe Heimsuchung
Soll nur den abgeſtumpften Vorſatz ſchärfen.

Er kommt als Schutzgeiſt für die Mutter, die ihrem Entſetzen und den ſchrecklichen Eindrücken, die auf ſie einſtürmen, erliegt:

Doch ſieh! Entſetzen liegt auf deiner Mutter;
Tritt zwiſchen ſie und ihrer Seele Ringen,
In Schwachen iſt die Einbildung am ſtärkſten —:
Sprich mit ihr, Hamlet!

Die Worte des Geiſtes erklären den Sinn dieſer ſeiner letzten Erſcheinung. „Was den Mörder betrifft, ſo rede keine Dolche, ſondern brauche welche! Was aber die Mutter betrifft, ſo höre auf Dolche zu reden, denn ſie erliegt. Sprich zu ihr als Sohn!“

Was im Schauspiel und durch dasselbe vor versammeltem Hofe dem Könige widerfahren ist, das geschieht der Königin in der Stille ihres Gemachs durch die Rede des Sohnes unter vier Augen. Das Thema beider Scenen ist die Entlarbung. Der König wird entlarvt vor den Augen Hamlets und Horatios, vor jedem, der Augen hat zu sehen, Ohren zu hören und Sinn genug, um zu verstehen. Für Leute, wie Polonius, Rosenkranz und Gündensterne, bleibt er unentlarvt, weil ihnen solche Augen, Ohren und Sinne fehlen. — Die Königin wird entlarvt vor sich selbst, vor ihrem eignen Innern, worin sie jene tiefen, schwarzen Flecke erblickt, die nicht von Farbe lassen. Die Seele, mit der sie ringt, ist ihr schuldbeladenes Gewissen, das die Rede des Sohnes aus dem Schlafe gerüttelt und geweckt hat. Er hat Dolche geredet, um sein Gelübde zu erfüllen.

5. Die Tödtung des Polonius.

Unter allen Scenen der Welt war diese dazu angethan, die unbelauschteste zu sein. Hamlet kommt zu dem Zwiegespräch mit der Mutter unmittelbar nach dem Schauspiele, worin er dem Könige „die Mausefalle“ gestellt und die Ratte glücklich gefangen hatte. Noch triumphirend und ergrimmt

über den gelungenen Rattenfang, erscheint er im Gemache der Königin, die ihn mit Vorwürfen empfängt. Wie er sie nun zwingen will ihn anzuhören, und auf ihren furchtergriffenen Hülfseruf eine Stimme hinter der Tapete ebenfalls einen Hülfeschrei vernehmen läßt, und er dort etwas rascheln hört, so ist sein nächster und natürlichster Gedanke, daß es der König ist, der ihn belauscht. Dort steckt die Ratte! Mit dem Ausruf: „Wie? was? eine Ratte? Todt für einen Dukaten, todt! (How now! a rat? dead, for a ducat, dead!)“ durchbohrt er die Tapete und trifft den Polonius.

Von diesem Ausrufe findet sich nichts in der Erzählung des Saxo, auch nichts in der des Belleforest, sondern etwas davon in der englischen Bearbeitung des letzteren, deren erster nachweislicher Druck aus dem Jahre 1608 stammt. Hier steht zu lesen: «he cried a rat, a rat!» Wir haben daher allen Grund anzunehmen, daß nicht (wie man gewöhnlich meint) Shakespeare aus der genannten Schrift diesen Ausruf entlehnt hat, sondern die Sache vielmehr sich umgekehrt verhält. Der Zusammenhang zwischen der „Mausefalle“ und der „Ratte“ ist von einer so natürlichen und drastischen Deutlichkeit, daß wir

sicher sind: der Urheber beider Erfindungen konnte kein anderer sein als Shakespeare.¹

Daß Hamlet den Horcher hinter der Tapete für den König gehalten, daß er diesen tödten wollte, als er den Polonius traf, ist eine aus dem Gange der Dinge so unmittelbar einleuchtende, von dem Dichter so ausdrücklich bezeugte und gesicherte Thatsache, daß es soviel heißt, als die gesammte Hamletfabel und -Tragödie über den Haufen werfen, wenn man mit dem jüngsten Erklärer meint, Hamlet habe bei der Tödtung des Polonius gar nicht an den König gedacht.²

Es ist ein Gedränge der schrecklichsten Scenen. Das Schauspiel hat den König auf die Gewissensfolter gespannt, die er nicht zu ertragen vermocht; gleich darauf hat Hamlet den betenden Mörder in seiner Gewalt gehabt und verschont, um ihn

¹ Vgl. oben: Zweiter Abschnitt. III. S. 130 ff. Hebler in seinen „Aufsätzen über Shakespeare“ (Berlin 1865) hat die Worte «a rat, a rat!» in der «Hystorie of Hamblet» durch eine falsche Lesung aus Belleforest herleiten wollen: der englische Bearbeiter habe statt «quelque cas caché» an der bezüglichen Stelle «rat» gelesen. Ein undenkbarer Irrthum! (S. 99 ff.)

² S. oben die Widerlegung dieser Voening'schen Ansicht: Erster Abschnitt. V. 7. S. 83—84.

einer gerechteren Vergeltung aufzusparen; jetzt beherrscht und peinigt ihn schon das Vorgefühl der nächst bevorstehenden Scene, in welcher er Dolche in das Herz der Mutter reden soll und will. Er kommt in einer so fürchterlichen Aufregung, daß er schon hinter der Scene ruft: „Mutter! Mutter! Mutter!“ (III, 4). Als diese später dem Könige die Scene schildert, die dem Polonius das Leben gekostet hat, und die ungeheure Aufregung Hamlets, sagt sie von diesem: „Er rast, wie See und Sturm“ (IV, 1).

Er ist einem furchtbaren Gewitter vergleichbar. Der Lauscher hat sich an eine Stelle begeben, in welche der Blitz einschlagen mußte; er hat ihn getroffen. Der vielgeschäftige Schwärzer hat sein Ohr zwischen Sohn und Mutter gedrängt in einem Moment, der von allen der unbelauschteste sein wollte, darum für den Horcher der gefährlichste war. In dieser Gefahr ist er umgekommen. Der Blitz aus der Hand Hamlets hat zwar den Unrechten, aber keinen Unschuldigen erschlagen.

Von dem Gefühle dieser Nothwendigkeit ist Hamlet selbst völlig durchdrungen und, wie ich sogleich hinzufüge, erleuchtet. Er bedauert das Opfer

seiner Fehltrhat, er beweint es sogar, nachdem das Gewitter in ihm vorüber ist, aber die That selbst, ob schon in jäher und blinder Hast vollbracht, ob schon eine Fehltrhat, ein Stoß ins Dunkle, möchte er doch keineswegs ungethan wissen. Wie sie geschehen ist, in dieser Folge, diesem Drange der Handlungen, konnte sie nicht unterlassen werden.

Die Hamletkritiker sind in wenigen Punkten so einverstanden, wie darin, daß sie die Tödtung des Polonius an Stelle des Königs als das hauptsächlichste Zeugniß und Beispiel seiner ziel- und planlosen Handlungsweise betrachten. In einem späteren Gespräche mit Horatio redet Hamlet aus eigener Erfahrung von inbrünstig gehegten Plänen (er nenne sie nun theure oder tiefe), welche scheitern. Unter diesen gescheiterten Plänen ist nichts anderes zu verstehen, als die Tödtung des Polonius statt des Königs. Ist denn ein verfehltes Ziel kein Ziel, ein gescheiterter Plan kein Plan? Die Kritiker irren und beurtheilen die Handlungen Hamlets auf eine recht unlogische Art.

Indessen herrscht in der That Hamlets eine weit höhere Nothwendigkeit, als nur die unvermeidliche, durch den Drang der Umstände und Leidenschaften

erzwungene, mechanische, dem Ausbruch elementarer Gewalten vergleichbare. Von der Erkenntniß dieser höheren Nothwendigkeit wird Hamlet, wie von einer plötzlichen Eingebung, betroffen und erleuchtet. Polonius hat die schlechten Handlangerdienste des unberufenen Horchers und Spions mit dem Leben bezahlt: das war seine verdiente und gerechte Strafe. Hamlet selbst hat in der blindesten Hast, in der Wuth der Leidenschaft, ohne alle Fassung, ohne alle Ueberlegung gehandelt; er hat sein Ziel verfehlt und sich eines Mordes schuldig gemacht: das war seine verdiente und gerechte Strafe. Die Blutrache hat ihn getrieben; die Gerechtigkeit hat gehandelt. Die moralische Nothwendigkeit hat sich seiner als ihres Werkzeugs bemächtigt und ihre Zwecke erfüllt. Das hat der Himmel so gesüßt! Die tragische Gerechtigkeit nimmt ihren Lauf, der weit schrecklicher, weit erschütternder wirkt und weit mehr Opfer fordert, als die gemeine Blutrache. So verstehen wir Hamlets inhaltschwere und bedeutungsvolle Worte (III, 4):

Für diesen Herrn
 Thut es mir leid: der Himmel hat gewollt,
 Um mich durch dies und dies durch mich zu strafen,
 Daß ich sein Strafwerkzeug und Diener sei.
 Ich will ihn schon besorgen und den Tod,

Den ich ihm gab, vertreten. Schlaft denn wohl!
 Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich;
 Schlimm fängt es an, und Schlimmes nahet sich.

6. Mine und Gegenmine. Gefangenschaft und Rückkehr.

Der Geist ist abgethan und erscheint nicht wieder: das Symbol der himmlischen Rache ist der Cherub mit dem Flammenschwert, der den Sündern das Paradies verschließt, nicht der unterirdische, selbst noch ungeläuterte Rachegeist, sondern der Engel der Rache. Als der König dem Prinzen die Sendung nach England ankündigt und statt der verderblichsten Absichten, die er hegt, die wohlgemeintesten vorheuchelt, antwortet dieser (IV, 3): „Ich sehe einen Cherub, der sie sieht“.

Der schlimme Anfang war die Tödtung des Polonius, die der Entlarvung und Verschonung des Königs auf dem Fuße gefolgt ist. In nächster Aussicht zeigt sich der schlimmere Fortgang, den Hamlet schon plant und im Schilde führt, als er von seiner Mutter Abschied nimmt (III, 4):

Man siegelt Briefe; meine Schulgesellen,
 Die beiden, denen ich wie Rattern traue,
 Sie bringen die Bestellung hin; sie müssen
 Den Weg mir bahnen und zur Schurkerei
 Herolden gleich mich führen. Sei es drum!
 Der Spaß ist, wenn mit feinem eignen Pulver

Der Feuerwerker aufsteigt; und mich trägt
 Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klasten tiefer
 Als ihre Minen grab' und sprengte sie
 Bis an den Mond. O es ist gar zu schön,
 Wenn so zwei Listen sich entgegen gehn.

Er ist zur Gegenwehr fest entschlossen und hat die Gegenmine schon im Sinne und in Bereitschaft, als er das Schiff besteigt. Gleich in der ersten Nacht, die er schlaflos zubringt und sich im Schiff wie angefettet fühlt, gleich den Meuterern, die an eiserne Stangen geschmiedet werden, durchdenkt und ordnet er seinen Feldzugsplan (V, 2):

In meiner Brust war eine Art von Kampf,
 Der mich nicht schlafen ließ; mich dünkt', ich läge
 Noch schlimmer als im Stock der Meuter.

Er ist schon in vollster Thätigkeit, entdeckt sogleich die ihm gelegte Mine und vertauscht den königlichen Uriasbrief gegen den seinigen, da er zum Glück das Staatsiegel, das väterliche Petschaft, mit sich führt. Wie er nunmehr handelt, ist völlig durchdacht und überlegt. Er hat das Petschaft seines Vaters nicht zufällig bei sich, sondern er hat es mitgenommen, in der Voraussicht, daß er es brauchen werde, daß ein Uriasbrief unterwegs sei; er hatte den letzteren schon gewittert, wie er beim Abschiede zu seiner Mutter sagte: „Man siegelt Briefe“.

Als er dem Horatio den Hergang erzählt und dieser ihn fragt: „Wie wurde das versiegelt?“ so beruft Hamlet sich nicht auf den glücklichen Zufall, sondern er antwortet (V, 2): „Auch darin war des Himmels Vorsicht wach (Why, even in that was heaven ordinant)“.

Der eigenhändige Brief des Königs, dieses urkundlichste Zeugniß seines Mordanschlags wider Hamlet, ist jetzt in dessen Händen. Der Heuchler und Meuchelmörder steht am Tage, die Köpfe seiner Helfershelfer (gleichviel ob sie es mit oder ohne ihre Absicht sind) werden fallen, die Gerechtigkeit wird ihren Lauf fortsetzen, Dank dem raschen Muth, der wohlüberlegten, entschlossenen, schnell ins Werk gerichteten Gegenmine. Ich suche umsonst den phlegmatischen, trägen, fetten, planlosen Hamlet, dem es wohl besser anstehen würde zu schlafen, als so behend, so überlegt, so vorbedacht und zielbewußt zu handeln. Diese rasche, überlegte und erfolgreiche That geschieht unmittelbar nach und in Folge einer raschen, hastigen, unüberlegten, die den König tödten sollte und den Polonius getödtet hat. Das Gebot der Rache zu erfüllen, war sein Gelübde, sein im innersten Herzen gehegter, inbrünstiger Plan.

Statt seiner ist eine blutige, unbedachte That geschehen, die aber zur Folge hat, daß die Saat der Schuld gewachsen, zum Lichte emporgeschossen ist und zur Ernte heranreift. Die Ernte naht.

Es ist wohl zu beachten, daß in unserer Hamletfabel das Stück, welches die Sendung nach England, die Ausführung des königlichen Uriaßbriefes und die Vertauschung desselben durch Hamlet, die Preisgebung und Hinrichtung der beiden Gesandten in England enthält, aus der alten Amlethsage stammt und die Merkmale dieser Herkunft behalten hat. Rosenkranz und Gölldenstern sind die Werkzeuge, die Zwischenträger und Spione des Königs, darum thatsächlich trotz aller Schulgenossenschaft die Feinde Hamlets, die er „wie Nattern“ in seiner Nähe fühlt und in dem Kampf auf Leben und Tod, den er kämpft, ohne alle Skrupel dem Verderben anheimfallen läßt. Dabei ist es eine unserer Fabel abgelegene, zur Beurtheilung Hamlets und seiner Tragödie ganz unerhebliche Frage, womit sich die Kritiker viel zu viel beschäftigt haben: ob jene beiden Hofleute mehr oder weniger schlimm geartet sind und die Dinge, die sie treiben, durchschauen? Das Spioniren in ihrem Fall ist ein sehr

gefährliches Geschäft. In diese Gefahr haben sie sich, wie Polonius in die seinige, freiwillig begeben und kommen, wie Polonius, darin um. Je dümmere sie das Geschäft betreiben, um so schlimmer für sie. Als Hamlet sich von ihnen nach England führen läßt, ist er in der entschlossensten Stimmung, worin ihn der Anblick und das Beispiel des Fortinbras noch bestärkt hat; daher die Schlußworte seines letzten Monologs:

O von Stund' an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet.

Raum ist die Gegenmine ins Werk gesetzt, so folgt schon am nächsten Tage das Seegefecht, in welchem das Schiff der Corsaren geentert wird, und im Handgemenge Hamlet mitten unter die Seeräuber springt, deren Gefangener er wird, er allein. Aus der Hand heimtückischer Mörder geräth er in die „der barmherzigen Diebe“, die um des Lösegeldes willen ihn nach Dänemark zurückbringen. „Sie wußten wohl, was sie thaten, ich muß einen guten Streich für sie thun“ (IV, 7). So schreibt Hamlet seinem Freunde Horatio, den er mit der Bestellung seines Briefes an den König beauftragt und zu sich ruft.

Schneller, als er gewollt, hat ihn das Schicksal

auf den Schauplatz der Verbrechen und der Vergeltung zurückgeführt. Als Horatio den Inhalt des königlichen Uriaßbriefes vernommen hat, ruft er aus, von Abscheu erfüllt: „Was für ein König!“ Und Hamlet summiert die Rechnung (V, 2):

Was dünkt dir, liegt's mir jezo nah genug,
 Der meinen Vater todt'schlug, meine Mutter
 Geschändet hat, der zwischen die Erwählung
 Und meine Hoffnungen sich eingedrängt,
 Die Angel warf nach meinem eignen Leben
 Mit solcher Hinterlist: ist's nicht vollkommen billig,
 Mit diesem Arme ihm den Lohn zu geben?
 Ist's nicht verdammenswerth, noch länger sehn,
 Wie dieser Krebs an unserm Leibe frißt?

Sobald die Nachricht von England eingetroffen sein wird, daß Rosenkranz und Gölldenstern enthauptet sind, ist der Zeitpunkt der Entscheidung unwiderrüflich gekommen. Als Horatio bemerkt, daß man diese Nachricht in der Kürze zu gewärtigen habe, antwortet Hamlet (V, 2):

Bald wird's geschehen: die Zwischenzeit ist mein;
 Ein Menschenleben ist, als zählt man eins.

7. Hamlets prophetisches Gemüth und die Schlußkatastrophe.

Zweimal wird der Plan Hamlets durch den Gang der Dinge gekreuzt: das erstemal durch jenen Stoß ins Dunkle, der den Polonius statt des Königs

trifft, das zweitemal durch den Sprung auf das feindliche Schiff, es war ein Sprung ins Dunkle, in Folge dessen er allein in die Gefangenschaft der Seeräuber geräth und früher, als er gedacht und gewollt, nach Dänemark auf den Schauplatz der Thaten und Unthaten zurückkehrt. So entsteht eine „Zwischenzeit“, von der Hamlet meint, sie gehöre ihm: eine kurze Zwischenzeit, die aber doch lang genug ist, um den König und Laertes das Basiliskenei ausbrüten zu lassen, aus welchem der Gift- und Meuchelmord hervorkriechen.

Wir kennen den erhabenen Gesichtspunkt, welcher den Prinzen in seiner blinden und überhasteten That, die dem Polonius das Leben gekostet hat, die Fügung des Himmels erkennen ließ. In demselben Lichte erscheint ihm jetzt die ganze Reihe seiner Handlungen von jener unbesonnenen Fehlthat bis zu seiner vorzeitigen Rückkehr nach Dänemark als die Fügung der Gottheit. Ohne die Tödtung des Polonius an Stelle des Königs keine von dem königlichen Uriasbrief begleitete Sendung nach England, keine Entdeckung dieses urkundlichen Mordanschlags, keine kluge und planvolle Gegenmine, deren nahe und sichere Wirkung das Ende herbei-

führt. Dieses Nacheinander unbesonnener und überlegter Handlungen, blinder und kluger Thaten, verfehlter und erreichter Zwecke, gescheiterter und gelungener Pläne charakterisirt das Getriebe der Welt und der Menschheit: darin besteht das rohe, ungestaltete, ungefügte Material, welches die Gottheit formt und ordnet, um die Zwecke der Gerechtigkeit daraus hervorgehen zu lassen. Das alte Wort bewährt sich, daß der Mensch denkt oder auch nicht denkt, wie es eben seine Natur und der Gang der Dinge mit sich bringt, die Gottheit aber den Weltlauf lenkt und durchwaltet. So erleuchten sich die dunklen und tiefsinnigen Worte Hamlets in seinem letzten Gespräch mit Horatio (V, 2):

Daß uns einsehen,
 Daß Unbesonnenheit uns manchmal hilft,
 Wenn theure Pläne scheitern; und das lehr' uns,
 Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
 Wie wir sie auch entwerfen.¹

Hamlet wittert stets das herannahende Verderben, als ob dafür ein besonderer Sinn ihm inwohnte, wie es Leute giebt, die unterirdisches Wasser und Metall fühlen. Noch bevor er von der

¹ Die Quartos lesen: «our deep plots», die Folio: «our dear plots».

Erscheinung des Geistes das Mindeste gehört hat, fühlt er sich schon auf unheilswangerem Boden, wie es die Schlußworte seines ersten Monologs besagen (I, 2): „Es ist nicht und es wird auch nimmer gut“. Wie man ihm die Erscheinung des Geistes berichtet hat, erkennt er sogleich, daß dieselbe Schlimmes und Schreckliches bedeute (I, 3):

Meines Vaters Geist in Waffen!

Es taugt nicht alles: ich vermuthe was
 Von argen Ränken. Wär' die Nacht erst da!
 Bis dahin ruhig, Seele! Schöne Thaten,
 Birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen.

Wie er nun selbst den Geist erblickt, noch bevor dieser durch irgend ein Zeichen ahnen läßt, was er ihm zu verkünden hat, ist Hamlet schon gewiß, daß eine solche Erscheinung nur kommt, um einen unermesslich tiefen Abgrund von Unheil und Verderben zu enthüllen. Als Heinrich Percy, der Heißsporn, mitten in seiner stolzen, ehrgeizigen, von Kriegsrühm geschwellten Laufbahn, vom Prinzen Heinrich besiegt und zu Tode getroffen, in den Staub sinkt, ruft er aus: „Das Leben ist der Narr der Zeit“.¹ Weit schlimmer als die Zeit narret uns die

¹ Heinrich IV., Erster Theil V, 4: But thought's the slaves of time, and life time's fool.

Natur; sie malt uns ein Bild der Glückseligkeit vor, dem wir nachjagen, und unser Loos ist Unheil und Glend, die Natur treibt ihren Spaß mit uns: wir sind die Narren der Natur. In der Frage, die Hamlet an den Geist richtet, warum er komme und was seine Erscheinung bedeute, in der Art seiner Frage liegt schon die Antwort, die er schauernd erwartet (I, 4):

Was bedeutet's,

Daß, todter Reichnam, du, in vollem Stahl
Aufs neu des Mondes Dämmerchein besuchst,
Die Nacht entstellend; daß wir Narren der Natur
So fürchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsre Seele nicht erreichen kann?
Was ist dies? Sag'! Warum? Was sollen wir?¹

Und wie der Geist ihm die Gräuel enthüllt hat (I, 5):

Die Schlang', die deines Vaters Leben stach,
Trägt seine Krone jetzt!

ruft der Prinz, als ob nicht etwas Unerwartetes,

¹ Hamlet I, 4: What may this mean, that thou, dead corse, again in complete steel, Revisit'st thus the glimpses of the moon, making night hideous; and we fools of nature so horridly to shake our disposition with thoughts beyond the reaches of our souls? etc. Die Frage enthält einen solchen Horror vor dem finstern Welträthsel, daß Schopenhauer gerade diese Worte besonders gern angeführt hat.

sondern etwas längst Geahntes ihm offenbart worden sei: „O mein prophetisches Gemüth!“ Ohne diese ihm eingeborene, Unheil weissagende Sibylle ist Hamlet nicht zu denken.

Als jetzt der Gift- und Meuchelmord in doppelter Gestalt, sowohl von der Hand des Königs als von der des Laertes bereitet, in der Maske eines harmlosen Wettkampfes an ihn herantritt, wird sein prophetisches Gemüth plötzlich von einem bangen Vorgefühl befallen, nicht erschreckt. „Ihr werdet die Wette verlieren, mein Prinz“, fürchtet Horatio. Es ist nicht die Wette, die dem Hamlet das unheimliche Vorgefühl einflößt, sondern der Mord, der in und hinter ihr lauert: „Ich werde bei der ungleichen Wette gewinnen, aber du kannst dir nicht vorstellen, wie übel mir hier um's Herz ist. Doch es thut nichts.“ (V, 2.)

Wenn eine Gottheit unsere Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen, so gleichen wir dem Thon in der Hand des Töpfers: die Gottheit fügt und beherrscht den Lauf der Dinge bis in ihre geringfügigsten Einzelheiten, alles vorhersehend und vorausbestimmend. Was auch geschieht, hat seinen gewiesenen Zeitpunkt, seine gemessene Dauer, es geschieht

unter diesen Umständen, in diesem Moment, weder früher noch später. „Ich trotz allen Vorbedeutungen“, sagt Hamlet, „es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings: geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles. Da kein Mensch weiß, was er verläßt: was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein.“

8. Die Planmäßigkeit und deren Steigerung.

Ich werde auf diese Aussprüche im nächsten Abschnitt zurückkommen, zuvor aber will ich in Rückblick auf den Gang der Handlungen Hamlets einige Feststellungen machen, die ich den Gemeinplätzen der landläufigen Hamletkritik entgegensetze. Ich muß verneinen, daß Hamlet thatlos erscheint und planlos handelt; daß er nach der Tödtung des Polonius gleichsam gebrochen ist und mit sich anfangen läßt, was man will; daß die beiden durch den Tod des Polonius geschiedenen Hälften der Tragödie sich als „steigende und fallende Handlung“ darstellen. Vielmehr erscheinen gerade in dieser zweiten Hälfte der Tragödie die Handlungen des Prinzen als höchst

überlegt, planvoll und zielbewußt; auch geschehen sie nicht bloß von Fall zu Fall, sondern es giebt sich in seiner ganzen Handlungsweise eine fortschreitende Planmäßigkeit zu erkennen, deren durchgängiges Thema die angelobte Vergeltung, das zu vollstreckende Strafgericht ist. Der Dichter hat nichts von einer „fallenden Handlung“ gewußt, sonst würde er seinen Hamlet am Schlusse des dritten Acts der Königin nicht haben verkünden lassen: „Schlimm fängt es an, und Schlimmes naht sich“. Vom Schlimmen zum Schlimmeren ist kein Niedergang, sondern eine Steigerung.

Dem Gange der Handlungen Hamlets entspricht der Gang der Tragödie. Dieselbe führt uns von der Erscheinung und den Enthüllungen des Geistes, von der feierlich übertragenen und übernommenen Pflicht der Rache (Ende des ersten Acts) zu dem Plan, durch ein Schauspiel vor versammelten Hofe den König zu entlarven (Ende des zweiten Acts); diese Entlarvung gelingt vollkommen (Mitte des dritten Acts); nunmehr ist es beschlossene Sache, den entlarvten König zu tödten, welche Absicht aber an dem betenden Mörder nicht vollstreckt werden kann; sie wird vollstreckt an dem spionirenden Horcher

hinter der Wand (III, 4), aber der Stoß ins Dunkle trifft nicht das erwünschte und gewollte Ziel, sondern ein falsches. In Folge dieser jähen und unbedachten That sieht Hamlet sich genöthigt, seinen Plan nicht etwa aufzugeben, wohl aber die Wege der Ausführung zu ändern. Nur ein einziger Weg führt zum Ziel und zum Ende, nämlich die Gegenmine, wie es Hamlet auch sogleich erkennt und mit aller Ueberlegung und Entschlossenheit blitzschnell ausführt. So schildert er selbst seine Handlungsweise in seinem letzten Gespräch mit Horatio (V, 2).

Wo ist denn der that- und planlose Hamlet, dem wir in der Hamletkritik zwar auf Schritt und Tritt begegnen, nicht aber in unserer Hamletfabel und der auf sie gegründeten Tragödie? Wie soll eigentlich Prinz Hamlet beschaffen sein, und was soll er thun, um den Forderungen seiner Kritiker gerecht zu werden und ihren Tadel zu vermeiden? Er soll nach den Enthüllungen des Geistes sogleich hingehen und den König unverzüglich todt schlagen. So wünschen es die Kritiker und — die Kinder! Mit andern Worten: die Tragödie, deren Held er ist, soll nicht fünf Acte haben, sondern einen.

Man verlangt, daß Hamlet ein Bluträcher und

die Hamlet-Tragödie eine Rachetragödie alten Schlages sei, wobei zwei zum Verständniß unserer Dichtung nöthige Hauptpunkte unerkannt und unbeachtet bleiben: nämlich erstens der Charakter und die Geistesart Hamlets und zweitens der Unterschied zwischen der alten Rachetragödie und der Hamlet-Tragödie.

V. Hamlets Charakter und Geistesart.

1. Determinist und Fatalist.

Es giebt eine Reihe tief sinniger und dunkler Aussprüche Hamlets, welche die Erklärer entweder unbeachtet lassen und daran vorübergehen oder dergestalt hervorheben und gleichsam festnageln, ganz abgesehen von Zeit, Ort und Stimmung, daß sie diese Aussprüche dem Hamlet als Bekenntnisse, als Stücke seiner Schulweisheit und Philosophie anrechnen. Die erste Art nimmt die Sache zu leicht, da sie dieselbe gar nicht untersucht; die zweite dagegen behandelt sie falsch, da sie dramatische Aussprüche ansieht, als ob sie dogmatische wären.

Seine Aussprüche wollen stets aus dem Charakter ihrer Situation, sie wollen als Früchte seiner Erlebnisse und Schicksale, seiner Handlungen und ihrer

Folgen verstanden sein. Wenn er im stürmischen Drange, die gerechteste Rache zu vollstrecken, eine Fehlthat verübt, die aber, wie sie geschehen ist, nicht unterlassen werden konnte, so geht es ihm wie ein Licht auf: „Das hat der Himmel so gefügt; er hat gewollt, daß ich sein Strafwerkzeug und Diener sei!“ Nun kommen die Kritiker und nageln ihn auf diese Worte, wenn sie dieselben überhaupt beachten, fest: „Siehe da“, sagen sie, „Hamlet ist ein Determinist!“

Wenn jene unbedachte That eine Reihe höchst besonnener und folgenreicher Handlungen hervorgerufen hat, so geht es ihm wie ein Licht auf: daß eine Gottheit unsre Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen; daß eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings waltet. Nun kommen die Kritiker, nageln ihn auf diesen Ausspruch fest und sagen: „Siehe da, Hamlet ist ein vorsehungsgläubiger Fatalist“. Als ob Vorsehung und Fatum dasselbe wären!

2. Optimist und Pessimist.

Eine ähnliche Bewandniß, wie mit seinem Determinismus und Fatalismus, hat es mit seiner optimistischen und pessimistischen Lebensanschauung,

welche letztere die Frucht seiner leidensvollen Familienschicksale ist, wie er sie erlebt und empfunden hat, und das Thema gleich seines ersten Selbstgesprächs ausmacht. Nichts ist unrichtiger und täppischer als im Hinblick auf Hamlet den Optimismus und Pessimismus als die beiden entgegengesetzten Systeme anzusehen, mit denen er wechselt; erst habe er sich vom Optimismus zum Pessimismus bekehrt, dann bekehre er sich von diesem wieder zu jenem zurück, und in dieser Rückkehr bestehe der eigentliche Hergang der Tragödie. So hat der Unverstand gefaselt.

Optimismus und Pessimismus mögen als Systeme entgegengesetzt sein; als Denk- und Gefühlsarten sind sie einander verwandt, und zwar so nah, daß jene diese in sich trägt und aus sich entbindet. In Hamlet stammen beide aus derselben Quelle seiner höchst empfänglichen, höchst eindrucksfähigen, phantasievollen Natur. Wer die Herrlichkeiten der Welt mit einem solchen Entzücken betrachtet und genossen hat, wie Hamlet, nur der allein ist auch eines solchen Entsetzens fähig, daß ihm die Welt als ein wüster Garten erscheint, den Unkraut gänzlich erfüllt. Wenn das Saitenspiel der Seele von hohen Entzückungen bewegt wird, so ertönt es optimistisch; wenn es da-

gegen wilde Schmerzen zerreißen, so vibriert es pessimistisch.

3. Hamlet und Werther.

Hier ist nun jener Vergleichungspunkt zwischen Hamlet und Werther, den ich bei allen, welche diese Parallele berührt, vermißt habe.¹

Der Leser wolle sich zwei Aussprüche Werthers vergegenwärtigen. In einem seiner ersten Briefe heißt es: „Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine.“ „Wenn das liebe Thal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bach liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden, — und ich fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält! Mein Freund, wenn's dann um

¹ S. oben: Erster Abschnitt. I. 3. S. 28.

meine Augen dämmert und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhen wie die Gestalt einer Geliebten: dann sehne ich mich oft und denke: „Ach! Könntest du das wieder ausdrücken, was so voll, so warm in dir lebt, daß es wird der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! Mein Freund! Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.“

Ich habe diese letzten Worte hervorgehoben, denn in dieser Empfindung des Entzückens und der Seligkeit rührt sich schon der Keim der Todessehnsucht: „Aber ich gehe darüber zu Grunde!“ — Und noch ist kaum ein Vierteljahr verflossen, so ist das Liebesglück und mit ihm die Schönheit der Welt in seiner Seele zu Grabe gegangen; er sieht überall nichts als Verwüstung und Einöde. „Es hat sich vor meiner Seele, wie ein Vorhang, weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabes!“ „Ha! Nicht die große seltene Noth der Welt, diese Fluthen, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren

mich; mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumle ich beängstigt, Himmel und Erde und ihre webenden Kräfte um mich her; ich sehe nichts als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer.“¹

Man vergleiche doch damit Hamlets Bekenntniß im Gespräch mit den beiden Hofleuten, seinen ehemaligen Schulgenossen (II, 2): „Ich habe seit Kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt, meine gewöhnlichen Uebungen aufgegeben; und es steht in der That so übel um meine Gemüthslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; seht ihr, dieser herrliche Baldachin, die Luft, dieses prachtvolle, sich über uns wölbende Firmament, dieses majestätische Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt, kommt es mir doch nicht anders vor als ein fauler verpestender Haufe von Dünsten. Welch ein Meisterstück ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! In

¹ Leiden des jungen Werthers: vgl. den Brief vom 10. Mai und den vom 20. August.

Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! Im Handeln wie ähnlich einem Engel! Im Begreifen wie ähnlich einem Gott! Die Zierde der Welt! Das Vorbild der Lebendigen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz von Staub?"

Freilich sind die Empfindungs- und Ausdrucksweisen in beiden Fällen so verschieden und müssen es sein, wie die Dichter und ihre Zeitalter. Dem Zeitalter Shakespeares war der Ton und Stil der Empfindsamkeit noch fremd, der erst zu Tage trat, als Yorick, der Freund Hamlets aus den Tagen der Kindheit, auf die Reisen ging, welche uns Laurence Sterne erzählt hat. In dem verglichenen Punkte aber ist die Uebereinstimmung vollkommen. Hamlet wie Werther würden in der Welt nicht mit einem Male diese grauenvolle Wüste erblicken, wenn sie nicht ein Paradies voller Herrlichkeit und Schönheit darin gesehen hätten. Was hier Optimismus und Pessimismus genannt wird, sind Gefühls- und Denkart, die auf der Waage der menschlichen Empfindung spielen, der allerempfindlichsten Waage, die es giebt, noch dazu in Naturen von eindrucksfähigster Tiefe. Dieselbe Empfindung, die noch eben Entzückung gewesen, ver-

wandelt sich unter dem Ansturm feindlicher Geschehnisse plötzlich in Horror. Niemand hat das besser gewußt, kürzer und treffender gesagt als Hamlet selbst in seinem ersten Gespräch mit den beiden Hofleuten (II, 2): „Nichts ist an sich gut oder schlimm, das Denken macht es erst dazu. Für mich ist Dänemark ein Gefängniß.“ Nun kommen seine Kritiker und beweisen daraus seine Bruno-Gelehrsamkeit.

Wir wollen auch aus „der Vorsehung, ohne die kein Sperling vom Dach fällt“, und aus „der Gottheit, die unsere Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen“, keine Theologie oder Theodicee machen, die sich als Schulweisheit geberden könnte. Denn was diese betrifft, so denkt Hamlet am Schluß seiner Tragödie, wie am Anfang:

Es giebt mehr Ding' im Himmel und auf Erden,
Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio.

Er sagt: „eure Schulweisheit“, nicht „unsere“; er für sein Theil hat nichts mit ihr zu schaffen.

4. Die geniale Geistesart.

Was Hamlet innerlich erlebt, auch wenn es im gewöhnlichen Gange der Dinge liegt, in dem Drehrade der menschlichen Geschehnisse: das sagt und

bedeutet ihm etwas, das offenbart und enthüllt ihm die Beschaffenheit der Welt und der Menschheit. Tief und originell, wie seine Eindrücke, ist die Art, wie er sie ausspricht. Dies macht ihn so unbeschreiblich interessant, daß man aufhorcht, sobald er redet. Kenne man diesen Zug seine philosophische oder dichterische Sinnesart, gleichviel; keine Kritik braucht ihm diese Gabe anzudichten, denn sie gehört zu seinem Wesen, und keine wird im Stande sein sie wegzureden, denn sie macht sich in jedem seiner Worte geltend und jedem seiner Zuhörer fühlbar. Da ist nichts von Schulweisheit, er hat seine Gedanken nicht in Wittenberg gelernt, auch nicht aus dem Montaigne oder Bruno herausgelesen, keinerlei Temperament kann sie einflößen, sie sind seine eigenste Hervorbringung, sein intellectuelles Naturell, sein Genie.

Das gemeinste aller Menschenschicksale ist der Tod. Nichts ist geläufiger, als daß die Väter vor den Söhnen sterben; aber der Verlust eines solchen Vaters, der das Ideal eines Gatten, eines Helden, eines Königs war, wie Hamlet in treffender genialer Kürze sagt:

Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem;
Ich werde nimmer seines Gleichen sehn.

Und das Andenken dieses Mannes hat sein eigenes Weib in den Wind geschlagen, verunehrt, weggeschertzt in schnöder Luft, in blutschänderischem Frevel sich mit dem andern vermählt; sie hat, um mit Hamlet anschaulich und bildlich zu reden, „die Weide jenes schönen Bergs verlassen und mästet sich in diesem Sumpf“. Dieser leichtfertige, zucht- und treulose Sinn seiner Mutter ist es, worüber Hamlet nicht hinwegkommt:

Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber
Getroffen, als den Tag erlebt, Horatio!

Gleich in der ersten Scene und in den ersten Worten, worin uns Hamlet erscheint, ist dieser Grundzug, der ihn von der Menschenheerde ausnimmt, auf eine sehr deutliche und ergreifende Weise ausgeprägt. Das neue Herrscherpaar will ihm die tiefe Trauer über den Verlust seines Vaters ausreden und tröstet ihn mit dem Laufe der Welt. „Wißt, auch eurem Vater starb ein Vater, dem seiner“ u. s. f. (I, 1). So tröstet ihn König Claudius. Und die Königin:

Du weißt, es ist gemein: was lebt, muß sterben
Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben.

Auf die Trostgründe des Königs schweigt Hamlet; auf die der Königin antwortet er: „Ja, gnäd'ge

Frau, es ist gemein". Und auf die sehr charakteristische Gegenrede und Frage der Mutter:

Nun wohl,

Weshwegen scheint es so besonders dir?

lautet die sehr charakteristische Antwort:

Scheint, gnäd'ge Frau! Nein, ist, mir gilt kein Scheint. Alle Zeichen der äußeren Trauer gehören in das Reich des Scheins: Das scheint wirklich:

Es sind Geberden, die man spielen könnte.

Was über allen Schein, trag' ich in mir;

All dies ist nur des Kummers Kleid und Zier.

Er sieht die Welt mit anderen Augen als die Duzendmenschen, wie Rosenkranz und Gölldenstern; darum erscheint sie ihm, um mit der Königin zu reden: „so besonders“. Ihm ist die Welt ein Gefängniß, ein stattliches, und Dänemark eines der schlimmsten. Die Rosenkranz und Gölldenstern denken nicht so davon. „Nun, so ist es keines für euch. Denn an sich ist nichts weder gut noch schlimm, das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängniß.“ (II, 2.)¹

Es ist seine eigenste, persönliche Denkart, nicht von jeher, sondern durch die Erschütterungen der jüngsten Erlebnisse hervorgerufen, welche plötzlich

¹ Vergl. oben S. 189.

die Beschaffenheit der Welt und der Menschen vor ihm enthüllt haben. Seine vom Ansturm schmerzlicher Schicksale plötzlich verdüsterte und zu Boden gedrückte Lebensanschauung hat nichts gemein mit dem genußreichen Pessimismus, der die gierigen Selbstgefühle steigert und heutzutage eine Anzahl Köpfe verwirrt; daher es eine ganz unrichtige Vorstellung ist, daß Hamlet sich an dem Elende der Welt und der Niedertracht der Menschen weide und mit böshafter Geschäftigkeit die Schlechtigkeiten zu entlarven beflissen sei.¹

Eine leidvolle Erfahrung, über welche die Heerde der Menschen mit den Trostgründen des Königs Claudius und der Königin Gertrud flott und wohlgemuth hinweglebt, hat in Hamlets Gemüth alle Lebensgeister, alle Freudigkeit und Lebenslust mit einem Male niedergeschlagen und ihn mit einem solchen Widerwillen gegen Welt und Dasein erfüllt, daß sich der Wunsch zur Vernichtung in seiner Seele regt. In dieser Stimmung ist er bereits, als ihm der Geist erscheint und die grauenvollen Unthaten offenbart: derselbe Mann, der ihm die Trauer über den Verlust des Vaters weg-

¹ S. oben Erster Abschnitt. IV. 6. S. 69—74.

lächeln möchte, hat ihm den Vater umgebracht, der Bruder den Bruder, auf die grausamste und feigste Art; und die Mutter, wider alles göttliche und menschliche Recht, allem Gefühl und aller Sitte zum Hohn hat sich mit diesem stets lächelnden Schurken vermählt. „Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber getroffen, als den Tag erlebt, Horatio!“

Während die Rache lust mit allem Unge stüm in Hamlet aufflammt, ist seine Lebens lust schon zu Boden geschlagen und wird durch die Enthül lungen des Geistes noch tiefer herabgedrückt, als sie es vorher schon war. Rache lust ist Thaten lust, die als solche in der Lebens lust wurzelt, und eben diese ist in der Seele Hamlets wie abgestorben und entwurzelt. Dieselben Motive, welche die Rache lust entzünden, löschen die Lebens lust aus. „Die Welt ist ein wüster Garten, der auf in Samen schießt; verworfnes Unkraut erfüllt ihn gänzlich.“ Diesen Garten soll er ausjäten; er soll das Unkraut im Garten Dänemarks ausreißen! Was hilft es? Wie soll aus dem Ekel an der Welt die Lust zur Rache aussprossen und gedeihen?

Im Angesichte des Geistes, unter dem ersten Ein-

druck der enthüllten Unthat, als jener kaum ausgesprochen hat, daß ein schändlicher Mord verübt sei, ruft Hamlet aus:

Eil ihn zu melden: daß ich auf Schwingen, rasch
Wie Andacht und des Liebenden Gedanken,
Zur Rache stürmen mag.

Und nachdem der Geist ihn verlassen und Hamlet seine Sammlung und volle Selbstbesinnung wieder gewonnen hat, hören wir ihn aus der Tiefe des Herzens aufseufzen: „Die Zeit ist ausgereckt! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!“ — Ein solcher Widerstreit zweier Seelen in demselben Charakter ist von den Dichtern der Welt nur ein einziges Mal geschildert worden: von Shakespeare im Hamlet.

5. Das Lied und das Ende vom Lied. Leben und Tod.
Die Kirchhof-Gespräche.

Durchdrungen von dem Unwerthe und der Nichtigkeit des Daseins, hatte Hamlet schon in jenem ersten Gespräch mit den beiden Hofleuten (II, 2) den Contrast zwischen dem, was der Mensch zu sein scheint, und dem, was er in Wahrheit ist, grell erleuchtet: „Dieses Meisterwerk der Schöpfung! Diese Zierde der Welt! Dieses Vorbild der Lebendigen!“ — „Und doch was ist mir diese Quintessenz von Staub?“

Er hat in seiner Einbildungskraft die Wege gern verfolgt, die von den Gipfeln der üppigsten Lebensgenüsse und Scheinwerthe hinabführen in die dunklen irdischen Abgründe, wo der Mensch nichts weiter ist und nichts weiter von ihm bleibt, als eine Quintessenz von Staub. Ein erschreckender und zugleich ergötzlicher Contrast! Denn es ist zum Lachen, wenn man die ersten Stationen mit den letzten, die kurze Strecke mit der langen, das Lied mit dem Ende vom Liede vergleicht! Der weise, übergeschwängige und übergeschäftige Rathsherr, mitten in der stolzen Reichsversammlung, umgeben von lauter begierigen Forschern, und nun plötzlich für immer verstummt. „Wo ist Polonius?“ „Er ist beim Nachtmahl, nicht wo er speist, sondern gespeist wird. Eine gewisse Reichsversammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So ein Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Creaturen, um uns zu mästen, und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.“

Diesen Contrast, dieses Ende vom Liede, diese

table d'hôte, wobei der königliche Prasser nicht tafeln und speisen, sondern selbst aufgetischt und gespeist werden wird, dem Könige dicht vor die Augen zu halten und in aller Deutlichkeit und Anschaulichkeit auszumalen: das macht dem Prinzen die Sache so ergötzlich und amüſant, daß er an ihrer Ausführung ſich förmlich weidet. Er läßt ſeinen Stiefvater die erquickliche Ausſicht genießen, „wie ein König ſeinen Weg durch die Gedärme eines Bettlers nehmen kann“. „Jemand könnte mit dem Wurm fiſchen, der von einem Könige geſſen hat, und von dem Fiſch eſſen, der den Wurm verzehrte.“ Und es gelingt ihm auch, dem königlichen Schwelger, dem kein Gedanke unerträglicher iſt, als der an den Tod, den Angſtſeufzer zu erpreſſen: „Ach Gott, ach Gott!“

Nach der Rückkehr aus der Gefangenſchaft der Seeräuber ſehen wir ihn mit Horatio zuerſt auf dem Kirchhofe wieder. Er ſteht vor einem offenen Grabe, ahnungslos, daß es den Leichnam der Ophelia erwartet, die der Schmerz über den Verluſt ſeiner Liebe, die Trauer über ſeinen Wahnsinn, der Jammer über den Tod ihres Vaters, den ſeine Hand verſchuldet hat, in Wahnsinn und Tod geſtürzt.

Rings um ihn her liegen aufgeworfene Menſchen-

Schädel, deren jeder „das Ende vom Liede“ predigt und den Hamlet auf sein geläufiges Thema bringt, auf den Contrast zwischen den leidenschaftlich betriebenen Scheinzielen des Lebens und diesem Endziel: einst Politiker, Höflinge, Sportsmänner, Advocaten, Grundbesitzer, Landwirth u. s. f. und jetzt hohle Schädel! Einer darunter war einst der Freund seiner Kindheit, der Spaßmacher am Hofe seines Vaters. „Ach armer Yorick! — Ich kannte ihn, Horatio, ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. Er hat mich tausendmal auf dem Rücken getragen, und jetzt wie schaudert meiner Einbildungskraft davor! Mir wird ganz übel. Hier hingen diese Rippen, die ich geküßt habe, ich weiß nicht wie oft. Wo sind nun deine Schwänke? Deine Sprünge? Deine Lieder? Deine Blitze von Lustigkeit, wobei die ganze Tafel in Lachen ausbrach? Ist jetzt keiner da, der sich über dein eigenes Grinsen aufhielte? Alles weggeschrumpft? Nun begieb dich in die Kammer der gnädigen Frau und sage ihr, wenn sie auch einen Finger dick auflegt: so ein Gesicht muß sie endlich bekommen, mach' sie damit zu lachen!“

Auch die größten und gewaltigsten Männer der

Welt gehen den Weg durch die Würmer! „Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt ausfah?“ „Und so roch?“ „Zu was für schänden Bestimmungen wir kommen, Horatio! Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft?“ „Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelt sich in Staub, Staub ist Erde, aus der Erde machen wir Lehm, und warum sollte man nicht mit dem Lehm, in den er verwandelt wird, ein Bierfaß stopfen können?“

Der große Cäsar, todt und Lehm geworden,
Verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.
O daß die Erde, der die Welt gebebt,
Vor Wind und Wetter eine Wand verklebt!

Diese sehr charakteristischen Betrachtungen Hamlets, in denen er sich bei Gelegenheit gern ergeht, im Zimmer des Königs, wie auf dem Kirchhofe, sind theils zu wenig beachtet, theils über die Maßen verkannt und mißverstanden worden. Sie sind nicht dogmatisch zu nehmen, als ob im Hintergrunde etwas von derjenigen Schulweisheit wahrzunehmen sei, welche die Unsterblichkeit der Seele verneint, den Materialismus lehrt und bestärkt, die Metamor-

phose der Dinge nach Heraclit oder nach den Atomisten und Bruno behauptet. Nichts von dem allem. Er spricht in seiner Weise über das biblische Wort, das unseren Begräbnispredigten zum gebräuchlichen Text dient: „Von Staub bist du genommen, zu Staub sollst du werden“. Er legt in seiner Weise aus, was jeder Todtenschädel mit seinem «Memento mori» besagt: „Herr! lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden“. Diese wünschenswerthe Klugheit ist die Einsicht in die Vergänglichkeit des irdischen Daseins und in die Nichtigkeit seiner Scheinwerthe und Scheingüter.¹

Der Tod mit seinem Gefolge ist doch wohl die unbestreitbarste aller Thatsachen, nur daß die Menschen mitten im Vollgenuß dieselbe vergessen oder sich wegscherzen, als ob sie zur Mythologie gehöre. Gerade deshalb wird sie von Hamlet so genau und anschaulich erleuchtet, „zu genau und spitzfindig (too curiously)“, wie Horatio findet. „Nein, wahrhaftig, im geringsten nicht!“ antwortet ihm Hamlet. Er will die Dinge in aller Helligkeit sehen, und er sieht sehr hell.

¹ I. Mos. cp. III. 19. Ps. XC. 12.

Da es sich also keineswegs um den Materialismus handelt, und Hamlet in allem Ernste redet, so ist es doppelt unrichtig, mit Voening zu meinen, daß er in seinen Kirchhofbetrachtungen den Materialismus verspottete. Als ob der Materialismus nichts anderes sei als die Lehre von der Verwesung des menschlichen Leibes! Als ob Hamlet diese Lehre verspottete!

Was in seinen Betrachtungen spöttischer und spaßhafter Art ist, betrifft ganz andere Dinge als die Zustände der Verwesung. Nicht der grinsende Schädel ist lächerlich, sondern die gnädige Frau, die einen Finger dick auflegt, der Politiker, der Gott den Herrn hintergehen wollte, der Höfling mit seinen Bücklingen, der Advocat mit seinen Kniffen und Pfiffen, der Grundbesitzer mit seinen Hypotheken und Urkunden, mit seinen Pergamenten aus Schafs- und Kalbsfellen. „Schafe und Kälber sind es, die darin ihre Sicherheit suchen.“ Lächerlich ist der schwelgerische König, der sich vor dem Nachtmahl entsetzt, wo die Würmer ihn verspeisen werden.

Wenn man in den Betrachtungen Hamlets nicht die ernsthafte und komische, die erhabene und lächer-

liche Seite richtig zu unterscheiden weiß, so versteht man nicht, was er sagt. Ein solches Unverständniß war der Irrthum Voltaires, der jene Kirchhof-Betrachtungen Hamlets für bloße Possen ansah und meinte, daß er die rohen und gemeinen Späße der Clowns mit gleichen Späßen erwiedere.

Es ist merkwürdig genug, daß Goethe in seiner ausführlichen Analyse des Hamlet diese Variationen über das Thema des Todes und der Verwesung gar nicht erwähnt hat, während Schiller, ohne Hamlet zu nennen, nur dessen Kirchhofbetrachtungen hervorgehoben und in der uns bekannten Weise sich angeeignet hat.¹ So mächtig und willkommen war ihm der Eindruck einer solchen Erleuchtung der offenkundigen Geheimnisse des Todes, vor welchen sich die Augen der Genußmenschen schließen. Obwohl sein Gedicht „Die schlimmen Monarchen“ von Schubarts „Fürstengruft“ herkommt, so weht darin doch etwas von Shakespearescher Art und Hamlets greller Illustration der Zerstörungen des Todes:

Stolze Pflanzen in so niederen Beeten,
Seht doch, wie mit welchen Majestäten
Garstig spaßt der unverschämte Tod!

¹ S. oben S. 31 ff. Vgl. Meine Schiller-Schriften. I. Theil. S. 113 ff.

Indessen würde man die komischen Grundzüge, welche die Betrachtungsart Hamlets kennzeichnen und recht eigentlich erst ihren geistreichen und genialen Charakter ausmachen, viel zu niedrig nehmen, wenn man sie nur als Spaß und Spott auffassen wollte. Das ernste Thema, im beständigen Flusse witziger und überraschender Einfälle, erscheint in seiner Auffassung zu komisch, um je trocken und langweilig zu werden, gleich einer Begräbnißpredigt (wie sie zu sein pflegen); und andererseits ist diese komische Art durch die Bedeutung der Sache viel zu ernst, um bloß spaßhaft zu sein. Denn es handelt sich um den Contrast zwischen dem, was die Menschen erjagen, und dem, was sie endgültig erreichen: dieser Contrast haftet nicht bloß an den einzelnen Fällen, die Hamlet anführt, um ihn zu illustriren, sondern die Menschenheerde überhaupt, beständig in der Furcht vor dem Tode, immer auf der Jagd nach den Scheingenüssen, Scheinwerthen und Scheingütern der Welt, auf dieser hastigen, eilfertigen Jagd, deren unfehlbares, irdisches Endziel die Schädelstätte, Staub und Asche sind, — gewährt uns den Anblick einer beständigen Jagd und einer beständigen Flucht, welche beide gleich vergeblich

find. Ein Anblick zum Erbarmen und zum Lachen!
Die große Weltragödie und Weltkomödie in Einem!

6. Seine Selbstkenntniß und Menschenkenntniß. Die Fülle
der Leidenschaften und Gaben. Ophelias Bild von Hamlet.

Hamlet macht mit sich keine Ausnahme, sondern gehört auch zur großen Familie, wie er es der Ophelia bekennt (III, 1): „Ich bin selbst leidlich tugendhaft, dennoch könnte ich mich solcher Dinge anklagen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren. Ich bin sehr stolz, rachsüchtig und ehrgeizig; mir stehn mehr Vergehungen zu Gebot, als ich Gedanken habe sie zu hegen, Einbildungskraft ihnen Gestalt zu geben oder Zeit sie auszuführen. Warum sollen solche Gesellen, wie ich, zwischen Himmel und Erde herumfrieren? Wir sind ausgemachte Schurken, alle.“

Diese Worte sollten die Ausleger sich gesagt sein lassen und dem Hamlet nicht die Rachsucht absprechen, die er sich selbst zuspricht, und aus deren unbefriedigtem Drange jene Selbstanklagen hervorbrechen, von denen der dritte seiner Monologe überströmt.¹

Schon im Angesichte dieser Stelle sollte der Einfall verstummen, nach welchem Hamlet die

¹ S. oben Zweiter Abschnitt III. 2. S. 129—131.

Schlechtigkeit anderer auszuspähen sich zum alleinigen und vergnüglichen Geschäft mache.¹ Hat man seine Generalbeichte vor dem Ohr der lieblichen Ophelia überhört? Oder hält man dieselbe für leeres und eitles Gerede? Und obwohl Stolz, Rachsucht und Ehrgeiz die Quelle einer Region von sündhaften Gedanken und Vergehungen sein können und sind, so verträgt sich mit diesen Leidenschaften doch das herrliche Bild Hamlets, wie es in der Seele Ophelias lebt als das Ideal eines fürstlichen Jünglings:

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter.

Da nun nicht, wie Ophelia wähnt, der Wahnsinn diesen edlen Geist zerstört hat, so bleibt ihr Bild von Hamlet bestehen; wir vereinigen, wie Hamlet sich und Ophelia ihn vorstellt, und erkennen, indem wir beide Vorstellungen zusammenfassen, wie der Held unserer Tragödie beschaffen ist und aussieht: er vereinigt in seiner Person eine Fülle von Leidenschaften, die sich in ihm regen und leicht in Gährung gerathen, mit einer Fülle von Gaben

¹ S. oben Erster Abschnitt IV. 6. S. 70.

und Talenten, einer Fülle persönlicher, äußerer und innerer Vorzüge, die seinen Anblick höchst anziehend, sein Benehmen gewinnend, seine Rede eindrucksvoll und bewältigend machen, aber für die Ausübung seiner Thatkraft und deren praktische Zwecke eine recht gefährliche Mitgift sind und als Gegengewichte wirken. Wenn eine Leidenschaft, wie z. B. die Rachsucht, sich in gewaltige Reden ergießt und darin ergossen hat, so ist unwillkürlich ein gewisser Zustand der Befriedigung erreicht, der eben so unwillkürlich der blutigen Ausübung der Rache entgegenwirkt. Wenn man Dolche redet und geredet hat, so steht zu erwarten, daß man die wirklichen nicht braucht. Darum erscheint mitten in der Dolchrede der Geist zum zweiten Male und ruft dem Sohne zu: „Vergiß nicht! Diese Heimsuchung soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.“

„Einen anderen Mann aus dem Grunde kennen, hieße sich selbst kennen“, sagt Hamlet zu Osrick, als er die gepriesenen Vollkommenheiten des Laertes zwar mit ironischer Uebertreibung einräumt, aber dem läppischen Lobredner und Nachbeter gegenüber bedauert, dieselben nicht genug würdigen zu können, da sie ihm selbst fehlen (V, 2).

Wir dürfen seinen Ausspruch umkehren und aus seiner Selbstkenntniß, von deren Wahrhaftigkeit wir soeben die untrüglichsste Probe kennen gelernt haben, auf seine Menschenkenntniß schließen. Er ist ein tiefer Menschenkenner, weshalb ihm auch das Alter eines Mannes von dreißig Jahren besser zu Gesicht steht, als das eines Jünglings von neunzehn. (Wahrscheinlich war diese seinem Charakter angemessene Geistesreife der triftige Grund, weshalb ihn Shakespeare in der Ausgabe von 1604, verglichen mit der von 1603, um elf Jahre älter gemacht hat. Freilich wird nun auch die Königin um eben so viele Jahre älter, und es ist nicht mehr zu verstehen, wie die nahezu fünfzigjährige Matrone noch von einem Manne, wie Claudius, bethört und verführt werden konnte.)

7. Sein edelmüthiges, acht- und argloses Wesen.

Es ist in unserer Tragödie nicht eine Person, über deren Wesen Hamlet sich täuscht, deren Charakter er nicht bis auf den Grund durchschaut und, wo sich die Veranlassung dazu giebt, auf das Hellste erleuchtet. Er ist ein intuitiver Menschenkenner, ein moralischer Diagnostiker, der in dem beständigen Karneval der menschlichen Gesellschaft

die socialen Masken durchschaut und mit dem ihm verliehenen Licht durch sie hindurch die Gesichter erkennt. Die Personen, mit welchen er zu thun hat, sind vor ihm wie aufgeschlagene Bücher. Daher ist er dem heuchlerischen Bösewicht, dem stets lächelnden Schurken, der diese seine Kennerchaft zu fürchten hat und darum wittert, äußerst unbequem und antipathisch.

Das erste Wort, das wir nach dem Schauspiel den König sagen hören, lautet: „Ich mag ihn nicht“. (III, 4.) Um so mehr liebt ihn das Volk, wie Claudius selbst bezeugt und dem Laertes zu wissen thut, um ihm die Heimlichkeit seiner Machinationen zu erklären. Er nennt als seine Beweggründe die Liebe der Königin und die des Volks zu Hamlet (IV, 1):

Der andre Grund,

Warum ich öffentlich Gericht vermied,
Ist, daß die große Menge ihn so liebt
Und seine Fehler taucht in ihre Liebe.

Hamlet selbst werde das heimliche Bubenstück, das ihn verderben soll, die Fälschung der Kappiere, nicht merken, denn er lasse sich leicht betrügen. Darauf rechnet der König mit aller Sicherheit, er baut das Verderben Hamlets auf diese Eigenschaften seines Charakters:

Er, achtlos, hochgesinnt und ohne Arg,
Wird die Rappiere nicht genau beseh'n.¹

Welche Worte aus dem Munde des Mannes, der ihn haßt, seines Todfeindes, eines niedrig gesinnten und grundbösen Menschen! Sie sind nicht gesagt zur Anerkennung Hamlets, sondern um dem andern die Seite seines Wesens zu zeigen, wo man ihn ohne alle Gefahr packen und umbringen kann. So hat Claudius seinen edlen Bruder getäuscht und im Schlafe vergiftet! Man möge diese Worte des Claudius doch ja nicht unbeachtet lassen, sie gehören zur Charakteristik Hamlets so gut, wie jene Worte der Ophelia, mit deren Schilderung sie sich auch wohl vertragen.

Mit einer Helligkeit ohne Gleichen durchschaut Hamlet den Charakter der Menschen, er sieht ins Verborgene, aber dieser geniale Blick schützt ihn nicht gegen die Falschmünzer; im gewöhnlichen Verkehr, im Handel und Wandel läßt er sich leicht betrügen; er durchblickt die Menschen, aber überfieht die Rappiere, obwohl er ein sehr genauer Kenner, ein sehr geschickter Fechter ist, obwohl

¹ he, being remiss,
Most generous and free from all contriving
Will not peruse the foils etc.

Leben und Tod von der Beschaffenheit dieser Waffen abhängt; obwohl er mit einem gewissen bangen, warnenden Vorgefühl in den Kampf geht.

Er kennt den König als einen „lächelnden verdammten Schurken“, als „einen blutigen, kupplerischen“, als „einen fühllosen, falschen, geilen, schändlichen Buben“, als „einen Sklaven, mit dessen Haß er die Geier des Himmels mästen möchte“, als „einen Mörder und einen Schalk“, als „einen Hanswurst von König“, „einen Beutelschneider von Gewalt und Reich“, als „Dieb der Krone“, als „geflickten Lumpenkönig“, — und doch läßt er sich von diesem Manne betrügen; doch geht er (nicht ohne unheimliches Vorgefühl, aber) ohne alles Arg in den Wettkampf, den dieser König hat ins Werk richten, zu dem dieser König ihn hat einladen lassen! Er ist der Schandthaten desselben gewiß und von ihm jeder Schandthat gewärtig, aber er kann sich nicht vorstellen, daß er zu einem ritterlichen Wettkampf die Waffen fälscht; er weiß, daß er seinen Vater im Schlafe vergiftet hat, aber er kann es nicht denken, daß er zu einem ritterlichen Wettkampf die Waffen vergiftet! So ist Hamlet. Der Erfolg zeigt, wie richtig der König gerechnet

hat. Derselbe Mann, der in seiner Theorie gegen die sittliche Beschaffenheit der Welt und Menschheit ein so hochgradiges Mißtrauen, vielmehr die Gewißheit ihres Unwerthes hegt, ist im Handel und Wandel arglos wie ein Kind.

Wenn ein solcher Mann zwei solche Todfeinde gewonnen hat, wie den König nach der Aufführung des Schauspiels und den Laertes nach der Tödtung des Polonius, wenn diese beiden, nachdem er den König zu tödten die Absicht gehabt und statt seiner den Polonius getroffen hat, sich heimlich wider ihn zusammenthun, um ihn umzubringen, so ist er unrettbar verloren. Aus dem Charakter Hamlets wie aus dem Gange und den Umständen seiner Handlungsweise ist sowohl die Aufführung des Schauspiels und die Art, wie er dasselbe in Scene setzt, als auch die unabsichtliche Tödtung des Polonius vollkommen einleuchtend. Die Schicksale, die zu seinem Verderben führen, nehmen ihren Weg durch seinen Charakter.

8. Sein Verhalten zu den Schauspielern und der Schauspielkunst.

Aber das Schauspiel und die Schauspieler? Soll denn, höre ich fragen, von dem Zufall ihrer

Ankunft in Helsingör die Hamlet-Tragödie abhängen? Wenn sie nun nicht gekommen wären? Auf diese Frage diene zur Antwort, daß sie gekommen sind und nach dem Empfange, den sie bei diesem ihnen und ihrer Kunst so wohlgefinnten Prinzen gefunden haben, gar nichts Besseres thun konnten, als nach Helsingör zu wandern, um hier vor dem Hofe zu spielen.

Die Art und Weise, wie der Prinz sie aufnimmt, wie er sie behandelt und von aller Welt behandelt wissen will, ist so fürstlich anmuthig und gastfreundlich, daß sie schon hinreicht, um ihr Erscheinen in Helsingör zu motiviren. Sie kommen, wie bestellt, wie die angenehmsten Gäste. Ich glaube gern, daß die Schauspielerscene unserem Dichter eine Reihe sehr willkommener Motive darbot, die sowohl in den dramatischen Gang der Begebenheiten paßten, als auch ihm selbst die erwünschte Gelegenheit gaben, in eigenster Sache aufzutreten und durch den Mund des Prinzen sich an die Zuschauer gleichsam in einer Parabase zu wenden, deren Thema die Bedeutung, die Verdienste und die richtige Ausübung der Schauspielkunst war.

Er hat es in vorzüglicher Weise gethan und seine Sache mit der des Prinzen vereinigt. Wenn man in Hamlet den Dichter auffuchen und wiedererkennen möchte, wie z. B. Kümelin, Laine u. a., so muß man diese Scenen vor allen ins Auge fassen.

Wie Hamlet die richtige und falsche Ausübung der Schauspielkunst zu unterscheiden und in wenigen Worten jede in ihrer Art zu treffen weiß, wie er das Zerrbild sowohl des tragischen als auch des komischen Bühnenhelden zum Sprechen malt: das gehört zu den schönsten und unverkennbarsten Zeugnissen seines genialen Verstandes.

„Mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Gefelle eine Leidenschaft in Felsen, in rechte Lumpen zerreißt“, -- „er überthrannt den Tyrannen“. „Es giebt Schauspieler, und ich habe sie spielen sehen und von andern preisen hören, und das höchlich und ernsthaft, die gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten und so stolzirten und blöckten, daß ich glaubte, irgend ein

Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht gerathen, so abscheulich ahnten sie die Menschheit nach.“ „Laßt auch die Narren bei euch nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht: denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stücks beachtet sein will. Das ist schändlich und beweist einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut.“ (III, 2.)

Es steht diesem Prinzen so gut und ist ein schönes Zeichen seiner edelmüthigen Denkart, daß er die herkömmliche Verachtung der Schauspieler nicht bloß nicht theilt, sondern mit dem besten Beispiel des Gegentheils vorangeht. „Lieber Herr“, sagt er zu dem Oberkammerherrn, „wollt ihr für die Bewirthung der Schauspieler sorgen? Hört ihr, laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters. Es wäre euch besser, nach dem Tode eine schlechte Grabchrift zu haben als üble Nachrede von ihnen, so lange ihr lebt.“ Und da Polonius sich bereit findet, sie „nach ihrem Verdienst“ zu behandeln, so antwortet Hamlet verweisend: „Viel besser! Handle jeden Menschen nach seinem Verdienst, und

wer ist vor Schlägen sicher? Behandelt sie nach eurer eignen Ehre und Würdigkeit." (II, 2.)

Auch erfahren wir aus dem Gespräche zwischen Hamlet und den beiden Hofleuten, daß in Folge der elenden Bühnenzustände, die mit den Knabentheatern zur Herrschaft gelangt sind, sich die kunstbesessenen Schauspieler auf die Wanderschaft begeben haben. Wo hätten sie eine bessere Aufnahme finden können, als bei dem kunstverständigsten aller Prinzen?

Hieraus erhellt, daß nicht der gemeine Zufall, sondern die Anziehungskraft, die von Hamlet ausgeht, es war, was die Schauspieler an den Hof von Helsingör geführt hat, daß mithin die Fäden, welche die Schauspieler mit der Hamlet-Tragödie verknüpfen, keineswegs von außen hereinspielen, sondern durch die Persönlichkeit und den Charakter des Prinzen vermittelt sind. Kaum hat er von Rosenkranz gehört, daß die Schauspieler kommen, um ihre Künste ihm anzubieten, so ist er sogleich bereit, sie zu empfangen, und freut sich schon im voraus ihrer Rollen. „Der den König spielt, soll willkommen sein“ u. s. f. Er kennt die Gesellschaft. „Es ist dieselbe“, sagt Rosenkranz, „an der ihr so viel Vergnügen zu finden pflegtet, die Schauspieler aus der Stadt.“

9. Die Legende vom Grübler. Sein scherzhafter und bitterer Humor.

Man hat Hamlet einen Grübler genannt, und keine Bezeichnung ist in der Legende von ihm, welche seine Erklärer und Kritiker zu Stande gebracht haben, so angenommen und üblich, wie diese; auch paßt keine besser zu dem that- und planlosen Wesen, das bekanntlich den Grundcharakter dieses Legenden-Hamlets ausmacht.

Nun versteht man unter der grüblerischen Art nicht bloß den Gang zum Nachdenken, sondern namentlich den mühsamen und resultatlosen Verlauf des letzteren. Grübelei ist ein beständiges unfreudiges Nachdenken, bei dem nichts oder nicht viel herauskommt. Man zeige mir doch eine einzige Stelle, wo Hamlet grübelt, oder die voraussetzen läßt, daß er gegrübelt hat. Es giebt keine. Es verhält sich mit den Stellenbeweisen seiner Grübelei ähnlich, wie mit denen seiner Verrücktheit.

Vielmehr ist Hamlet das Gegentheil eines Grüblers. Die Charaktere und Situationen, mit denen er zu thun hat, sind in seiner Seele im Nu erleuchtet; ebenso schnell steht ihm das treffende Wort zu Gebot, das bald mit scherzhaftem, bald mit

bitterem Humor sie blitzend erblickt, immer spielend und leicht.

a. Rosenkranz und Gldenstern.

Nehmen wir gleich sein erstes, eben erwähntes Gespräch mit Rosenkranz und Gldenstern, seinen Kameraden und Schulfreunden, die das königliche Paar hat kommen lassen, um ihn auszuspähen. Sie sind Durchschnittsmenschen und geben sich dafür: zwei „mittelmäßige Shne dieser Erde, weder der Knopf an der Mke Fortunas, noch die Sohlen ihrer Schuhe“. „Ihr wohnt also in der Gegend ihres Gürtels, im Mittelpunkt ihrer Gunst, im Schooße des Glücks? O sehr wahr! sie ist eine Meße.“ Er hat sie durchschaut: es sind feile Menschen.

Auf seine Frage: „Was giebt es Neues?“ meldet ihm Rosenkranz, um sein Vertrauen zu gewinnen, daß die Welt ehrlich geworden sei. „So steht der jüngste Tag bevor; aber eure Neuigkeit ist nicht wahr. Laßt mich euch näher befragen: worin habt ihr, meine guten Freunde, es bei Fortuna versehen, daß sie euch hierher ins Gefängniß schickt?“

Er hat die Situation völlig durchschaut, schon ihre schlimmen Folgen vorhersehend: ihr seid zu eurem Unheil hierher ins Gefängniß geschickt!

Mit zwei Worten trifft er die Sache und das Doppelthema seiner Unterredung, dieses blitzartig erleuchtend: „hierher ins Gefängniß geschickt“.

1. „Ins Gefängniß“, d. h. nach Dänemark, wo mein Oheim König ist und sein Porträt in Miniatur jetzt dieselben Leute für theures Geld kaufen, die noch kurz vorher zu meines Vaters Lebzeiten den Mann mit gering schätzenden Blicken gemessen haben und keinen Deut für sein Bild gegeben hätten. So wandeln sich die menschlichen Gesinnungen mit dem Winde! „Wetter, es liegt hierin etwas Uebernatürliches, wenn die Philosophie es nur ausfindig machen könnte.“ Nur eines ist natürlich: daß die Kindertheater unter diesem Könige gedeihen, und die Kunst auswandert!

Ist das nun Grübeleien und nicht vielmehr Humor, der wie mit einem Schlage die herrschenden Sittenzustände erleuchtet, und zwar Humor von der bittersten Art, da er uns in blitzartiger Helle den ganzen gesinnungslosen Haufen der Menschen erblicken läßt!

Geschickt nach Dänemark. „Dänemark ist ein Gefängniß.“ Die beiden Hofleute nehmen diesen Ausspruch für ein Zeugniß seines Ehrgeizes, dem das dänische Reich zu eng sei. Nun fängt Göldestern an, über den Ehrgeiz zu grübeln und zu philosophiren:

Ehrgeiz sei der Schatten eines Traumes. Und da Hamlet ihm einwirft, daß der Traum selbst nur ein Schatten sei, so grübelt und philosophirt Rosenkranz weiter: „Ehrgeiz sei also nur der Schatten eines Schattens“. Nun sind aber die Könige die höchsten Gipfel und Ziele des menschlichen Ehrgeizes: „So sind also unsre Bettler Körper und unsre Könige und gespreizten Helden der Bettler Schatten“. So schließt Hamlet, indem er das Raisonement der beiden Hofleute zu Ende denkt und mit äußerst scherzhaftem Humor hinzufügt: „Sollen wir an den Hof? Denn mein Seel', ich weiß nicht zu rasonniren.“

Wer sind denn hier die Grübler: Hamlet oder Rosenkranz und Gölldenstern? Ich fürchte fast, daß unsre Erklärer und Kritiker in ihrer Legende vom Grübler am Ende gar den Hamlet mit Rosenkranz und Gölldenstern verwechselt haben. Diese sind mit ihrem Latein am Ende und wissen nichts weiter zu sagen als „wir sind beide zu euren Diensten“.

2. Nach Dänemark geschickt: d. h. ihr kommt nicht aus freien Stücken, um mich, wie ihr sagt, zu besuchen, sondern ihr seid geholt und zu mir gesendet, um mich auszuspähen; ihr kommt als Spione! Ein solcher Besuch sei keines Dankes und sein Dank keinen halben

Pfennig werth. „Mein Dank ist um einen Heller zu theuer.“ Indem er mit aller Ironie sich auf die alte Schulfreundschaft beruft und sie als seine guten, ehrlichen, bewährten Freunde in Anspruch nimmt, will er die beiden Hofleute zu dem Geständniß bewegen, daß sie zu ihm geschickt sind. Und da beide zuerst zwar es nicht einräumen wollen, dann aber verstummen und einander fragend anblicken, so ist er ihres Zugeständnisses gewiß. „So, nun habe ich euch weg (Nay, then I have an eye of you)“, oder nach der Lesart der ersten Quarto: „So, jetzt weiß ich, wie der Wind steht (Nay, then I see how the wind sits)“; die beiden guten Freunde gehören zu den Wetterfahnen, die das Miniaturbild seines Oheims nicht theuer genug bezahlen können.

Sie sollen ihn ausspähen und die Quelle seines Trübfinns ergründen. Nun wohl, die Wetterfahnen sind daran schuld, der Wind und Witterungswechsel! „Ihr seid willkommen, aber mein Oheim Vater und meine Tante Mutter irren sich.“ — „Ich bin nur toll bei Nordnordwest; wenn der Wind südlich ist, kann ich einen Reiher von einem Falken unterscheiden.“

Wenn man eine deutliche Anschauung von Hamlets Humor haben will, von dessen scherzhafter und bitterer

Art, von seiner Ironie und seinem Witz, so muß man diese erste Unterredung zwischen ihm und den beiden Hofleuten mit aller Aufmerksamkeit lesen, aber nicht bloß lesen, sondern auch verstehen.

Zum zweiten Male erscheinen sie bei ihm, nach der Aufführung des Schauspiels, um ihn zur Königin zu laden und von neuem die Quelle seines Uebels zu ergründen. Rosenkranz wählt den kürzesten Weg: Hamlet möge ihm, dem guten Freunde, diese verborgenen Ursachen so aufrichtig wie vertraulich bekennen. Sie wollen ihn spielen, gleich einem Instrument, gleich einer Flöte. Wie einfältig und täppisch dreist ein solches Beginnen ist, demonstirt ihnen Hamlet auf eine höchst ergötzliche und überzeugende Art an dem Beispiel der wirklichen Flöte. Sie verstehen die Griffe nicht, und, wenn man sie ihnen zeigt, sie besitzen die Kunst nicht, womit Gölldenstern sein Unvermögen entschuldigt. „Nun, seht ihr, welch ein nichtswürdiges Ding ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen, ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen, ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrument hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht

zum Sprechen bringen. Wetter! denkt ihr, daß ich leichter zu spielen bin, wie eine Flöte? Nennt mich, was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen.“ (III, 2.)

Nach der Tödtung des Polonius kommen sie wieder, auf Befehl des Königs, um von Hamlet zu erfahren, wo er die Leiche hingeschafft. Hatte der Prinz kurz vorher sich mit einer Flöte verglichen, auf der jene zu spielen die lächerliche Absicht gehabt, während sie doch nicht im mindesten Flötenspieler sind, so vergleicht er jetzt die beiden Höflinge jeden mit „einem Schwamm, der des Königs Miene, seine Gunstbezeugungen und Befehle einsaugt“. „Wenn er braucht, was ihr angesammelt habt, so darfer euch nur drücken, so seid ihr, Schwamm, wieder trocken.“ Und da Rosenkranz die Vergleichung nicht capirt hat, so sagt Hamlet mit einem glücklichen Witzwort, das man ihn oft nachgesprochen, und dessen Verständlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt: „Es ist mir lieb: eine kluge Rede schläft in dummen Ohren (I am glad of it: a knavish speech sleeps in a foolish ear).“ (IV, 2.)

b. Osric.

Das Diminutivum des Höflings ist Osric, lästig wie eine „Mücke“, nachplappernd wie eine „Elster“,

unreif wie „ein mit der halben Eierschale auf dem Kopf aus dem Nest davongelaufener Riebiß“. Dicht vor dem Schluß der Tragödie erscheint er vor Hamlet, den Hut in der Hand, lauter gedrechselte und abgerichtete Redensarten im Munde, um im Namen des Königs ihm anzukündigen, daß alles zum Wettkampf bereit sei. Lauter Complimente vor und zum Giftmorde! Das Männchen ist so überaus lächerlich, daß Hamlet trotz seiner düstern Vorgefühle nicht umhin kann, sich über ihn lustig zu machen und seinen Humor spielen und blitzen zu lassen. Ich kenne kaum eine Vorstellung, die komischer und erheiternder ist, als welche Hamlet im Gespräch mit Horatio dem Osric nachschickt: „Er machte Complimente vor seiner Mutter Brust“. (V, 2.) Osric als Säugling! Der Säugling als Höfling!

c. Polonius.

Wie Osric, so war Polonius im Beginn seiner Laufbahn. Oder sollen wir sagen, daß Polonius am Ende seiner Laufbahn wieder Osric geworden ist? Wenigstens scheint es so nach den Worten Hamlets, womit dieser ihn den beiden Hofleuten vorstellt: „Hört, Guldenstern! — und ihr auch — an jedem Ohr ein Hörer: der große Säug-

ling, den ihr da seht, ist noch nicht aus den Kinderwindeln". (II, 2.)

Die Parallele zwischen den beiden nachplappernden Höflingen, dem alten und jungen, in ihren Gesprächen mit Hamlet, hat uns der Dichter so deutlich in die Augen springen lassen, daß Polonius als das Muster und Vorbild Osricks erscheint. Beide bemühen sich dem Prinzen nach dem Munde zu reden. „Seht ihr“, sagt Hamlet zu Polonius, als dieser nach dem Schauspiel ihn einladet zur Königin zu kommen: „seht ihr die Wolke dort, beinah in Gestalt eines Kamels?“ „Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel.“ „Mich dünkt“, fährt Hamlet fort, „sie sieht aus, wie ein Wiesel.“ Und Polonius bestätigt: „Sie hat einen Rücken, wie ein Wiesel.“ „Oder, wie ein Wallfisch?“ fragt der Prinz. „Ganz wie ein Wallfisch“, antwortet der Höfling. (III, 2.)

Eine gleiche Scene wird mit Osrick gespielt, der mit dem Hut in der Hand sich dem Prinzen nähert. „Geben Sie mir Ihren Hut an seine Stelle“, sagt Hamlet mit seiner vornehmen Höflichkeit, „er ist für den Kopf.“ „Ich danke Eurer Hoheit, es ist sehr heiß.“ „Nein, auf mein Wort“, erwidert der Prinz, „es ist sehr kalt, der Wind ist nördlich.“ Und der Höfling: „Es ist

ziemlich kalt, in der That, mein Prinz". Nun schlägt dieser das Gegentheil an: „Aber doch, dünkt mich, es ist ungemein schwül und heiß, oder mein Temperament —“. Um keinen Preis darf sich der Prinz geirrt haben, Osric kann nicht eilig genug ihm Recht geben: „Außerordentlich, gnädiger Herr, es ist sehr schwül — auf gewisse Weise — ich kann nicht sagen wie“. Er bleibt baarhäuptig, und da Hamlet ihm noch einmal wiederholt: „Ich bitte euch, vergeßt nicht“, so legt Osric seine Unterwürfigkeit in einer Weise aus, die den Prinzen verstummen macht: „Nein, mein gnädiger Herr, zu meiner eigenen Bequemlichkeit, wahrhaftig“.

Es verhält sich mit der Wolke, wie mit der Wärme. Wenn und wie es dem gnädigen Herrn beliebt: die Wolke sieht aus wie ein Kamel oder auch wie ein Wiesel oder auch wie ein Wallfisch. Wenn und wie es dem gnädigen Herrn beliebt: die Temperatur ist kalt, ziemlich kalt oder auch außerordentlich schwül und heiß, wenigstens „auf gewisse Weise“. Denn das richtigste Thermometer ist nach Osrics Physik unter allen Umständen der Prinz. Richtiger könnte nur das Temperatiergefühl des Königs sein, wenn

es diesem belieben sollte, das Thermometer zu spielen.

Während aber Osrick in den Augen Hamlets eine nur lächerliche Figur spielt, die ihm den Humor nicht einen Augenblick verdirbt, so gereicht ihm jener alte Säugling, der aus den Kinderwindeln noch nicht heraus oder wieder in dieselben zurückgekehrt ist, nicht bloß zum Spaß, sondern auch stets zum Aerger und Verdruß, und es giebt keine Person, die so sehr den Gegenstand des ärgerlichen, bitteren, ja böshaften Humors von seiten Hamlets abgiebt als Polonius. Er ist dem Prinzen von Grund aus zuwider. So oft er mit ihm zusammentrifft, kann Hamlet ihn nicht zeitig genug los werden. Nach dem Spiel mit der Wolke fertigt er ihn ab und ruft aus: „sie narren mich, daß mir die Geduld beinah reißt!“ (III, 2).

Als bei der Ankunft der beiden Hofleute Polonius sich vom Prinzen auf das höflichste verabschiedet: „Mein gnädigster Herr, ich will ehrerbietigst meinen Abschied von euch nehmen“, — antwortet dieser mit der betontesten Unhöflichkeit: „Ihr könnt nichts nehmen, Herr, das ich lieber fahren ließe, — bis auf mein Leben, bis auf mein

Leben!"¹ Und auf sein nochmaliges „Lebt wohl, mein Prinz“ hat Hamlet zur Antwort nur den Ausruf: „Die langweiligen, alten Narren! (These tedious old fools)“ (II, 2).

Die nichts sagenden Erörterungen des Polonius, der jede Sache gleich dem Alphabet von vorn anfängt und das leichteste Gerede für das gründlichste hält, — so daß selbst die Königin seinen Vortrag mit den Worten unterbricht: „Mehr Inhalt, weniger Kunst“ — haben die Geduld Hamlets längst erschöpft. Als er kommt, um die Schauspieler anzumelden, die ihm schon angekündigt sind, und Neuigkeiten zu bringen, die er schon kennt, sieht Hamlet das ganze Geschwätz voraus, das nun folgen wird, und nimmt es parodierend vorweg. Was Polonius von gelehrten Brocken aus der Geschichte der Schauspielkunst aufgeschnappt hat, wird er nun austramen. „Gnädiger Herr, ich habe euch Neuigkeiten zu melden. — Als Roscius ein Schauspieler zu Rom war“ — läßt ihn Hamlet beginnen. Nicht bloß daß die Schauspieler gekommen sind, wird er

¹ «except my life, except my life» (nach der Folio: «except my life, my life») sagt der Prinz, eingedenk, daß sein Leben der Erfüllung eines Gelübdes geweiht ist.

berichten, sondern auch wie. „Auf seinem Gelein jeder kam“, fährt Hamlet parodierend fort, indem er sich sogleich einer passenden Balladenstelle erinnert. Es geht, wie er prophezeit hat. Die Schleusen öffnen und die Gewässer der Polonius-Beredsamkeit ergießen sich in das breiteste Lob der Schauspieler, die natürlich die allerberühmtesten sind, da er es ist, der sie ankündigt: sie umfassen alle Arten und Unterarten der Schauspielkunst, sowohl der geschriebenen als auch der ungeschriebenen, und wetteifern im Tragischen mit den höchsten Forderungen des Seneca und im Komischen mit denen des Plautus. „Die besten Schauspieler in der Welt, sei es für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale“, „Pastoral-Komödie“ u. s. f. (II, 2).

Es steckt in diesem Oberkämmerer des Königs Claudius etwas vom Friedensrichter Schaal; auch er brüstet sich mit allerhand erstaunlichen Jugendstreichen, die er nie begangen. „Wahrlich, in meiner Jugend brachte mich die Liebe auch in große Drangsale, fast so schlimm, wie ihn“, sagt er, sich mit Hamlet vergleichend (II, 2). „Ihr spieltet einmal auf der Universität, Herr? Sagtet ihr nicht so?“ fragt Hamlet dicht vor dem Beginn des Schau-

piels. „Das that ich, gnädiger Herr, und wurde für einen guten Schauspieler gehalten.“ „Ich stellte den Julius Cäsar vor; ich ward auf dem Capitol umgebracht. Brutus brachte mich um.“ „Das war brutal von ihm“, bemerkt der Prinz zur Erwiderung, „ein so capitales Kalb umzubringen“ (II, 2). Ein recht grober und zugleich ein recht schlechter Witz, von der Sorte, die wir Kalauer nennen, der einzige dieser Art, den wir von Hamlet zu hören bekommen; er trifft den Polonius und mag dem geistvollen Prinzen für ihn gut genug scheinen.

Warum Hamlet einen solchen Widerwillen gegen den Polonius hegt, daß die Anwesenheit und der bloße Anblick desselben schon hinreicht, um ihm die Galle zu erregen und die Laune zu verderben: das ist eine wohl aufzuwerfende und zur Erklärung der Hamlet-Tragödie wichtige Frage. Um sie kurz zu beantworten: er hält den Polonius für einen äußerst geschwägigen und langweiligen, zugleich für einen höchst eitlen und schädlichen Narren, keineswegs für den gutmüthigen und harmlosen alten Mann, als welchen die Kritiker meistens ihn zu nehmen gewohnt sind. Dieser Widerwille erklärt sich aus drei Beweggründen: Polonius ist ein maßloser

Schwäher, den der Prinz viel öfter zu genießen gehabt hat, als der Zuschauer und Leser seiner Tragödie, und der nach der uns bekannten Geistesart Hamlets keinem so unausstehlich sein mußte als ihm; er ist ein Mann von großer Geltung, die erste und einflußreichste Person am neuen Hofe, unter den Windsfahnen, die sich mit dem Thronwechsel sogleich gedreht haben, die vornehmste und behendeste; endlich ist er der Vater Ophelias, von dessen dünkler Weisheit und haustyrannischer Autorität sich das holde und gehorsame Kind gängeln läßt.

Wir kennen den heillosen Abgrund, den zwischen Hamlet und Ophelia das Schicksal gerissen hat. Es ist grundfalsch zu meinen, daß jener dem Polonius deshalb gram sei, weil dieser aus väterlicher Sorge seinen Liebeshandel mit Ophelia untersagt und die letztere ermahnt habe, seine Besuche und Briefe abzulehnen. Wie Hamlet die Sache nimmt, hat Polonius aus dienstbeflissener Unterwürfigkeit gehandelt. Um den Majestäten zu gefallen, war er bereit, die Liebe der Tochter und damit sie selbst aufzuopfern. Er ist in Hamlets Augen die Karikatur eines Jephtha. Daher fällt ihm auch, wie er den Polonius vor sich sieht und die Schau-

spieler anpreisen hört, gleich das Lied von Jephthas Tochter ein: „O Jephtha, Richter Israels, welchen Schatz hattest du!“ u. s. f. (II, 2).

Dieser Jephtha wäre im Stande, seine einzige Tochter, wenn es den Majestäten so gefällt, zu verkaufen und zu verkuppeln. Auf die Frage, womit Polonius sein erstes Gespräch mit Hamlet beginnt: „Kennt ihr mich, gnädiger Herr?“ antwortet dieser nach der Meinung, die er von ihm hegt: „Vollkommen. Ihr seid ein Fischhändler (fishmonger)“, anspielend, wie Delius vermuthet, auf Fleischhändler (fleshmonger = Kuppler).¹ Hamlets Ideen hängen sehr genau zusammen, aber er spielt den Berrückten und springt ohne allen Schein des Zusammenhangs in wilder Art von einer Vorstellung auf die andere, die nichts mit ihr zu thun hat. Was kann ein solcher Vater mit einer solchen Tochter nicht alles beginnen! Es giebt ja viele Arten und Künste, wie man eine solche Tochter leuchten lassen und zur Schau stellen kann. Die Sonne ist eine Gottheit, die das küßt und Maden in einem todtten

¹ Shakespeares Werke, herausgegeben und erklärt von Nicolaus Delius. 3. rev. Aufl. (Elberfeld, Friedrichs 1872). Bd. II. S. 380.

Hunde ausbrütet, sie kann auf tausendfache Art befruchten. Ich weiß nicht, ob Hamlet auch an die Danae und den goldenen Regen gedacht hat. „Habt ihr eine Tochter?“ „Laßt sie nicht in die Sonne gehen. Gaben sind ein Segen, aber da eure Tochter empfangen könnte, — seht euch vor, Freund!“ Polonius nimmt ihn für liebestoll und merkt weder den Zusammenhang noch die bittere Ironie in seinen Worten. „Er kannte mich zuerst nicht, er sagte, ich wäre ein Fischhändler, es ist weit mit ihm gekommen“ (II, 2).

Er hat im Gespräch mit Ophelia sich so vieler sündhafter Leidenschaften geziehen und hinzugefügt: „Wir sind ausgemachte Schurken, alle: traue keinem von uns!“ Hier steht in seinem Ideengange der Vater Polonius vor ihm, und in seiner wohl verknüpften, scheinbar abgerissenen Gedankenfolge fragt er plötzlich: „Wo ist euer Vater?“ „Zu Hause, gnädiger Herr.“ „Laßt die Thür hinter ihm abschließen, damit er den Narren nirgends anders spielt, als in seinem eignen Hause“ (III, 1).

Als Hamlet unmittelbar vor dem Beginn dieser Scene Ophelia sieht, mit dem Gebetbuch in der Hand, wünscht er sich ihre Fürbitte: „Nymphe, schließ' in

dein Gebet all' meine Sünden ein". Sie erfüllt seinen Wunsch, ohne ihn vernommen zu haben, aus eigenster Bewegung. Sie hat keine Ahnung von dem, was in ihm vorgegangen ist und vorgeht. Nachdem sie jene letzten, ihr völlig unverständlichen Worte gehört hat, ruft sie aus: „O hilf ihm, gnädiger Himmel!“ „Himmliche Mächte, stellt ihn wieder her!“

10. Seine Freundschaft zu Horatio. Seine Liebe zu Ophelia.

Unter den Personen, die den Helden unserer Tragödie umgeben, ist eine einzige, die ihren Schwerpunkt in sich selbst hat und behält, von keiner Leidenschaft unterjocht und zu unterjochen, von keinem Schicksalssturm erschüttert und zu erschüttern, das völlige Gegentheil jener Wind- und Wetterfahnen, denen wir am Hofe des Claudius auf Schritt und Tritt begegnen sind: dieser einzige Mann ist *Horatio*. Er allein tanzt nicht, wie *Fortuna* pfeift, und ebenso wenig ist er die Pfeife, auf der *Fortuna* bläst. Da zu einem guten Charakter die Uneigennützigkeit und die Festigkeit oder Constanz des Willens gehören — denn ohne Uneigennützigkeit ist man nicht gut und ohne Willensfestigkeit kein Charakter —, so ist *Horatio* der einzige gute Charakter nicht bloß in den Umgebungen des

Prinzen, sondern in dem ganzen Stück. Wenn ich mir jemand vorstellen will, der die sogenannten Cardinaltugenden der Weisheit, Tapferkeit und Mäßigung oder Selbstbeherrschung (*σωφροσύνη*), deren Inbegriff die Gerechtigkeit ist, auf eine musterhafte und völlig anspruchslose Weise in sich vereinigt, so nehme ich diesen Horatio zum Beispiel.

Seine Weisheit stammt aus beiden Schulen: aus der des Lebens und der des Alterthums, sie ist praktisch und gelehrt, er selbst ein Mann von stoischer und römischer Gesinnung, von heroischer Denk- und Gefühlart nach den Vorbildern des Plutarch; er kommt aus der Schule der Renaissance, die in dem damaligen Wittenberg blüht, er hat sich die Grundsätze des Epiktet und Marc Aurel zu eigen gemacht, ohne sich ihrer viel zu berühmen; auch bei seinen Freunden gilt er als ein Mann von höherer Einsicht und Geistesbildung. Wie der Geist erscheint, wendet sich Marcellus an ihn, der wohl auch die Kunst gelernt habe, die Geister zu bannen: „Du bist gelehrt, Horatio, sprich du zu ihm“ (I, 1).

Er hat die Möglichkeit einer solchen Erscheinung zuerst bezweifelt und, nachdem er sie mit eignen Augen gesehen, nach Art der Alten erklärt: als ein Vorzeichen

naher, dem Staate drohender Gefahren, wie jene Prodigien, die der Ermordung Cäsars vorangingen. Als Hamlet nach seiner Unterredung mit dem Geist erst versichert, daß die Erscheinung gar nichts besonderes, dann aber, daß sie großes Uergerniß bedeute, so wird sie dem Horatio erstaunlich fremd und übersteigt die Grenzen seiner antiken Betrachtungsart. „Beim Sonnenlicht, dies ist erstaunlich fremd.“ „So heiß' als einen Fremden es willkommen“, mahnt ihn Hamlet. „Es giebt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio“ (I, 5).

Er war Hamlets Freund von Jugend an und bleibt ihm treu bis zum Tode. Da er nicht für ihn sterben kann, möchte er mit ihm sterben. Hamlets Sache ist die seinige, die der antik gesinnte Mann nicht überleben will (V, 2):

Ich bin ein alter Römer, nicht ein Däne,
Hier ist noch Trank zurück.

Horatio, abgesehen von seinem Römerthum, ist das Ideal eines Vasallen; er liebt in Hamlet sein Ideal eines Fürsten und, was ihm selbst fehlt, den genialen Verstand und Geistesflug. Ebenso liebt Hamlet den Horatio um seiner gediegenen Charakter-

stärke willen, die ihm selbst mangelt. Hätte er die Tugenden Horatios, so wäre er gerettet und alles könnte gut werden; er hat diesen seinen Jugendfreund zu seinem Busenfreunde erwählt, zum einzigen Vertrauten und Mitwiffer seines Geheimnisses (III, 2):

Seit meine theure Seele Herrin war
 Von ihrer Wahl und Menschen unterschied,
 Hat sie dich auserkoren. Denn du warst,
 Als littst du nichts, indem du alles littest:
 Ein Mann, der Stöß' und Gaben vom Geschick
 Mit gleichem Dank genommen und gesegnet.
 Wer Blut und Urtheil so zu mischen weiß,
 Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
 Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift:
 Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
 Nicht macht zum Sklaven, und ich will ihn hegen,
 Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,
 Wie ich dich hege.

Und dieser Charakter sollte, wie der jüngste Erklärer der Hamlet-Tragödie gemeint hat, eine bloße „Nebenfigur“ sein, eine solche, deren der Dichter nur „aus technischen Gründen“ bedurft habe, deren Einführung daher als ein „Mangel seines Werks“ anzusehen sei, da ja Horatio die ihm zugeschriebenen Eigenschaften nirgends bethätige, also überhaupt „kein dramatischer Charakter“ sei?¹ Es ist zu antworten, daß

¹ Voening, S. 333—336.

er der einzige Freund und Vertraute Hamlets ist, daß darin sein dramatischer Werth besteht, daß er diese seine dramatische Bedeutung überall, wo es nöthig ist, bethätigt und in den Gang des Stückes eingreift. Wer ist der erste, der den Geist zu beschwören sucht? Horatio. Wer ist es, der den Marcellus und Bernardo bewegt, den Prinzen von der Erscheinung des Geistes zu benachrichtigen, damit er komme und den Geist reden mache? Es ist Horatio, der diese Entscheidung giebt, von welcher nicht weniger als die ganze Tragödie abhängt (I, 1):

Denn bei meinem Leben,
Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er reden.
Ihr willigt drein, daß wir ihm dieses melden,
Wie Lieb' uns nöthigt und der Pflicht geziemt?

Wen anders hat der Prinz erwählt, gemeinsam mit ihm während der Aufführung des Schauspiels den König auf das schärfste zu beobachten? Horatio hat diese Pflicht auf das genaueste und getreulichste erfüllt und das Resultat, von dem alles weitere abhängt, gesichert. Nun steht der Mord unerschütterlich fest (III, 2):

Denn dir, mein Damon, ist bekannt,
Dem Reiche ging zu Grund
Ein Jupiter: nun herrschet hier
Ein rechter, rechter —

Schund! Eine Bezeichnung dieser Art meint wohl Horatio, wenn er sagt: Ihr hättet reimen können. „O lieber Horatio“, erwidert der Prinz, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes. Merkst du?“ „Sehr gut, mein Prinz.“ „Bei der Rede vom Vergiften?“ „Ich habe ihn genau betrachtet.“

Und endlich der sterbende Hamlet, der den Horatio mahnt zu leben:

Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
 Verbanne noch dich von der Seligkeit
 Und athm' in dieser herben Welt mit Müh',
 Um mein Geschick zu melden.

Der einzige Mensch, den Hamlet als seine Nachwelt betrachtet, ist Horatio; er ist der einzige, zu dem er sagen konnte: „Mein Damon“.

Wenn nun der Ausgangspunkt, der Mittelpunkt und der Schlußpunkt unserer Tragödie ohne Horatio nicht sein können und sind, so sollte ich doch meinen, daß dieser Charakter weder eine nebensächliche noch gar, dramatisch genommen, überflüssige Figur sei, deren Einführung dem Dichter zum Vorwurf gereiche.

Der Gleichmuth des Horatio und seine unerfütterliche Seelenruhe gehören zu den Eigenschaften,

die Hamlet anpreist und um welche er ihn beneiden könnte. Freilich passen sie wenig zu seiner genialen, durch außerordentliche Eindrücke überaus erregbaren Natur; sind doch in gewissen Momenten seine Aufregungen so ungeheuer, daß er sie künstlich zu bezähmen und zu bemänteln sucht. Am aufgeregtesten sind stets die Vorgefühle unmittelbar bevorstehender, entscheidungsvoller und schrecklicher Szenen, wie in unserer Tragödie die winterliche Mitternachtsscene, in welcher Hamlet die Erscheinung des Geistes erwartet, wie die Scene unmittelbar vor und während der Aufführung des Schauspiels, wie die Scene, welche dem Schauspieler nachfolgt und seinem Gespräch mit der Mutter unmittelbar vorhergeht. Wir bemerken, wie Hamlet in der erstgenannten Scene mit einer geßiffentlichen Breite und künstlichen Scheinruhe sich über das Laster der Trunksucht bei den nordischen Völkern verbreitet, und wie er in der zweiten seine noch größere, durch die Ausübung des ersten Racheacts gesteigerte Erregung hinter einer leichtfertigen, zum Theil lasciven Plauderei mit Ophelia maskirt; in der dritten bezähmt der uns bekannte Monolog seine übermäßig aufgeregte Stimmung.

Was aber das lascive, nicht mehr zweideutige, sondern über die Maßen cynische Gespräch mit Ophelia betrifft, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß durch die Sitten eines schlechten Zeitalters und das Nichtvorhandensein weiblicher Schauspieler eine solche Scene ermöglicht war. Nehmen wir dazu, daß die cynische Komik häufig das Mittel zu sein pflegt, um umheimlich aufgelegte Vorgefühle der beschriebenen Art zu maskiren oder zu bemänteln, so wäre die wunderliche Scene zur Genüge erklärt, wenn nicht eines räthselhaft bliebe: daß er ein solches Spiel mit Ophelia treibt, die er geliebt hat und liebt, und welcher Hamlet noch eben erst so eindringlich und so oft gerathen hat: „Geh' in ein Kloster!“

Freilich war zu dem Zwiegespräch, dessen der Dichter in dem gegebenen Fall bedurfte, eine weibliche Rolle nothwendig; und es gab deren nur zwei in dem ganzen Stück: die Königin und Ophelia. Was blieb übrig, als mit Ophelia diese Scene zu spielen, eine Scene, die man als ein pis aller bezeichnen muß?

Da über das Verhältniß zwischen Hamlet und Ophelia die verworrensten Vorstellungen herrschen,

so will ich an der Hand Shakespeares zunächst den Thatbestand ordnen. Unter den sechs Opheliascenen, die unsere Dichtung enthält, ist gar keine Liebescene. In den beiden ersten (I, 3. II, 2) erscheint Ophelia im Hause ihres Vaters; in den beiden letzten (IV, 5) ist sie wahnsinnig und erscheint bei der Königin; in den beiden mittleren finden wir sie im Gespräch mit Hamlet. Die vierte ist jene so eben erwähnte vor und während des Schauspiels. Das Thema der dritten heißt: „Geh' in ein Kloster!“ Diese Scene ist von König Claudius und Polonius vorbereitet und be-
lauscht. Dies weiß Ophelia, nicht aber Hamlet. Daß auch dieser es weiß und demgemäß Ophelia als Aushorcherin nimmt und behandelt, ist von Shakespeare durch nichts angedeutet, sondern von gewissen Schauspielern gewissen Erklärern zu gefallen und umgekehrt arrangirt. Zwischen diesen beiden Größen existirt eine wechselseitige Handreichung, um das Bild Hamlets und seiner Tragödie zu verhunzen; die Erklärer machen es den Schauspielern und diese machen es jenen nach, und so kommen aus den Büchern auf die Bühne und ebenso umgekehrt viele unverstandene und falsche Züge in das Bild Hamlets.

Man möge die Scenenfolge, wie sie der Dichter

verknüpft hat, wohl im Auge haben und behalten. Auf die erste Opheliascene im Hause ihres Vaters folgt unmittelbar das nächtliche Gespräch zwischen Hamlet und dem Geist, das Nachgelübde und der Schwur der Geheimhaltung, nach welchen Begebenheiten jene stumme und erschreckende Abschiedscene stattfindet, welche Ophelia in ihrer zweiten Scene dem Polonius schildert. Dieser zweifelt nun nicht länger, daß der Prinz aus überhandnehmender Schwermuth wegen seiner unglücklichen und zurückgewiesenen Liebe den Verstand verloren hat, und läßt sich einen seiner Liebesbriefe von Ophelia einhändigen, um denselben als den urkundlichen Beweis von der Richtigkeit seiner Ansicht gleich in der nächsten Scene (II,2) den Majestäten darzulegen. Dies geschieht, und es wird auf seinen Rath beschloffen, zur näheren Prüfung der Sache alsbald ein Gespräch zwischen Hamlet und Ophelia zu bewerkstelligen und zu belauschen. So kommt es zu jener dritten Opheliascene, in welcher Hamlet seinen Abschied von Ophelia aus der Geberdensprache in die beredtesten Worte kleidet, ohne sein Geheimniß zu verrathen: „Geh' in ein Kloster“.

Aus dieser so wohlgeordneten Scenenfolge erhellt, daß der Liebeshandel des Prinzen mit allem Zubehör

von Besuchen, Briefen und Geschenken vor die Erscheinung des Geistes und das Rachegeübde fällt und, so weit uns Shakespeare blicken läßt, in die Zeit zwischen Hamlets Rückkehr von Wittenberg und die Enthüllungen des Geistes gehört. Denn Polonius sagt (I, 3):

„Ich höre, daß er euch seit Kurzem oft
Vertraute Zeit geschenkt, und daß ihr selbst
Mit eurem Zutritt sehr bereit und frei wart.“¹

Zwischen jener stummen Abschiedsscene und dem ersten, im Grunde einzigen, noch dazu künstlich herbeigeführten Gespräche beider liegt eine Reihe von Tagen, innerhalb deren keinerlei Verkehr stattgefunden hat. Denn Ophelia beginnt das Gespräch mit den Worten: „Mein Prinz, wie geht es euch, seit so viel Tagen?“ (III, 1).²

Es ist doch recht befremdlich und auffallend, daß Hamlet in keinem seiner vielen Monologe, in keinem vertrauten Gespräch mit Horatio auch nur mit einer Silbe oder Anspielung seiner Liebe zu Ophelia gedenkt. Es ist eben so befremdlich und bemerkenswerth,

¹ 'T is told me, he hath very oft of late given private time to you, and you yourself have of your audience been most free and bounteous.

² Good my lord does your honour for this many a day?

daß während seiner häufigen Besuche, seines öfteren vertraulichen Zusammenseins mit Ophelia er von seinem tiefen Kummer und Seelenschmerz über den Tod seines Vaters und die Heirath seiner Mutter nie, wie es scheint, eine Silbe zu ihr gesprochen hat. Es ist wohl zum ersten mal bei Gelegenheit des Schauspiels, daß er ein Wort darüber gegen sie fallen läßt, ein Wort der bittersten, ihr unverständlichen Ironie (III, 2): „O ich reiße Poffen, wie kein andrer. Was kann ein Mensch Besseres thun als lustig sein? Denn seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.“ Und da sie berichtigend erwidert: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz“, so ergießt sich sein erbittertes Herz in einen Strom von Ironie: „So lange schon? Ei so mag der Teufel schwarz gehn; ich will einen Zobelpelz tragen. O Himmel! Vor zwei Monaten schon gestorben und noch nicht vergessen! So ist Hoffnung da, daß das Andenken eines großen Mannes sein Leben ein halbes Jahr überleben kann.“ Das Steckenpferd, das einst beim Maientanz die erste Rolle gespielt hat, ist abgethan und vergessen, wie es in der Ballade heißt. Auf die Ballade anspielend, sagt

Hamlet von dem Andenken eines großen Mannes: „Es geht ihm wie dem Steckenpferd, dessen Grab= schrift ist: „„Denn o! denn o! Vergessen ist das Steckenpferd““.

Offenbar sind diese und ähnliche gewohnte Stim= mungen Hamlets der guten Ophelia so unverständ= lich wie neu; sie ist in aller Unschuld seine Geliebte, aber nie die Vertraute seines Herzens gewesen. So erstaunlich beredt der Prinz sein kann und ist, wenn sich dazu der ihn erregende Anlaß bietet, ebenso schweigsam kann er sein und ist es, welchen Zug in der Natur Hamlets man ja nicht übersehen möge. Bei dem Ehrgeiz, den er sich selbst zuschreibt, bei der fürstlichen Ader in ihm, die sich nie verleugnet, und bei allen ihm verliehenen Gaben hat er sich ohne Zwei= fel für den berufenen Erben der väterlichen Krone ge= halten und in Claudius den Räuber gehaßt, der auch ihm die Krone gestohlen habe; aber er spricht nie da= von, ausgenommen ein einziges mal, wo er seinem Busenfreunde gegenüber zum Schluß mit dem gekrönten Sünder abrechnet: „der meinen König todt= schlug, meine Mutter geschändet hat und zwischen die Er= wählung und meine Hoffnungen sich ein= gedrängt“ (V, 2). Und so ist manches in der Tiefe

seines Herzens verborgen, worüber er schweigt. Zu diesen still verwahrten Schätzen gehört seine Liebe zu Ophelia.

Wären durch das offenkundige Geheimniß dieser prinzlichen Liebe nicht die brüderlichen Warnungen und die väterlichen Verweise und Verbote hervorgehoben worden, so würde auch Ophelia geschwiegen haben. Nun hören wir von ihr selbst, daß Prinz Hamlet in aller Ehrbarkeit und Sitte ihr oft seine Liebe gestanden und mit jedem heiligen Schwur des Himmels bekräftigt habe. Und daß es sich so verhält, bestätigen seine eigenen Worte. Er schreibt ihr, daß sie seiner Liebe gewisser sein möge als der untrüglichen Wahrheiten der Welt (II, 2):

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifel', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht.¹

¹ Diese Uebersetzung Schlegels ist nach Sinn und Wohlklang die beste, obwohl sie dem Wortlaut nicht durchgängig entspricht. Hamlet beruft sich nicht auf die Klarheit, sondern auf die Bewegung der Sonne («doubt that the sun doth move»). Indessen macht es einen gar zu komischen Eindruck, wenn sechzig Jahre nach Kopernikus, im Zeitalter der Kepler und Galilei, ein Liebhaber seiner Geliebten schreibt: „Die Bewegung der Sonne um die Erde ist zwar ganz gewiß, aber meine Liebe zu dir ist noch gewisser“.

Er wiederholt seine Versicherung in natürlicher Prosa, die ihn weit besser kleidet als die ungereimten Superlative, die er in Reime gebracht hat. „O liebe Ophelia, es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen, aber daß ich dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir.“

Es ist wahr, die euphuistische Kunstsprache nach dem modischen Geschmacke der Zeit gelingt ihm schlecht, wie es die Anrede zeigt: „An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die allerschönste Ophelia“, und die Unterschrift: „Der Deinige auf ewig, theuerstes Fräulein, so lange diese Maschine ihm zugehört“.

Es giebt bei unseren Erklärern und Kritikern auch eine Legende von Hamlet dem Verführer und von Ophelia, die als das unglückliche Opfer seiner Verführungskünste in Wahnsinn und Tod gestürzt worden, dem Gretchen im Faust vergleichbar. Einige dieser Erklärer wissen ihre Legende von der Ophelia auch so zu erzählen, daß sie als Verführerin dem Prinzen auf halbem Wege entgegengekommen sei und als ihrem Valentin freien Zutritt vergönnt habe; daher sänge sie im unge-

nirten Zustande des Wahnsinns das Valentinslied, wodurch sie den tiefblickenden Kritikern ihr ganzes Geheimniß ausgeplaudert hat.

Nun mögen diese Kritiker in ihrer Auffassung der Ophelia wählen, was diese lieber sein soll: eine Art Gretchen oder eine Art Philine? Goethe hat dieser zweiten Auffassung einigen Vorschub geliehen. „Ihr ganzes Wesen“, sagt Wilhelm Meister, „schwebt in reifer süßer Sinnlichkeit.“ „Ihre Einbildungskraft ist angesteckt, ihre stille Bescheidenheit athmet eine liebevolle Begierde, und sollte die bequeme Göttin Gelegenheit das Bäumchen schütteln, so würde die Frucht sogleich herabfallen.“¹

An der Göttin Gelegenheit hat es nicht gefehlt, das Bäumchen ist geschüttelt und die Frucht längst gefallen! So triumphiren die Kritiker von der Nachfolge Tiecks mit dem Zauberstab der Circe, den sie besitzen: sie machen aus dem Scheusal Claudius einen braven, anständigen Mann, einen klugen und gewandten Herrscher, und aus der Ophelia, diesem holden Geschöpf, machen sie — eine Dirne.

Alle diese Legenden von Hamlet und Ophelia

¹ Wilhelm Meisters Lehrjahre, Buch IV. Cap. XIV. S. 216 ff.

widerstreiten dem Thatbestande unserer Hamletfabel und =Tragödie. Wenn sie Recht hätten, so wäre das Wort der Ophelia, daß Prinz Hamlet in aller Ehrbarkeit und Sitte ihr seine Liebe gestanden und mit jedem heiligen Schwur des Himmels bekräftigt habe, eine schamlose Lüge, und Hamlets letztes Abschiedswort: „Geh in ein Kloster!“ wäre ein nichtswürdiger Hohn. So müßte und würde es auch Ophelia empfinden, wenn sie ein Opfer seiner Verführung wäre. Was aber läßt Shakespeare sie sagen (III, 1):

Und ich, der Frau'n elendeste und ärmste,
 Die seiner süßen Schwüre Honig sog,
 Ich seh' die edle, herrliche Vernunft
 Mißtönend gleich verstimmtten Glocken jetzt,
 Dies hohe Bild, die Züge blüh'n'ber Jugend,
 Durch Schwärmerei zerrüttet: weh mir, wehe!
 Daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe.

Nach dieser erschütternden Klage, was bleibt andres übrig, als daß sich ihr Weheruf erfüllt? Nachdem der Prinz im Wahnsinn, wie sie glauben muß, ihren Vater getödtet hat, stürzt sie in Wahnsinn und Tod. Nach seiner vorzeitigen Rückkehr von der Fahrt nach England haben wir den Prinzen mit Horatio in den uns bekannten Gesprächen auf

dem Kirchhofe wiedergefunden.¹ Horatio, der mit den erbarmungswerthen Schicksalen der unglücklichen Ophelia genau bekannt war (er war es ja selbst, der die Wahnsinnige bei der Königin gemeldet und eingeführt), hat dem Prinzen nichts von ihr gesagt; dieser hat mit keiner Silbe nach ihr gefragt. Beide stehen vor einem offenen Grabe. Da naht ein Leichenzug (V, 1). „Still! Still! Beiseit!“ flüstert der Prinz, „hier kommt der König, die Königin, der Hof: wem folgen sie?“ Die Erwartung steigert sich. Aus den unvollständigen Feierlichkeiten erhellt, daß es „die Leiche einer Person ist, die in Verzweiflung Hand an sich selbst gelegt“, „einer Person von Stande“; „da ist auch Laertes, ein edler junger Mann“. Er spricht. Was sagt Laertes? Es ist eine kurze erschütternde Grabrede:

Legt sie in den Grund,
Und ihrer schönen, unbefleckten Hülle
Entsprießen Weisheit! — Ich sag dir, harter Priester,
Ein Engel wird am Throne meine Schwester sein,
Derweil du heulend liegst.

Die Königin streut ihr Blumen:

Der Süßen süßes: Lebe wohl! Ich hoffte,
Du solltest meines Hamlets Gattin sein.

¹ S. oben: Zweiter Abschnitt IV. S. 195—204.

Dein Brautbett, dacht' ich, süßes Kind, zu schmücken,
Nicht zu bestreu'n dein Grab.

Als Hamlet von Laertes die Worte „meine Schwester“ gehört, ruft er aus: „Was? Die schöne Ophelia?“ — Jetzt löst sich mit einem mal das Siegel von seinem in der Tiefe des Herzens begrabenen, bewahrten, verschwiegenen Schmerz, und es bemächtigt sich seiner die leidvollste Aufregung, die er nur mit Mühe niederkämpft. Als aber Laertes sein dreifaches und dreißigfaches Wehe auf das Haupt dessen herabflucht, der durch seine Unthat den Wahnsinn seiner Schwester verschuldet habe; als er in deren Grab springt und den Hügel aufthürmen will, bis er den Pelion und Olymp überrage, — da vermag sich Hamlet nicht länger zu halten, er springt ihm nach in das offene Grab mit dem Ruf: „Das bin ich, Hamlet, der Däne!“ Und nun beginnt im Grabe der Ophelia der Ringkampf beider, der mit dem meuchelmörderischen Wettkampf enden soll. Hamlet selbst will den Kampf mit Laertes auf Leben und Tod. Nachdem man die Ringenden getrennt hat, ruft er aus:

Ja, diese Sache fecht' ich aus mit ihm,
So lang' bis meine Augenlider sinken.

Er will mit seinem Tode seine Liebe zu Ophelia bezeugen und büßen. Wie die Königin ihn fragt: „O mein Sohn! welche Sache?“ öffnet sich der Schrein seines Herzens, und er bricht in die Worte aus:

Ich liebt' Ophelien, vierzigtausend Brüder
Mit ihrem ganzen Maaß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht.

Die Königin irrt, wenn sie glaubt, daß er wahnsinnig sei, was der König nur zum Schein thut, da er das Gegentheil weiß. Darin aber irrt die Königin nicht und kennt die Natur ihres Sohnes: daß unmittelbar, nachdem die Fluth der Affecte aufs höchste gestiegen ist, die Ebbe eintritt, die Aufregung ihre Frucht getragen hat und sinkt, der Zustand schweigsamer Stille und Ruhe zurückkehrt.

Freilich kennt die Königin nur die Symptome, nicht seine inneren Seelenvorgänge selbst, nicht die Scala seiner Gefühle und Stimmungen, von seiner tiefsten Note bis zum Gipfel seiner Stimme hinauf:

Dies ist blos Wahnsinn;
So tobt der Anfall eine Weil' in ihm,
Doch gleich, geduldig wie das Taubenweibchen,
Wenn sie ihr goldnes Paar hat ausgebrütet,
Versenkt er sich in Schweigen.

VI. Die Rache-Tragödie und die Hamlet-Tragödie.

1. Die Schauer- und Rachetragödie. Titus Andronicus.

Im Grunde sind alle Trauerspiele Shakespeares Rachetragödien, entweder im Ganzen und Großen oder zum Theil, entweder in ihrer Grundlage oder in ihrer Folge: das erste gilt von den Königsdramen und von den Römerdramen, die jenen gefolgt sind; das zweite von Macbeth, Othello, Lear, Timon von Athen. Macbeths Herrschsucht hat die Unthaten erzeugt, welche die rächende Vergeltung heraufbeschworen haben, die ihm den Untergang bereitet. Othello in seiner verblendeten bis zur sinnlosen Wuth betäubten Eifersucht glaubt seine verletzte Ehre und betrogene Liebe durch die Ermordung der Desdemona rächen zu müssen. Lear's patriarchalisch thörichte Verschenkung seiner Lande hat den empörenden Undank der beiden weniger geliebten und allein bevorzugten Töchter zur Folge gehabt; der Undank ist gewissermaßen eine Art Rache für die Wohlthat, die als solche die Dankbarkeit, Erkenntlichkeit und vergeltende Liebe des Empfängers verdient oder in Anspruch nimmt: Pflichten, die jedem guten Gemüth zur Erquickung und Freude,

dem hartherzigen und bösen dagegen zur drückenden Last gereichen. Dafür rächt sich der Böse durch Undank. Bacon sagt von der Undankbarkeit: sie folge aus der Einsicht in die Ursache der Wohlthat und sei nicht durch Strafen zu züchtigen, sondern den Furien zu überlassen.¹ Eine solche Furie, ein Rächer des erlittenen Undanks an der Menschheit möchte Timon von Athen sein.

Auch Romeo und Julia, die erste und einzige Tragödie bürgerlicher Art aus der Jugendperiode Shakespeares, hat zu ihrem Hintergrunde den Familienzwist und die Familienrache zweier vornehmen Geschlechter Veronas.

Aber die eigentliche Schauer- und Rachetragödie überlieferten und alten Schlages, die in Christopher Marlowe gipfelt, hat Shakespeare in dem frühesten seiner Werke ausgeführt: in seinem Titus Andronikus. Die Rachetragödie moderner und origineller, unvergleichlicher und einziger Art ist sein Hamlet. Zwischen beiden Werken liegen in weitester Ausdehnung achtzehn Jahre (1586—1603),

¹ Mein Werk: Francis Bacon und seine Nachfolger. Zweite völlig umgearbeitete Aufl. (Brockhaus 1875). S. 374—75.

zwischen Titus Andronikus und dem uns unbekanntem Ur-Hamlet höchstens zwei.¹

Das Geheimniß der alten Rachetragödie besteht darin, daß die Bluttthat doppelt und dreifach auf ihren Urheber zurückfällt, daß der Mörder oder des Mordes Urheber wieder gemordet wird, und zwar (nicht bloß zum Mitleid und Schrecken, sondern) zum Entsetzen und Grauen der Zuschauer auf die raffinirteste und grauensvollste Art. Nicht bloß an dem Thäter oder Urheber, sondern aus Grausamkeit und aus Furcht vor der Gegenrache wird die Bluttthat auch an dessen Kindern gerächt.

Titus Andronikus, ein edel gesinnter römischer Feldherr, von dem weder die Sagengeschichte noch weniger die Geschichte irgend etwas weiß, ist aus dem Kriege mit den Gothen heimgekehrt, nachdem er in allen Schlachten gesiegt und seine fünfundzwanzig Söhne bis auf vier im Kampfe verloren hat. Seine Worte am Grabe der Söhne sind so bemerkenswerth, daß ich darauf zurückkommen werde.

Die Gothenkönigin Tamora mit ihren drei Söhnen und ihrem Buhlen, dem teuflisch gesinnten Mohren Aaron, ist in die römische Gefangenschaft

¹ Vgl. oben: Zweiter Abschnitt. I. 5. S. 111.

gerathen. Den ersten und tapfersten der gothischen Prinzen läßt Titus, von den Seinigen gedrängt, zur öffentlichen Sühne opfern, für die Bitten der Mutter nicht ohne Mitgefühl, aber unnachgiebig. Er huldigt dem Kaiser Saturninus, obwohl er ihn leicht hätte stürzen und selbst an dessen Stelle treten können; er verspricht ihm sogar seine Tochter Lavinia zur Ehe, obwohl diese Bassianus, den Bruder des Kaisers, liebt und sich ihm verlobt hat. Ihre Brüder stehen auf ihrer Seite. Einen derselben erschicht der Vater, da er ihm offen entgegentritt. Aber der schwache, feige und nichtswürdige Saturninus begehrt alsbald die Tamora und macht sie zur Kaiserin. Jetzt kann sie ihrer Rachgier freien Lauf lassen; Aaron ist ihr Faktotum, ihre Söhne die Werkzeuge beider.

Auf der Jagd wird Lavinia in einen Hinterhalt gelockt und von den Tamorasöhnen geschändet und verstümmelt, wie Philomela von Tereus. Mit abgehauenen Händen und ausgerissener Zunge erscheint sie auf der Bühne. Bassianus wird ermordet, die Söhne des Titus werden des Mordes fälschlich angeklagt und vom Kaiser zur Hinrichtung verurtheilt. Dieser verspricht dem Titus das Leben

der Söhne, wenn er sich eine Hand abhauen lasse, was er unverzüglich durch Maron geschehen läßt. Als bald bringt ihm ein Bote die Hand zurück und zugleich die Köpfe der beiden Söhne.

Nun kommt die Reihe zur Gegenrache an den Titus, der sich hinter verstellten Wahnsinn flüchtet, um seine Rachepläne zu verbergen und ungefährlich zu erscheinen. Sein letzter Sohn Lucius wird verbannt, flieht zu den Gothen und kehrt an der Spitze eines feindlichen Heeres nach Rom zurück, sich mit Coriolan vergleichend. Jetzt eilen Tamora und ihre Söhne verkleidet in das Haus des Titus, um ihn durch das Versprechen der Rache zu täuschen und mit seiner Hilfe den Lucius zu gewinnen. Titus aber erkennt und überlistet sie. Er schlachtet die beiden Söhne und tischt sie zum Mahle dem kaiserlichen Paar auf, wie es dem Thyestes in Senecas gleichnamigem Trauerspiele von seinem Bruder Atrous bereitet wird.

Alles geschieht auf der Bühne: das Abhauen der Hand, die Abschachtung der Tamorasöhne, die Aufstichung des gräßlichen Mahles. Dann ersticht Titus die geschändete Tochter, sich mit Virginius vergleichend (was ebenso wenig paßt, als die Vergleichung

zwischen seiner Tochter und der Virginia); gleich nachher ersticht er die Tamora, Saturninus ersticht den Titus, Lucius den Saturninus und wird an dessen Stelle zum Kaiser ausgerufen. Zum Schluß läßt er den Aaron lebendig begraben, der gern noch länger gelebt hätte, um „zehntausend noch schlimmere Gräueltthaten“ verüben zu können, als er begangen hat.

Dies ist die Rachetragödie alten Schlages, von der man sagen kann: sie hat sich gewaschen, nämlich in einem Bade von Blut. Ermordet sind: der Kaiser Saturninus und sein Bruder Bassianus, Titus Andronikus, drei seiner Söhne und seine Tochter Lavinia, die Gothenkönigin Tamora, ihre drei Söhne und Aaron.

Wenn man die Größe einer Tragödie nach der Zahl der Personen schätzt, die darin umkommen, nach der Masse von Menschenwild, das der Tod erjagt und zur Strecke gebracht hat, nach diesem erbarmungslosen Gemetzel (havock), wie Fortinbras den Eindruck bezeichnet, den der Anblick der Leichen in ihm hervorrufft, so könnte man die Tragödie des Titus Andronikus mit der des Hamlet vergleichen: jene früheste, unreifste und schwächste Dichtung Shakespeares, die man ihm so gern hat absprechen

wollen, mit diesem bewunderungswürdigen Werke aus der Vollkraft seiner Jahre und seines Genies, worin, um mit Lessing zu reden, jedes Wort uns zuruft: „Ich bin Shakespeares!“

2. Die sagengeschichtliche Rachetragedie. Die Tantaliden und der trojanische Krieg.

Die größte Rachetragedie der Welt stammt aus der griechischen Heroensage und hat zu ihrem Thema den Götterfluch, der den Tantalus von der Göttertafel und der Gemeinschaft mit den Göttern ausgestoßen, zur ewigen Strafe in die Unterwelt verdammt und durch seine Nachkommen gleich einem Erbfluch fortgewirkt hat von Geschlecht zu Geschlecht, sich fortpflanzend von Pelops und den Pelopiden Atreus und Thyestes auf die Atriden Agamemnon und Menelaos. Agamemnon opfert vor dem Zuge nach Troja seine Tochter Iphigenia, diesen Frevel rächt Klytaimnestra an dem heimgekehrten Gatten, den sie im Bund mit ihrem Buhler Aigisthos, dem Sohne des Thyestes, erschlägt; Orestes rächt den Vater durch den Muttermord und wird von den Furien gejagt, bis Apollon ihn föhnt und die Göttin Athene vor dem Areopag, dem höchsten Gerichts-

hose ihrer Stadt, durch das Gewicht ihrer Stimme ihn freispricht.¹

Eine besondere Rachetragödie, die aus der Sagen-
geschichte der Atriden hervorgeht und sich von ihr
abzweigt, ist der trojanische Krieg, dieser zehnjährige
Rachekrieg wegen der Entführung der Helena, der
mit der Zerstörung Trojas und der erbarmungs-
losen Vertilgung des Priamus und seines ganzen
Geschlechts endet.

Das grauenvolle Atridenmahl hat Shakespeare im
Titus Andronicus nachgeahmt. Keine Rache ist ihm
schrecklicher, Mitleid und Furcht erregender erschienen,
als der Brand Trojas, die Ermordung des Priamus,
der Jammer der Hekuba. Daher will sein Hamlet aus
dem Munde des Schauspielers noch einmal die Rede
hören, wie Aeneas der Dido die Zerstörung Trojas
schildert, den Helden Pyrrhus, der, den Tod seines
Vaters Achilleus zu rächen, wüthet, gleich einem blut-
dürstigen Löwen. Die Schilderung stand in einer
Tragödie, die vor allen anderen sein Wohlgefallen

¹ Vgl. meine Schrift: Goethes Iphigenie. Festrede,
gehalten den 26. Mai 1888 bei der dritten Generalver-
sammlung der Goethe-Gesellschaft (Heidelberg, Winter, 1888).
III. Die Schuld des Tantalus, S. 29—34.

gefunden. „Eine Rede darin liebte ich vorzüglich: es war des Aeneas Erzählung an Dido; besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht. „Der rauhe Pyrrhus, gleich Hyrkaniens Leuen“ — „nein, ich irre mich; aber es fängt mit Pyrrhus an —“

„Heiß von Zorn und Feuer,
Bestrichen mit verdicktem Blut, mit Augen,
Karfunkeln gleichend, sucht der höllische Pyrrhus
Altvater Priamus“ —

„Fahrt nun so fort“ (II, 2).

3. Die historische Rachetragödie. Richard III.

Die historische Rachetragödie, die größte ihrer Art, ist der Cyklus der Königsdramen Shakespeares, in zwei Tetralogien (Richard II., Heinrich IV. in zwei Theilen und Heinrich V.; Heinrich VI. in drei Theilen und Richard III.) die englische Geschichte umfassend von der Entthronung und Ermordung Richards II. bis zum Sturz und Untergange Richards III. (1400—1485). Den eigentlichen Rachekrieg, den dreißigjährigen der beiden Rosen, führt das Haus York gegen das Haus Lancaster: er beginnt mit der Schlacht von St. Albans (1455) und endet mit der Schlacht von Bosworth (1485). Es geschah ein Jahrhundert nach dieser Schlacht,

daß Shakespeare seine Vaterstadt verließ und nach London wanderte, um hier seine theatralische und dichterische Laufbahn zu beginnen.

Der eigentliche Held der Rosenkriege, wie ihn Shakespeare gefaßt und dargestellt hat, der Dämon der Herrschsucht und wider das Haus Lancaster gerichteten Rachsucht, ist Richard III., der jüngste Sohn des Herzogs von York, nachmals Herzog von Glocester, dann Protector des Reiches, zuletzt König. Er vertilgt das feindliche Haus, tödtet auf dem Schlachtfelde von Tewksbury vor den Augen der Mutter, der Königin Margaretha, den Prinzen Eduard, den Erben der Krone Heinrichs VI. Dann stürmt er fort, um den im Tower gefangenen König zu ermorden, läßt seinen Bruder Clarence tödten, der zwischen ihm und dem Thron steht, beschleunigt durch die jähe Nachricht dieses Todes den des schon erkrankten und hinfälligen Königs Eduards IV., der seinen Bruder Clarence zwar verurtheilt, aber begnadigt hatte, beraubt die Söhne Eduards der Thronfolge und des Lebens, usurpirt die Krone, vergiftet sein Weib, um die Tochter Eduards zu heirathen, und endet in der Vertheidigung seiner Krone gegen Richmond als ein Held, das Diadem

auf dem Haupt, in der Schlacht von Bosworth.¹

Dem Dichter, der von seinem Titus Andronicus herkam, lag die Rachetragedie am nächsten, weshalb er die nach der historischen Folge zweite Tragödie früher verfaßt hat, als die erste. Mit Richard III. endet seine Jugendperiode (1593). Zwischen die beiden Tetralogien fällt der Zeit nach König Johann, soweit das Werk oder seine Bearbeitung von Shakespeare herrührt.

Vergleicht man die beiden Tragödien, Titus Andronicus und Richard III., so ist, was die Charakteristik der Personen betrifft, der Unterschied zwischen beiden der größte. Die Personen des ersten Stücks sind, wie kraß auch die Leidenschaften und Handlungen sein mögen, farblos. Wir hören

¹ Vgl. meine Schrift: „Shakespeares Charakterentwicklung Richards III. (Vorträge, gehalten zu Jena 1868). Erster Abschnitt. I. Der geschichtliche Stoff, S. 9—28. II. Geschichtserzählung und Dichtung, S. 29—39. V. Die Rachetragedie als Geschichtstragedie, S. 50—55. VI. Richards Bild in der Chronik, S. 56—59. VII. Richards Charakterbild in Heinrich VI., S. 60—71. VIII. Das Charakterproblem, S. 72—76. IX. Die Wurzel des Charakters, S. 77—87. Zweiter Abschnitt: Die Entwicklung des Charakters, S. 89—183.

sie reden und sehen sie handeln, aber erhalten von ihnen kein Bild, während Richard lebhaftig vor uns steht, wie er handelt, geschildert wird, sich selbst schildert. Als er bei Tewksbury den Prinzen Eduard getödtet hat, denkt er sogleich an den gefangenen König im Tower. „In London giebt's ein dringendes Geschäft!“ Mit diesen Worten stürmt er fort und giebt auf die Frage seines Bruders nur die Antwort: „Der Thurm! Der Thurm!“ „Er säumt nicht, wenn was durch den Kopf ihm fährt“, sagt König Eduard zu Clarence. So ist Richard.¹

In der Schlacht bei Towton hat er Clifford, den Schildträger des Hauses Lancaster, der seinen Vater und seinen Bruder Rutland getödtet hat, zu Tode verwundet. Er stirbt, und vor seiner Leiche läßt Richard seiner ungestillten Rachgier vollen Lauf: er möchte mit seiner linken Hand seine rechte abhauen, wenn er dem Feinde damit zwei Stunden Lebens erkaufen könnte, um ihn noch zwei Stunden lang verhöhnen zu können.²

Freilich hatte die Königin Margaretha, die das

¹ Heinrich VI. Dritter Theil. V, 5.

² Ebendas. II. 6.

unschuldige Blut des jungen Rutland hatte vergießen und den Vater Richards hatte tödten lassen, nachdem sie ihn grausam verhöhnt, eine solche Gegenrache reichlich verschuldet.

Solche Stellen wären im Titus Andronikus an ihrem Platz.

4. Der Rächer in der Hamlet-Tragödie.

Von allen Rachetragödien, deren wir gedacht haben, ist die Hamlet-Tragödie völlig verschieden und einzig in ihrer Art. Ich will diese Eigenthümlichkeiten in der Kürze kennzeichnen.

1. Der Held ist ohne alle Schuld und frei von jeder Blutthat, daher kein Gegenstand einer an ihm auszuübenden Rache, was Titus Andronikus trotz allen seinen gerühmten Tugenden nicht ist, da er den tapfersten der Tamorasöhne geopfert und das Flehen der Mutter unerhört gelassen hat.

2. Es lastet auf ihm keine Erbschuld, kein dadurch verwirkter und verhängnißvoller Fluch, der forterbt und fortwirkt, die Charaktere der Nachkommen durch finstere, feindselige Leidenschaften verwildernd, wie es bei den Tantaliden geschah.

3. Auch gehört er keinem in feindliche Linien verzweigten Herrschergeschlechte an, wie die Nachkommen

Eduards III., die Häuser Lancaster und York; es sind ihm nicht vom Schicksal die Leidenschaften der Herrschsucht und Rachgier eingepflanzt, wie den Yorks, aus denen Richard III. hervorgeht.

4. Er hat die Ermordung seines Vaters nicht in seiner Kindheit erlebt; er ist nicht unter dem Eindruck dieser Gräueltat mit dem täglich genährten Rachedurst aufgewachsen, wie der Amleth des Saxo: er ist ein Mann von dreißig Jahren, als der Geist seines Vaters aus dem Grabe steigt, ihm die geschehenen Unthaten enthüllt und ihn zur Rache beruft.

Daher ist in unserem Hamlet nichts von angeerbten Rachegefühlen, nichts von Racheinstincten, nichts von der geilen Rache, von welcher alles im Titus Andronikus strotzt, von der die Tantaliden, die Yorks, insbesondere Richard III., erfüllt sind.

5. Nicht als ob in Hamlets Wesen die Gefühle erlittenen Unrechts und die natürlichen Antriebe zur Rache nicht vorhanden wären. „Ich bin sehr ehrgeizig, stolz und rachsüchtig.“ Aber die Ausübung der Rache ist nicht seine Lust, sondern sein Schicksal. So nimmt und versteht er selbst, gleich wie er ihn erblickt, den Wink des Geistes. „Mein

Schicksal ruft!“ Er ist nicht der geborene, sondern der berufene Rächer. Auf diesen Beruf gründet sich das Gefühl seiner Rachepflicht und sein Gelübde, dessen Erfüllung die Aufgabe seines Lebens sein soll, die ausschließende und alleinige.

Seine Rachegefühle sind getragen und inspirirt von der Liebe und Bewunderung, die er für seinen Vater gehegt hat und hegt. Das Bild des Vaters ist durch den plötzlichen Tod, den Schmerz über den jähen Verlust in der Phantasie Hamlets noch erhöht und gleichsam vergöttert. Er war das unvergleichliche Ideal eines Mannes: „Es war ein Mann, nehmt alles nur in allem, ich werde nimmer seines Gleichen sehn“ (I, 2). Erinnern wir uns der herrlichen Schilderung, wie er das Bildniß seines Vaters betrachtet und der Mutter die Züge auslegt (III, 4):

Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Brau'n!
 Apollo's Locken, Jovis hohe Stirn,
 Ein Aug' wie Mars, zum Droh'n und zum Gebieten,
 Des Götterherolds Stellung, wann er eben
 Sich niederschwingt auf himmelnahe Höh'n;
 In Wahrheit, ein Verejn und eine Bildung,
 Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt:
 Dies war eu'r Gatte.

6. Und je herrlicher das Bild seines Vaters, des

schändlich hingemordeten, in der Einbildungskraft Hamlets strahlt, desto stürmischer sind auch seine Rachegefühle: sie sind eilig, wie Andacht und des Liebenden Gedanken; daher geht ihm die Vollstreckung der Rache viel zu langsam und erscheint er sich selbst viel zu lässig und träge; daher die heftigen Selbstanklagen in seinem dritten und in seinem letzten Monolog.¹

Da die Zeit zwischen den beiden ersten Acten die kürzeste sein muß, so besteht die Saumseligkeit der Rache nicht in der That, sondern in der Einbildung Hamlets; während des letzten Selbstgesprächs ist das Werk der Rache in der Ausführung begriffen und seine Gedanken trachten nach Blut. Man möge nach seinen Selbstanklagen in aller ihrer Heftigkeit das Gemüth und die Phantasie, d. h. den Charakter Hamlets beurtheilen, nicht aber die Sachlage und den Gang der Dinge, wie es seine Kritiker zu halten pflegen, so unkritisch wie möglich.

7. Die Welt in Shakespeares Rachetragödien riecht nach Blut. Ich habe besonders diejenigen

¹ S. oben: Zweiter Abschnitt. III. 2. S. 127—130. III. 4. S. 140—141.

im Auge, welche dem Hamlet vorausgehen: Titus Andronikus und die Historien, namentlich Heinrich VI. und Richard III., dann König Johann. Hier wimmelt und strotzt es von allen den gehässigen und schrecklichen Leidenschaften, welche die Welt zur Hölle machen, zu der Hölle, welche Dante conterfeit hat. Und das Gefühl davon lebt auch in diesen Tragödien und kommt in den edleren Charakteren zum Ausdruck oder zum Durchbruch: der Abscheu vor der Welt und ihrem Treiben, der Wunsch nach der Flucht aus der Welt und nach der Ruhe des Grabes, die Lebensmüde und lebensüberdrüssige Stimmung vor der Zeit, die Todessehnsucht: kurz gesagt alle die Gefühle, die von der Ueberzeugung angewandelt oder durchdrungen werden, daß Nichtsein besser ist als Sein, und das Nächstbeste, so schnell wie möglich dahin zurückzukehren, woher man kam.

Wenn die Shakespearesche Rachetragödie einen Chor hätte, gleich dem Chor in der Tragödie der Alten, so würde er diese Gefühle aussprechen, wie der Sophokleische Chor im Oedipus in Kolonos. Jetzt sind es die edleren Charaktere, die aus eigener Erfahrung diese Gefühle verkünden und aus dem

Getümmel wilder und verderblicher Leidenschaften wie die Stimme des Chors zu uns reden.

Am Grabe seiner gefallenen Söhne sagt Titus Andronikus (I, 2):

Schlaft, meine Söhne, hier in Fried' und Ruhm!
Roms muthigste Vertheidiger, ruht allhier,
Geschirmt vor Reid und Wechsel dieser Welt!
Hier lauert kein Verrath, hier schwillt kein Reid,
Wächst kein verhaßter Zwist, kein Sturm für euch,
Kein Lärm: nur Schweigen und ein ew'ger Schlaf.
In Fried' und Ruhm liegt, meine Söhne, hier!

Der junge Arthur im „König Johann“, der legitime König Englands, der Erbe der Krone Heinrichs II. (des ersten Palntagenet) wird von seinem Oheim seiner Rechte beraubt, die seine Mutter Constanze wie eine Löwin vertheidigt, und zu deren angelobten Schutz sich Frankreich und Oesterreich vereinigt haben. Da findet man eine Heirath zwischen der Nichte des Königs Johann und dem Dauphin Louis vortheilhafter, und der Prinz wird verlassen, seine guten Rechte preisgegeben, alle die fürstlichen Bethuerungen, die man ihm gemacht hat, in die Luft geschlagen und vergessen. Der junge Arthur hat schon tief genug in diese eigennützige, treulose und wortbrüchige Welt geblickt, um sie gern zu entbehren: „Ich wollt', ich läge

tief in meinem Grabe, ich bin nicht werth, daß solch ein Lärm entsteht" (II, 1). Wie gern würde er ein armer Hirte sein und die Schafe hüten, statt als Prinz, der nach Fug und Recht König sein sollte, im Gefängniß seines Oheims zu schmachten (IV, 1):

Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang der Tag ist, wollt' ich lustig sein.

Um den raubgierigen und mörderischen Händen seines Oheims Johann zu entfliehen, stürzt er sich von den Mauern des Gefängnisses herab und stirbt zerschmettert auf den Steinen: „Weh! meines Oheims Geist ist in dem Stein" (V, 3). Constanze flucht der heillosen Welt, die ihr den holden Sohn und diesem alles rauben läßt, und verzweifelt (III, 4):

Nein, allen Trost verschmäh' ich, alle Hülfe
Bis auf den letzten Trost, die wahre Hülfe.
Tod! Tod! — O liebenswürdiger holder Tod!

Und Dauphin Louis nach der verlorenen Schlacht (III, 4):

Es giebt nichts in der Welt, was mich kann freu'n,
Das Leben ist so schaal, wie ein altes Märchen,
Dem Schläfrigen ins dumpfe Ohr geleiert.

Die Tragödie Heinrich VI., namentlich in den beiden letzten Theilen, wo die Furie der Rachekriege wüthet und Gräuel auf Gräuel gehäuft werden, ist

von ähnlichen Stimmen über den Unwerth der Welt und des Lebens, die Nichtigkeit aller irdischen Macht und Güter, das Heil und die Wohlthat des Todes erfüllt; König Heinrich selbst, mild, fromm und freundlich, als Herrscher schwach und lenksam, sich dieser Schwäche völlig bewußt, hat als Kind von neun Monaten die Krone zweier Reiche geerbt und endet als Gefangener im Thurm zu London sein Leben unter Mörderhand. Die Zustände sind, wie Herzog Gloster, der Oheim des Königs und der Protektor des Reichs, sie schildert:

Gefährvoll ist die Zeit,
Die Tugend wird erstickt vom schnöden Ehrgeiz
Und Nächstenliebe fortgejagt vom Haß.¹

Der König liebt diesen Oheim, ist von seiner Tugend und Unschuld überzeugt und vermag nicht, ihn aus den Händen seiner neidischen, boshaften und ränkevollen Gegner zu retten, mit denen es die herrsch- und rachsüchtige Königin Margaretha hält; er trauert um den ermordeten Gloster und weigert sich des Trostes:

Denn in des Todes Schatten find' ich Lust,
Im Leben zwiefach Tod, da Gloster hin.²

¹ Heinrich VI. Zweiter Theil. III. 1.

² Ebendas. III. 1.

Er ist seiner Krone längst müde und überdrüssig:

Nie sehnt ein Unterthan sich nach dem Thron,
Wie ich mich sehn', ein Unterthan zu sein.¹

Wir sind an den jungen Arthur in „König Johann“ erinnert, wenn wir den armen König Heinrich, vom Bürgerkriege umtobt, worin der Sohn den Vater, der Vater den Sohn getödtet hat, seufzen hören:

Wär' ich doch todt, wär's Gottes Wille so!
Wer wird in dieser Welt des Lebens froh?
O Gott! mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben
Nichts Höh'res als ein schlichter Hirt zu sein.²

Zulezt muß auch das böse und unheilvolle Weib, „die Wölfin von Frankreich“, nachdem sie fluchwürdige Rachedhaten verübt hat, fluchwürdige erleiden und den Tod begehren. Sie hat York den Vater grausam verhöhnt und mit eigener Hand tödten helfen; jetzt muß sie sehen, wie die drei Yorks, seine Söhne, den Prinzen Eduard, ihren einzigen Sohn, auf dem Felde von Tewksbury durchbohren. König Eduard läßt sie fortschaffen; sie fleht vergeblich um den Tod:

Nein bringt nicht weg mich, gebt mir hier den Rest,
Hier birg dein Schwert, mein Tod sei dir verzieh'n.³

¹ Ebendas. IV. 9.

² Ebendas. Dritter Theil. II. 5.

³ Ebendas. V. 5.

8. In der Welt, wie dieselbe in Shakespeares Rachetragödie erlebt und erkannt wird, ist es besser nicht zu sein als zu sein; wenn man aber nothgedrungen darin lebt, so ist es besser zu sterben, als fortzuleben, so ist der Tod das alleinige Heil und ein Ziel aufs innigste zu wünschen; endlich, wenn man das Dasein darin ertragen und sich desselben erfreuen soll, so ist, wie es Prinz Arthur und König Heinrich aussprechen, weit besser, der geringste zu sein, als der höchste.

Und die argen Leidenschaften der Herrschsucht, Rachgier u. s. f. machen die Welt, in der sie wüthen, nicht bloß anderen, sondern auch sich selbst zur Hölle, da sie unerträgliche Qualen leiden, so lange sie nicht befriedigt sind. Shakespeare läßt seinen Richard sagen:

Weil denn die Erde keine Lust mir beut,
 Als herrschen, meistern, andre unterjochen,
 Die besser von Gestalt sind, als ich selbst;
 So sei's mein Himmel, von der Krone träumen
 Und diese Welt für Hölle nur zu achten,
 Bis auf dem mißgeschaff'nen Kumpf mein Haupt
 Glorreich umzirkelt ist mit einer Krone.¹

¹ Heinrich VI. Zweiter Theil I, 1. III, 1. Vgl. mein Buch über Shakespeares Richard III.: S. 78 u. 84.

5. Hamlets Vorgesichte und Schicksalswechsel.

Wir haben uns die Shakespearesche Rachetragödie namentlich in denjenigen Gestalten, welche seiner Hamlet-Tragödie vorausgehen, zur Genüge vergegenwärtigt, um den pessimistischen Grundzug deutlich zu erkennen, der darin waltet, in einzelnen Charakteren sich vernehmen läßt und betrachtend über dem Ganzen schwebt, dem Chorliede der Alten vergleichbar. Es ist die Lebensweisheit, die zur Rachetragödie gehört und aus ihr hervorgeht, die schreckliche Beschaffenheit der Welt erleuchtend, in welcher die Rache durch solche Gräueltthaten hervorgerufen wird und selbst solche Gräueltthaten ausübt. Goethe läßt seinen Orest den Tantaliden, welchen die Furien des Muttermordes verfolgen, zu seiner Schwester Iphigenie, die ihn opfern soll, sagen: „Und habe die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne, komm', folge mir ins dunkle Reich hinab“.

1. Daß in unserer Hamlet-Tragödie, deren dreifaches Grundthema die Rache ist, dieser pessimistische Grundzug nicht fehlen darf, vielmehr in der concentrirtesten Form ausgeprägt sein will, bedarf nunmehr keiner weiteren Begründung. In dem Amleth der alten Sage fehlt dieser Zug gänzlich

und kann hier auch weder erwartet noch vermißt werden. Dagegen in dem Hamlet Shakespeares erscheint diese pessimistisch gesinnte Denkart und Lebensweisheit in ihrer vollen Entfaltung, in ihrer ganzen Bedeutung und Stärke; und niemand, der den Fortgang der tragischen Werke des Dichters von Titus Andronikus an mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt hat, wird überrascht sein, einer solchen Anschauungsweise hier zu begegnen, oder meinen, daß dieselbe erst hier zur Darstellung und Geltung gelangt sei.

Daß persönliche Lebenserfahrungen Shakespeares, wie solche sein 66tes Sonett ausgesprochen hat, daß Zeitumstände und Begebenheiten außerordentlicher Art, wie namentlich die erschütternde Tragödie des von ihm so hochgepriesenen Grafen Essex auf seine Hamlet-Tragödie ihren Einfluß ausgeübt haben, finde ich sehr glaublich; aber diese Dinge liegen außerhalb der Fabel, die den Stoff unserer Tragödie ausmacht, und darum auch außerhalb meiner hier zu führenden Untersuchung.

Unter den Charakteren dieser Tragödie ist nur einer dazu angethan, jene Denk- und Gesinnungsart, die ich um der Kürze willen pessimistisch

genannt habe, in sich zur Geltung kommen zu lassen und zu hegen: sie ist hier nicht an verschiedene Stimmen vertheilt, sondern in einer Person concentrirt und verkörpert. Dieser einzige Charakter ist Hamlet selbst.

Nun war es die Aufgabe des Dichters, den Charakter des Prinzen so zu gestalten, vielmehr sich so gestalten und entwickeln zu lassen, daß diese Denkart aus ihm hervorging. Darin bestand für Shakespeare das erste seiner Hamletprobleme.

2. Unmöglich konnte der Prinz von Haus aus welt- und lebensfeindlich gesinnt sein: er ist es geworden in Folge einer inneren Umstimmung und Katastrophe, hervorgerufen durch leidvolle Erlebnisse und Schicksale. Aus seiner jüngsten Vergangenheit läßt uns der Dichter ein Bild des Prinzen entgegenleuchten, so reich ausgestattet mit allen persönlichen Vollkommenheiten und allen Gaben des Glücks, daß niemand ist, der sich an Vorzügen mit diesem Hamlet vergleichen ließe: ein Königssohn in der Vollkraft männlicher Jugend, von zärtlicher Liebe für beide Eltern erfüllt, von freudiger Bewunderung für seinen Vater, in seinen Augen das Ideal eines Herrschers und eines Helden, er selbst beim Volke

beliebt und ohne jede Spur ungeduldigen Begehrens der stolzen Aussicht gewiß, einst die väterliche ruhmvolle Krone (wenn nicht durch Geburt, doch durch Erwählung) zu erben. Dieser Kronprinz ist voller Empfänglichkeit für die Herrlichkeiten und Schönheiten der Welt, voller Interesse für die Schätze der Gelehrsamkeit und des Wissens, welche das Zeitalter der Renaissance aufgespeichert hat, aber viel zu unabhängig und eigenartig gesinnt, viel zu sehr selbstdenkend, um sich von der Schulweisheit irgend welcher Art gefangennehmen und gängeln zu lassen. Und dieser begabteste und hoffnungvollste aller Prinzen, sowohl was die Hoffnungen betrifft, die er von der Welt, als auch die, welche die Welt von ihm hegt, hat aus eigenster Wahl in Horatio den besten der Freunde sich erkoren und zu eigen gemacht; er besitzt in der „himmlischen Ophelia“ die Gegenliebe der holdesten ihres Geschlechts, deren Phantasie das Bild seiner Persönlichkeit wie ein Götterbild ausstrahlt.

Giebt es einen Menschen, der glücklicher sein könnte als dieser Hamlet? Horatio ist, wie der Prinz ihn kennzeichnet; dieser selbst ist, wie Ophelia ihn schildert; und die Welt, um es mit den Worten

des Goetheschen Orest zu sagen, liegt „so weit und offen“, so entzückend und vielverheißend vor ihm, wie er es in seiner ersten Unterredung mit den beiden Hofleuten ausspricht.¹

Dieses glückstrahlende Bild seines Hamlet läßt uns Shakespeare sehr deutlich erkennen, keineswegs auf den ersten Blick, auch nicht mit einem male, sondern die Züge werden uns einzeln enthüllt, jeder an seinem Ort, jeder gelegentlich, alle, nachdem die Sonne des Glücks untergegangen ist und sich das Bild verfinstert hat. Die scheinbar zerstreute, in Wahrheit tief und dramatisch durchdachte Hervorhebung aller jener sonnigen Lebensschicksale des Prinzen gehört zu der bewunderungswürdigen Art seiner Charakteristik.

3. Plötzlich wird diese Fülle des ungetrübtesten Glücks, das er wie die Luft des Himmels geathmet hat, von Grund aus gestört und zerrüttet: in der Ferne erfährt er den jähen Tod seines Vaters, den er abgöttisch geliebt. Dänemark ist ein Wahlreich, die Königin=Wittwe ist nicht, wie man fälschlicher Weise angenommen und übersetzt hat, die Erbin, sondern die Pensionärin des Staats, die ihr Leibgedinge im

¹ S. oben: Zweiter Abschnitt. V. 2. S. 183—188.

Fall der Wiederverheirathung verliert, sie heirathet alsbald ihren Schwager Claudius, der wohl aus staatsökonomischen Gründen zum Könige gewählt wird und auf diese Weise zwischen Hamlets Hoffnungen und dessen Erwählung sich eindrängt. Plötzlich ist die Lage des Prinzen völlig verändert, sie ist in ihrem äußeren Werth gesunken und abgemindert; er ist nicht mehr der erste Mann des Reichs nach seinem Vater, dem Heldenkönig, sondern die erste Person am Hofe nach seinem „Oheim-Vater“ und seiner „Tante-Mutter“, er soll an diesem Hofe weilen, wie der neue König ihn lächelnd einladet: „hier in dem milden Schein unsres Auges als unser erster Hofmann, Vetter, Sohn“. Dazu kommt die unsägliche Trauer über den Verlust des Vaters, die ihm Oheim-Vater und Tante-Mutter ausreden möchten, wir wissen ja mit welchen Gründen.¹ Dazu die unsägliche Erbitterung über die mütterliche Heirath, die dem Tode seines Vaters so eilig gefolgt ist. „Wirthschaft, Horatio! Wirthschaft! das Gebadne vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.“ Dazu die veränderten Gesichter, die er überall um sich her wahrnimmt und wittert. Der

¹ Ebendasselbst V. 3. S. 191 ff.

Wind hat sich gedreht, der Wind dreht und ändert auch die menschlichen Gefinnungen. „Darin steckt etwas Uebernatürliches, wenn es die Philosophie nur ausfindig machen könnte!“ Vergessen wir nicht sein „prophetisches Gemüth“, seinen Hell- und Scharfblick, der nicht bloß die heillosen Zustände der Gegenwart durchschaut, sondern auch deren heillose Folgen voraussieht. „Es ist nicht und es wird auch nimmer gut.“

4. Nunmehr ist seine Stimmung völlig umgewandelt, sie ist von Grund aus verdüstert. Lieber nicht leben, als so leben, wie ihm von jetzt an beschieden ist: am Hofe dieses Claudius „als erster Hofmann, Vetter, Sohn“. Er möchte freiwillig scheiden, „hätte nicht der Ewige sein Gebot wider den Selbstmord gerichtet“. Zu leben mitten unter den Leuten, die sich drehen, wie der Wind sich und sie dreht. „Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!“ Die Welt ist ihm verödet und verleidet, sie erscheint ihm nicht mehr, wie ein Paradies, sondern wie eine Einöde, wie ein wüster Garten voller Unkraut; die Erde gleicht einem „kahlen Vorgebirge“, die Luft einem „Haufen verpesteter Dünste“. Wir sehen und hören den Hamlet des ersten Monologs.

Er wittert sogleich verborgene Gräuel, als man ihm die Erscheinung des Geistes kundthut: „Schöne Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen!“ Der Geist enthüllt sie ihm, diese schönen Thaten: sein Vater ist nicht bloß vom Tode plötzlich hinweggerafft, sondern er ist heimlich und meuchlings ermordet worden; die Schlange, die sein Leben stach, trägt seine Krone jetzt. Seine Mutter ist nicht bloß ein leichtsinniges und schwaches, sondern ein treuloses, buhlerisches, höchst verderbliches Weib. Der Geist beruft ihn zum Rächer und Reiniger des geschändeten Throns und der geschändeten Familienehre des königlichen Hauses von Dänemark.

Dieser Rache und Reinigung weicht Hamlet sein Leben, opfert er sein Liebesglück, von der Tafel der Erinnerung weglöschend alle Bilder, alle Spuren des Vergangenen, welche da die Jugend einschrieb: das Gebot des Geistes soll leben ganz allein im Buche seines Hirns. Wir hören den Hamlet des zweiten Monologs. Er, der lieber sterben möchte, als am Hofe des Claudius leben in der ihm zugedachten Rolle: „als erster Hofmann, Vetter, Sohn“, — er sollte es über sich bringen können, der Schwiegersohn

des Polonius zu werden, der am Hofe dieses Claudius die Rolle des ersten, stets willfährigen, stets klug, d. h. nach dem Munde redenden Dieners und Rathgebers spielt? Es ist baar unmöglich. Sein Liebesglück ist vernichtet, von Grund aus und für immer. Jeder Gedanke, dasselbe zu bewahren und fortzugenießen, müßte ihm selbst so ruchlos wie lächerlich erscheinen. Er, in den Armen der Ophelia, des Geistes und der Rachepflicht vergessen: wie abscheulich! Er, der Schwiegersohn in spe des Polonius: wie lächerlich! Der Traum von Liebesglück ist zerronnen, er denkt nicht mehr daran, er spricht nicht davon, er schweigt. Statt aller Reden gilt auch hier das hoffnungslose Wort: „Doch brich, mein Herz! Denn schweigen muß mein Mund.“

Welcher schreckliche Wechsel der Schicksale in kürzester Zeit! Dieser so glückliche und glückstrahlende Prinz, geistvoll, lebenswürdig, harmlos, ohne jede Schuld, nicht einmal vom Neide umlauert, von Freundschaft und Liebe beglückt, von den stolzeften und freudigsten Hoffnungen erfüllt, die Welt zu den schönsten Hoffnungen berechtigend, allem Anscheine nach zum Genuß der erhabensten Güter der Welt geboren, zum erwählten Erben der väter-

lichen ruhmreichen Krone — und nun mit einem male aller seiner Lebensfreuden und Hoffnungen beraubt, plötzlich in einer graufigen Mitternachtsstunde vom Geiste seines ermordeten Vaters zum Bluträcher berufen, zum Retter und Wiederhersteller der Ordnung des väterlichen Hauses und Reiches! Warum wundert man sich, daß er die Vollstreckung der Rache zwar unverbrüchlich und feierlich gelobt, zugleich aber aufseufzt und klagt: „Die Zeit ist aus den Fugen! Wehe mir, daß ich geboren ward sie wieder einzurichten!“ Was ist denn zu verwundern, daß der Prinz den Wechsel seiner Schicksale, diesen so jähen, so schrecklichen Wechsel beklagt, verwünscht, meinethalben verflucht? Ist doch nichts natürlicher, als diese Empfindung und Wehklage. Freilich muß man Shakespeares Hamletfabel und =Tragödie mit so viel Aufmerksamkeit gelesen und studirt haben, um alle die wichtigen Züge, wie zerstreut sie sein mögen, zu erkennen, welche die Vorgeschichte Hamlets enthalten und deutlich genug verkünden.

5. Wie nach allem Wechsel der Dinge Hamlet sich selbst fühlt, so ist er wohl noch dem Namen nach „Prinz von Dänemark“, in Wahrheit aber

ein armer, verlassener Mann, der lieber gar nicht wäre. Als ihn Horatio begrüßt und sich als seinen „armen Diener“ bezeichnet, antwortet Hamlet: „Mein guter Freund! Vertauscht mir jenen Namen.“ Die Dienste, welche seine Treugesinnten ihm anbieten, empfängt er nicht als etwas, das sie ihm schuldig sind, sondern als Liebesdienste, als Wohlthaten: „Nein, eure Liebe, so wie meine euch“. Nachdem sie ihm den Schwur der Verschwiegenheit geleistet haben, lautet sein Abschiedswort:

Und was ein armer Mann, wie Hamlet ist,
 Vermag, euch Lieb' und Freundschaft zu bezeugen,
 So Gott will, soll nicht fehlen.

Das gegenwärtige Dasein, welches er führt, immer den Geist des ermordeten Vaters und sein eigenes Schicksal vor Augen, erscheint ihm wie ein böser unheilswangerer Traum. Wie gern würde dieser Königssohn sein Leben mit dem geringsten der geringen vertauschen, wenn er den unheimlichen Traum, der ihn gefangen hält, lossein und von seinem Druck aufathmen könnte! Wir sind an Aussprüche des gefangenen Prinzen Arthur in „König Johann“ und des armen gefangenen Königs in „Heinrich VI.“ erinnert, wenn wir den Prinzen Hamlet im Gespräch mit den beiden Höflingen belauschen, welche die

Quelle seines Trübfinnes ergründen möchten und meinen, daß er an unbefriedigtem Ehrgeiz krankte, und daß ihm das dänische Reich zu eng sei. „O Gott, ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeslichem Gebiet halten, wenn nur meine bösen Träume nicht wären!“

6. Nichts ist natürlicher, als daß nach dem ungeheuren und jähem Wechsel seiner Schicksale und nach der Art, wie er diesen Wechsel empfunden hat, der Prinz von tiefer Schwermuth angewandelt und so ergriffen ist, wie es sich in den angeführten Aeußerungen kund giebt. Indessen zweifle ich sehr, daß eine solche Schwermuth ihm von jeher eigen war, daß dieselbe sein „Naturell“ oder angeborenes Temperament ausmacht, daß ihm der Genuß aller herrlichen Güter, die ihm die Götter beschert, von jeher durch die schwarze Galle vergällt und verbittert worden ist: kurz, ich glaube nicht an die Legende von Hamlet dem Melancholikus, welche seine jüngsten Kritiker (wie Grimm, Geßner, Voening u. a.) erfunden und aufgebracht haben; denn ich verlasse mich viel lieber auf die Hamletfabel Shakespeares, als auf alle die Hamletlegenden, welche die

Kritiker auf ihren Abwegen und Wildbahnen ausgebrütet haben, weit von jener Fabel entfernt. Shakespeare läßt seinen Hamlet den beiden Hofleuten, welche den Quellen seines Trübfinnes nachspüren, folgende Auskunft geben (II. 2): „Ich will euch sagen, warum: ich habe seit Kurzem — ich weiß nicht wodurch — alle meine Munterkeit eingebüßt, und es steht in der That so übel um meine Gemüthslage“ u. s. w.

„Alle meine Munterkeit eingebüßt“: das klingt nicht, als ob er vorher ein Melancholikus gewesen! Und zwar eingebüßt „seit Kurzem“: das klingt nicht, als ob der Trübsinn sein angeborenes Temperament war! „Ich weiß nicht wodurch“, das heißt: er ist weit entfernt, den beiden Höflingen sein Geheimniß auszuplaudern. Wir aber kennen das „Wodurch“, da wir wissen, was ihm „seit Kurzem“ begegnet ist.

7. Unser Dichter, wie auch alle Welt ihm nachrühmt, ist ein tiefer Menschenkenner mit dem vollen Einblick in den Gang und Antagonismus der menschlichen Leidenschaften: er weiß sehr wohl, daß die Anwandlungen der Schwermuth nicht dazu angethan sind, die Segel der Rachgier zu schwellen, daß die Rachelust zur Thatenlust zählt, die in der Lebens-

lust wurzelt, in dem Triebe, das eigene Dasein zu erhalten und zu mehren, das verletzte wiederherzustellen und die demselben hinderlichen und feindlichen Mächte zu zerstören; daß daher in Hamlets Gemüthslage zwischen seinem Antrieb, Beruf, Gelübde der Rache und seinen unwiderstehlichen Anwandlungen der Schwermuth ein Antagonismus herrscht, worüber ich schon früher ausführlich und einleuchtend gehandelt habe.¹

Zwei Stimmen in seinem Innern streiten wider einander. Die eine ist vom Rachegeist inspirirt: „Dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirnes, unvermischt mit minder würdigen Dingen“; die andere, von dem zu leidvollen Wechsel der Schicksale überwältigt, seufzt: „Die Zeit ist aus den Fugen! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!“

Dieser Antagonismus herrscht in Hamlets Gemüth. Es ist sehr wichtig, diese Herrschaft wohl zu beachten. Die Rachegefühle werden nicht unterjocht und zum Schweigen gebracht, sondern sie bleiben in voller Geltung, daher in beständiger Aufbäumung

¹ S. oben: Zweiter Abschnitt. III. S. 125—128. III, 2—4. S. 129, 138—141.

wider die Gegenströmung seiner schwermüthigen und leidvollen Empfindungen; diese Gegengewichte sind keineswegs moralischer oder politischer Art, keineswegs allerhand Klügeleien über die Statthaftigkeit und Zulässigkeit oder über die Zweckmäßigkeit und Ausführbarkeit der geforderten Blutrache, wie verschiedene Erklärer gefabelt haben, ohne im mindesten auf die Gefühle zu achten, welche Hamlet selbst in seinen Monologen ausspricht und bekundet.

Da die antagonistischen Strebungen, die Strömung und Gegenströmung, die Fluth und Ebbe oder (wie ich früher gesagt habe) die Arsis und Thesis seiner Antriebe zur Rache lediglich aus ihm selbst, aus seiner eigensten Persönlichkeit quellen und darin verschlossen sind, so erklärt sich aus dieser stürmischen inneren, nach außen verschwiegenen Unruhe das bei jedem wichtigen Anlaß erregte Bedürfniß der Selbstgespräche, die beständige Selbstankündigung zur Rache und, was damit Hand in Hand geht, die wiederholten Selbstanklagen, daß er zu lässig, zu saumselig, zu träge sei, daß es ihm an Galle fehle, die bitter macht den Druck, daß er Taubenmuth hege, ein Feigling sei, ein Mann, werth jeder Beschimpfung; er sei Hans der Träumer, der seine

Sache vergesse, ein solches Vergessen sei „viehisch“, sei die menschliche Vernunft im Zustande der Fäulniß, „des Schimmelns“ u. s. w.

Auch ist es sehr natürlich, daß diese Selbstanklagen, wenn sie einmal in Fluß gerathen, sich steigern, daß sie mit dem Vorwurf zu großer Sanftmuth und zu weniger Galle beginnen, um mit dem der aller-schimpflichsten Feigheit und viehischer Vergessenheit zu enden. Und da er mit diesen Selbstanklagen seinem beschwerten Gemüthe Luft macht, dasselbe gleichsam entladet und dadurch beschwichtigt, so macht er sich eben deshalb auch diese seine Selbstanklagen und Selbstgespräche wiederum zum Vorwurf (II, 2.):¹

Ha, welch ein Esel bin ich! Trefflich brav,
 Daß ich, der Sohn von einem theuren Vater,
 Der mir ermordet ward, von Höll' und Himmel
 Zur Rache angepornt, mit Worten nur,
 Wie eine Hure, muß mein Herz entladen
 Und mich auf's Fluchen legen, wie ein Weibsbild,
 Wie eine Küchenmagd!

Der Ankläger ist Hamlet, der berufene und gewillte Rächer; der Angeklagte ist eben derselbe von schwermuthsvollem Leid ergriffene, von Schwachheit und Melancholie heimgesuchte, nach einer Fülle un-

¹ II, 2. Vgl. IV. 4. Vgl. oben S. 129.

seliger Schicksale aller Welt- und Lebenslust abgewendete Hamlet. Es wäre grundfalsch und ein unverkennbares Zeichen des größten Unverständnisses, wenn man — was einigen Kritikern beliebt hat — die Selbstanklagen Hamlets so wörtlich verstehen wollte, daß er wirklich der Feigling sei, als welchen er sich anklagt und gleichsam anfällt, indem er gegen sich selbst wüthet.

Auch die entgegengesetzte Meinung, obwohl weniger absurd, ist falsch und verwerflich, nach welcher die Selbstanklagen Hamlets gar nicht wörtlich zu nehmen, sondern so zu verstehen seien, daß Hamlet nicht sich anklage, sondern über „die Situation“ klage, worin er sich befinde, über die Schwierigkeit seiner Lage, nämlich die Unausführbarkeit der ihm aufgetragenen Rache. Nichts von alledem. Der Shakespearesche Hamlet meint sich; seine Selbstanklagen sind in dem Sinne wörtlich zu nehmen, den wir ausgemacht und festgestellt haben: er meint sich; trotzdem ist er so wenig ein Feigling oder eine Memme, als er ein Weibsbild oder eine Küchenmagd ist.

Was würde man zu einem Erklärer sagen, der den Goetheschen Faust für einen „armen Thoren“

halten und auf dessen eigene Aussage pochen wollte: „Da steh' ich nun, ich armer Thor!“ Was würde man zu einem Erklärer sagen, der diesen Ausspruch des Goetheschen Faust so verstanden haben wollte, daß Faust keineswegs sich meine, sondern seine Lage, nämlich die Professur oder den Lehrstuhl, auf dem er sitze und genöthigt sei, mit bloßer Scheingelehrsamkeit zu paradiren? Man würde sagen, daß der erste Erklärer erzdumm, der andere wohl etwas gescheiter, aber auch, wie man zu sagen pflegt, schief gewickelt sei. Siehe da, die Weisheit unserer Hamleterklärer!¹

8. Was in unserem Hamlet dem Rachegeübde und der Rachelust widerstrebt (keineswegs dieselben entkräftet, vielmehr ihren Gegendrang um so stürmischer hervorruft), ist seine bis zum Weltsehmerz gesteigerte Schwermuth, seine aller Liebe zur Welt und zum Leben abgewendete Gemüthsstimmung: kurzgesagt der Wunsch, lieber nicht zu sein als zu sein. Der in ihm herrschende Antagonismus seiner Gefühle gipfelt in dieser Antithese, in der Frage „Sein oder Nichtsein“, dem Thema jenes vierten Mono-

¹ Vgl. oben: Erster Abschnitt. IV. 2. S. 47—55.

logß, der in der Mitte seiner Monologe und der ganzen Tragödie steht.

Und zwar hebt sich diese Frage in seinem Gemüth, ganz seiner Denkart gemäß, auf die Höhe einer genialen Betrachtung, die nicht an seiner Person und deren Interessen haftet, sondern die Beschaffenheit der Welt und des menschlichen Daseins überhaupt betrifft und erleuchtet; es heißt nicht: „Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage“, sondern es heißt: „Sein oder Nichtsein, das ist die Frage“. Daher auch dieser Monolog nicht so eng mit einer dramatischen Situation verknüpft ist, wie jeder der übrigen, sondern auf einer höheren Warte steht, als alle die anderen, und einen Gesichtspunkt einnimmt, der auf die ganze Tragödie hinblickt, und nicht bloß auf sie, sondern auf die Tragödie der Welt und der Menschheit. Wir wissen ja, daß der Monolog in der ersten Hamlet-Ausgabe (1603) anders und früher situiert war, als in den folgenden; daß Hamlet dort denselben hielt mit einem Buch in der Hand und lesend. Was für ein Buch es war, darüber haben sich die Erklärer umsonst den Kopf zerbrochen.¹

¹ S. oben Erster Abschnitt. III. 3. S. 38—40. Zweiter Abschnitt. III. 3. S. 131—136.

Doch hat der Dichter den Ort, wo sich der Monolog nunmehr findet, durch eine sehr charakteristische Scene eingeführt und grell beleuchtet: er läßt ihm nämlich unmittelbar jene kleine Scene vorgehen, worin Polonius die Ophelia zu dem Gespräche mit Hamlet anspricht, welches die beiden Schelme, der ganze und der halbe, belauschen wollen. (III, 1.) Ophelia muß ein Gebetbuch in der Hand haben, damit es scheine, als ob sie zu einsamer Andacht darin vertieft sei. So verordnet es die väterliche Klugheit:

Set' in diesem Buch,
Daß solcher Uebung Schein die Einsamkeit
Bemäntle. — Wir sind oft hierin zu tadeln —
Gar viel erlebt man's — mit der Andacht Mienen
Und frommem Wesen überzuckern wir
Den Teufel selbst.

Dieses Wort trifft den König. Es ist der genaue und treffende Commentar zu der Charakteristik des Claudius, wie sie auf Hamlets Schreibtisch zu lesen steht (I, 5): „Daß einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein.“ Der lächelnde Schurke: das ist der überzuckerte Teufel, das ist Claudius, wie er leibt und lebt. Getroffen von der Wahrheit dieses Wortes, das sein Spiegelbild ist, sagt er zu sich:

O allzuwahr! Wie trifft
 Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
 Der Meße Wange, schön durch falsche Kunst,
 Ist häßlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
 Als meine That bei meinem glatt'ften Wort.
 O schwere Last!

In diesem Momente erscheint Hamlet, und die beiden Schelme ziehen sich zurück: der überzuckerte Teufel, der in der Welt die Rolle eines Herrschers hat, und sein kluger Rath, der eine solche Ueberzuckerung ganz nach der Mode und dem Laufe der Welt findet und, obwohl sie oft zu tadeln sei, doch ohne Skrupel seiner Tochter empfiehlt, um den Liebhaber auf die Probe zu stellen und ausspioniren zu lassen. Ein solches Genrebild der Welt und ihrer Beschaffenheit hat der Dichter dem berühmten Monologe Hamlets unmittelbar vorausgehen lassen.

Die Welt wimmelt von den Pfeilen und Schleudern des wüthenden Geschicks, die der Prinz aus eigenster Erfahrung kennt, sie gleicht einer See von Plagen, und die Frage ist nicht, was besser oder angenehmer, sondern was edelmüthiger sei: das Heer der Uebel und Plagen erdulden oder durch Widerstand enden? Was edelmüthiger sei:

Die Geduld oder der Selbstmord? Könnte man mit einem Stoß ins Herz das Herzweh und die tausend Stöße enden, die unsres Fleisches Erbtheil sind: es wäre ein Ziel aufs innigste zu wünschen! Wenn man nur sicher wäre, daß der Tod der empfindungs- und traumlose Schlaf ist, daß kein neuer Lebensdrang erwacht, keine neuen Vorstellungszustände und Träume kommen, die dem Träumenden das Dasein wiederum zur Hölle machen. Der Prinz spricht aus eigenster Erfahrung, wenn er vor dem Weiterträumen erschrickt: „Wenn nur meine bösen Träume nicht wären!“

Es ist zu fürchten, daß der Selbstmord keine Erlösung bringt, vielmehr als eine heillose Frevelthat, die Gott verurtheilt hat, den Verlust der Seligkeit und die ewige Verdammniß nach sich zieht. So sieht unsere prüfende Vernunft (conscience) sich vor die Wahl gestellt: ob sie die gegenwärtigen bekannten Uebel, so schrecklich sie sind, lieber ertragen oder zu künftigen und unbekanntem, die vielleicht noch schrecklicher sind, fliehen will? Sie hat zu wählen zwischen dem Glende in der Welt mit der Hoffnung auf etwas nach dem Tode und der freiwilligen Flucht aus der Welt mit der Furcht vor etwas nach dem Tode.

Diese Frage stellen heißt sie entscheiden; sie wählt das Elend in der Welt, sie bleibt in diesem Kerker, den eine zweifache Furcht verschließt: die vor dem Tode und die vor etwas nach dem Tode, die Todesfurcht und die Gewissensfurcht.

Und diese Doppelfurcht verschließt uns nicht bloß die Flucht aus der Welt, sondern hindert auch in der Welt jede große, kühne, eben deshalb auch gefahrvolle Unternehmung; die Entschlüsse sind muthig, aber sie werden in der Ausführung durch die Furcht vor künftigen Uebeln von ihrer Bahn abgelenkt, die That wird abgemindert und abgeschwächt, so daß sie zuletzt nicht mehr den Namen einer wirklichen That verdient, sondern den Stempel des Leidens trägt:

Der angeborenen Farbe der Entschliebung
Wird des Gedankens Blässe angefränfelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Wir fühlen uns an eine gleichartige Stelle in dem zweiten Monolog des Goetheschen Faust erinnert, die wohl den eben angeführten Schlüßworten des berühmten Hamletmonologs nachempfunden ist: „Ach! unsere Thaten, selbst so gut

als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens Gang.“

Die Todesfurcht und die Gewissensfurcht sind die beiden Dämonen, welche die Menschen beständig einschüchtern und ängstigen, ihnen die Flucht aus dem Elende der Welt versperrern, die kühnen Entschlüsse aus ihrer Bahn lenken und die Thaten verkümmern. Was uns fortwährend quält, ist, wie Hamlet in dem letzten seiner Monologe sagt (IV, 4):

Ein banger Zweifel, welcher zu genau
Bedenkt den Ausgang — ein Gedanke, der,
Berlegt man ihn, ein Viertel Weisheit nur
Und stets drei Viertel Feigheit hat.

Man möge diese Parallelstellen der beiden Monologe wohl beachten, sie enthalten denselben, der Betrachtungsweise Hamlets sehr vertrauten und einheimischen Gedanken. Jene banger Zweifel, welche das Gewissen als die prüfende, überlegende, wählende Vernunft (conscience) uns einflößt, lähmen und verkümmern die menschliche Thatkraft (IV, 1):

So macht Gewissen Feige aus uns allen.

Der Monolog beginnt mit der Frage: „Sein oder Nichtsein?“ Was ist edler: die Geduld oder der Selbstmord? Da es aber keinerlei Bürgschaft und Sicherheit giebt, daß der Selbstmord hilft, vielmehr

die Furcht besteht, daß er die Leiden verschlimmert, so steht die Frage zwischen dem bekannten Weltelend mit der Hoffnung einer künftigen Erlösung und dem unbekanntem jenseitigen und hoffnungslosen Elend. Daher endet der Monolog mit der Entscheidung, daß man im Elende und Kerker der Welt ausharren möge. Diese Wahl ist die vernünftigste und klügste, sie ist freilich auch die furchtsamste und feigste; aber so will es das Loos der Menschheit. Dies ist der Sinn und die Summe des Monologs. Wir sind gezwungen, das Sein dem Nichtsein vorzuziehen und mit allem Horror vor der Beschaffenheit der Welt und dem Elende des Daseins zu erklären: „lieber sein als nichtsein!“

Hieraus erklärt sich auch die Nothwendigkeit dieses Monologs in unserer Tragödie. Das erste Wort, welches wir aus dem Munde Hamlets vernehmen, wie er allein mit sich ist, hebt gleichsam von Abscheu vor der Welt und dem Leben. Darnach ist ihm selbst wie uns seinen Zuhörern die Frage nahe gelegt: „Warum also tödtet er sich nicht? Warum fürchtet er das Gebot des Ewigen?“ Diese Frage muß aufgeworfen und beantwortet werden; sonst wäre eine Lücke in dem Ideengange Hamlets

und seiner Tragödie. Nun wohl! Der Monolog vom „Sein oder Nichtsein“ füllt diese Lücke, er stellt die Frage und entscheidet die Antwort. Jetzt erst darf das Werk der Rache und der Gang der Handlungen fortschreiten.

Ich habe die Legende von Hamlet dem Grübler in Abrede gestellt und erwarte, daß die Kritiker, bei denen sämtlich das grüblerische Wesen als der ausgemachteste Charakterzug Hamlets gilt, sich auf den Monolog vom „Sein oder Nichtsein“ berufen und mich darauf hinweisen. Was sei dieses Selbstgespräch anderes als eine Grübeleie? Schon die Worte „Sein“ und „Nichtsein“ reichen hin, es als solche zu stempeln. Und wenn alles Grübeln in einem fruchtlosen Nachdenken, in einem resultatlosen Forschen bestehe, so könne man diesen Monolog als Beispiel brauchen. Eben hier erwarte ich die Kritiker, um ihren Ansichten darüber zu widersprechen. Dieser tiefsinnige Monolog ist, sowohl was seinen Umfang als auch die Stellung und Entscheidung seiner inhaltsschweren Frage betrifft, so kurz und bündig, so klar und bestimmt, daß nicht im mindesten die Bezeichnung einer „Grübeleie“ auf ihn paßt. Freilich muß man den Monolog verstehen, um an ihm gerade die-

jenigen Eigenschaften zu erkennen, welche das Gegen-
theil der Grübelei sind. Vielleicht haben die Kri-
tiker selbst zu viel und zu vergeblich über den Sinn
desselben gegrübelt und am Ende sich mit Hamlet
verwechselt und gemeint, er sei der Grübler.

6. Die Brutus-Tragödie und die Hamlet-Tragödie.

Shakespeare ist von der Tragödie des Brutus
(Julius Cäsar) zu der des Hamlet fortgeschritten.
Zu wiederholten malen haben wir auf diesen Zu-
sammenhang beider Tragödien, auf diese ihre Nach-
barschaft in der Werkstätte des Dichters, auf eine ge-
wisse Gemüthsverwandtschaft zwischen Brutus und
Hamlet hingewiesen.

1. Man vergleiche doch die letzten Worte
des Hamlet mit denen des Brutus; das Thema
beider heißt: „Willkommen Tod!“

Der sterbende Hamlet sagt zu Horatio (V, 2):

Verbanne dich noch von der Seligkeit
Und athm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden.

Der Rest ist Schweigen.

Und Brutus, bevor er sich in sein Schwert stürzt,
daß ihm Strato vorhält (Julius Cäsar, V, 5):

Des Brutus Zunge

Schließt die Geschichte seines Lebens bald.
Nacht deckt mein Auge, mein Gebein will Ruh',
Es strebte längst nur dieser Stunde nach.

2. Man vergleiche die letzten Ehren, welche beiden ihre Feinde zuerkennen, Fortinbras dem Hamlet (V, 2):

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen.

Octavius dem Brutus (V, 5):

Nach seiner Tugend laßt uns ihm begegnen,
Mit aller Achtung und Bestattungsfeier.
Er lieg' in meinem Zelte diese Nacht,
Mit Ehren wie ein Krieger angethan.

3. Auch dem Brutus hält Antonius die ehrenvollste Grabrede (V, 5):

Dies war der beste Römer unter allen:
Sanft war sein Leben, und so mischten sich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Auftreten durfte und der Welt verkünden:
Dies war ein Mann. (This was a man.)

Mit demselben Worte feiert Hamlet das Andenken seines Vaters (I, 2):

„Er war ein Mann“ etc. («He was a man» etc.)

4. Die Tragödie des Brutus endet mit einer Reihe heroischer Selbstmorde, die den Eindruck persönlicher Großthaten machen: nach der Schlacht bei Philippi tödten sich, um den Untergang der Freiheit Roms und den Sieg der Feinde nicht zu überleben, Cassius, Titinius, Cato und Brutus.

Schon vor der Verschwörung gegen Cäsar hat sich Cassius mit dem freiwilligen Tode als dem letzten und sichersten aller Heilmittel getröstet (I, 3):

Ich weiß, wohin ich diesen Dolch dann kehre,
Denn Cassius soll von Knechtschaft Cassius lösen.
Darin, ihr Götter, macht ihr Schwache stark,
Darin, ihr Götter, bändigt ihr Tyrannen:
Noch felsenfeste Burg, noch eh'rne Mauern,
Noch dumpfe Kerker, noch der Ketten Last,
Sind Hindernisse für des Geistes Stärke.
Das Leben, dieser Erdenstranken satt,
Hat stets die Macht, sich selber zu entlassen,
Und weiß ich dies, so wiss' auch alle Welt:
Den Theil der Tyrannei, der auf mir liegt,
Werf' ich nach Willkür ab.

„Das kann auch ich“, erwidert Casca.

5. Hier läßt sich ein tiefer Zusammenhang auch zwischen den Ideen der Brutus- und der Hamlet-Tragödie wahrnehmen. Als Horatio seinem fürstlichen Freunde in den Tod nachfolgen will und den Giftbecher ergreift, sagt er: „Ich bin ein alter Römer“, bei welchen Worten ihm die Thaten des Cassius, Titinius, Cato und Brutus vorschweben.

Die Frage des freiwilligen Todes, um den Pfeilen und Schleudern des wüthenden Geschickes zu entgehen, erstreckt sich durch die ganze Hamlet-Tragödie. Gleich die Anfangsworte des ersten Monologs, den wir

aus dem Munde Hamlets vernehmen, sind von Todessehnsucht erfüllt; der Selbstmord schwebt ihm vor wie eine Lozung, aber er scheut ihn, da der Ewige sein Gebot dawider gerichtet hat.

Die Knechtschaft der Welt ertragen oder abwerfen, Geduld oder Selbstmord, Sein oder Nichtsein: das ist die Frage, welche Hamlet (wie wir noch eben gesehen und begründet haben) anders entscheidet, als Brutus und Cassius. Er ist kein Stoiker, wie Brutus und Freund Horatio. Die Götter des Cassius sind nicht die seinigen. Er sagt nicht, wie dieser: „Darin, ihr Götter, macht ihr Schwache stark; darin, ihr Götter, bändigt ihr Tyrannen!“¹ Er scheut das Verbot des Ewigen und das Etwas nach dem Tode; wohl sieht er in dem Nichtsein ein Ziel aufs innigste zu wünschen, aber er glaubt nicht, daß der freiwillige Tod zu diesem Ziele führt; er traut dem Selbstmorde nicht:

Sterben — schlafen —

Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja, da liegt's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu steh'n.¹

¹ Vgl. oben: Erster Abschnitt. II. 5. S. 33. Zweiter Abschnitt. III. 4. S. 132. IV. 5. S. 292—298.

7. Die Hamletprobleme und deren Lösung.

Nachdem wir die Menge schiefer und falscher Vorstellungen, die von Hamlet in Umlauf gekommen sind, erkannt und abgelegt haben, lassen sich die sogenannten Hamletprobleme auf die folgenden vier Hauptfragen zurückführen.

1. Woher rührt jene welt- und lebensfeindliche Gesinnung, die aus der ganzen Haltung und Erscheinung des Prinzen gleich bei seinem ersten Auftritt und namentlich aus den Worten seines ersten Monologs zu uns redet?

Diese schmerzlichen Wehklagen müssen jeden, der sie als Leser oder Zuschauer, ohne mit Hamlet näher vertraut zu sein, vernimmt, höchst seltsam und befremdlich erscheinen. Der gewöhnliche Leser und Zuschauer denkt: „Mein Gott! Was ist dem jungen Manne Schreckliches begegnet? Er hat seinen Vater plötzlich verloren, seine Mutter hat alsbald wieder geheirathet: das sind ja alltägliche Dinge. Warum dieses larmoyante Gebaren?“ Der gewöhnliche Leser und Zuschauer denkt, wie der König Claudius und die Königin Gertrud.¹ In dieser seiner Verwunderung steckt das erste Hamletproblem.

¹ Vgl. oben. Zweiter Abschnitt. V, 4. S. 190—192.
Runo Fischer, Kleine Schriften. II. 20

Um dieses Problem gründlich aufzulösen, ist erstens gerathen, die Vorgeschichte der Hamlet-Tragödie in den Dichtungen Shakespeares etwas näher ins Auge zu fassen und deren Wege und Epochen bis zu ihrem dreifachen Gipfel in der Hamlet-Tragödie zu verfolgen; es ist zweitens nicht bloß gut, sondern durchaus nothwendig, die Vorgeschichte des Prinzen Hamlet in der Hamlet-Tragödie selbst aufzusuchen und diejenigen Züge mit aller Aufmerksamkeit zu betrachten, woraus dieselbe einleuchtet; es ist drittens das volle Verständniß der Persönlichkeit Hamlets, seiner Gemüths- und Geistesart erforderlich. Wir glauben diese drei Bedingungen in unseren obigen Betrachtungen erfüllt und damit das erste der Hamletprobleme gelöst zu haben.

2. Die zweite Hauptfrage betrifft den in Hamlet herrschenden Antagonismus der Gefühle und Leidenschaften, zufolge dessen er nach den Enthüllungen des Geistes in seinem zweiten Monolog die Rache feierlich gelobt und nach dem Schwur der Geheimhaltung in die Klage ausbricht: „Die Zeit ist aus den Fugen! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!“ Hier liegt und

hieraus erleuchtet sich, was man in der Hamlet-Tragödie den Punkt der Hemmung genannt hat.

Es ist grundfalsch, die Art der Hemmung so aufzufassen, daß sie die Rachegefühle entkräfte, ob man nun dieselbe entweder der politischen Situation oder den moralischen und religiösen Gegengewichten, welche alle Rache verwerfen, oder der physischen Beschaffenheit, d. h. dem Temperamente Hamlets zuschreibt: sei es, daß man dieses als melancholisches oder als phlegmatisches Geblüt oder gar als beides zugleich ansieht. Vielmehr ist die Hemmung der Art, daß sie die Rachegefühle steigert, woraus jene Selbstanfeuerung und jene Selbstanklagen Hamlets hervorgehen, die wir mit der Hemmung zugleich aus Hamlets Schicksalen und Gemüthsart, d. h. völlig aus ihm selbst hergeleitet und erklärt haben. Darin besteht die Lösung des zweiten der Hamletprobleme.

3. Der Antagonismus aber zwischen der Welt- und Thatenlust, worin auch die Rachelust wurzelt, auf der einen Seite und dem Weltchmerz mit seiner welt- und lebensfeindlichen Gesinnung auf der andern gipfelt in der Frage vom „Sein oder Nichtsein“,

die das Thema des berühmten Monologs ausmacht. Wir haben die Entstehung und Bedeutung dieses Monologs in der Hamlet-Tragödie ausführlich entwickelt und damit das dritte ihrer Hauptprobleme gelöst.

4. Es bleibt als das vierte und letzte (last not least) noch die Frage übrig: wie erklärt sich der tragische Untergang Hamlets? Ich glaube, daß die Leser, die meinen Betrachtungen über den Gang der Monologe, über den Gang der Handlungen und über die Persönlichkeit, d. h. den Charakter und die Geistesart Hamlets, mit einiger Aufmerksamkeit gefolgt sind, auch darüber schon im Klaren sein werden. Doch will ich der Lösung dieses Problems noch eine bündige, das Ganze zusammenfassende und erleuchtende Schlußbetrachtung widmen.

8. Die Hamlet-Tragödie.

Wir haben der Übereinstimmungen und Differenzen zwischen der Amlethsjage und der Hamlet-Tragödie wiederholt gedacht; die größte Differenz liegt darin, daß der Amleth Saxos mit dem Rachedurst im Herzen aufwächst, das Werk der Rache in frühen Jahren plant, unausgesetzt ohne alle in ihm selbst gelegenen Hemmungen im Auge behält und

verfolgt, zuletzt glorreich vollendet; während der Hamlet Shakespeares nach dem jähen und schrecklichen Umschlag seiner Schicksale, schon ein dreißigjähriger Mann, von dem Geist seines ermordeten Vaters zum Bluträcher berufen, innerlich durch den Widerwillen an Welt und Dasein gehemmt, das Werk der Rache unternimmt und in der Vollführung selbst elend zu Grunde geht.

1. Aus der Drachensaat des Ehebruchs, des Brudermordes und der Blutrache, womit die Tragödie beginnt, ist die blutige Ernte des Todes aufgegangen, womit die Tragödie schließt. Getödtet sind der König, die Königin und Hamlet, Polonius, Laertes und Ophelia, Rosenkranz und Gölldenstern. Das königliche Haus von Dänemark ist niedergemäht. Als der siegreich heimkehrende Fortinbras die Leichen erblickt, ruft er aus (V, 2):

Die Niederlage hier schreit Mord. — O stolzer Tod,
Welch Fest geht vor in deiner ew'gen Zelle,
Daß du auf einen Schlag so viele Fürsten
So blutig triffst?

Von den Umgebungen des königlichen Hauses sind nur übrig geblieben Osrick, der zu werthlos und unbedeutend ist, um vom Schicksal getroffen

zu werden, und Horatio, der Freund Hamlets, durch seine Gesinnungsart dem Schicksal gegenüber abgehärtet und unverwundbar. Auf jene Frage des Fortinbras, und nachdem die Gesandten von England den Tod der beiden Hofleute gemeldet, nimmt Horatio, dem Hamlet sein Gedächtniß anvertraut hat, das Wort, um die Bestattung anzuordnen und in aller Kürze den Charakter der Begebenheiten zu schildern, deren Verlauf er ausführlich darlegen wird:

Ordnet an,

Daß diese Leichen hoch auf einer Bühne
Vor aller Augen werden ausgestellt,
Und laßt der Welt, die noch nicht weiß, mich sagen,
Wie alles dies geschah! So sollt ihr hören
Von Thaten fleischlich, blutig, unnatürlich,
Zufälligen Gerichten, blindem Mord;
Von Toden, durch Gewalt und List bewirkt,
Und Planen, die verfehlt zurückgefallen
Auf der Erfinder Haupt: dies alles kann ich
Mit Wahrheit melden.

Es sind entsetzliche Dinge, die er zu berichten hat: den Ehebruch der Königin, die meuchlerische Ermordung des Königs durch seinen Bruder, den Verführer der Frau, die unabsichtliche Tödtung des Polonius durch Hamlet, den Tod der Königin durch Gift, welches der König für Hamlet gemischt hat,

das Complot zwischen dem König und Laertes, um Hamlet durch List und Gewalt umzubringen, die Ermordung Hamlets durch Laertes mittelst des vergifteten Rapiers, und wie zuletzt der listig erfundene Mord auf der Erfinder Haupt zurückfällt, da Hamlet die vergiftete Waffe an sich reißt, den Laertes durchbohrt und nach diesem, der sterbend die Unthat enthüllt und bereut, den König.

2. Jene große Differenz zwischen der Amleth-sage und der Hamlet-Tragödie und den Helden beider enthält auch die große Differenz zwischen der Hamlet-Tragödie und der Rachetragödie alten Schlages. Schreckliche Unthaten werden verübt und vergolten. Der Rächer vollstreckt die verdiente Rache an den Schuldigen und triumphirt, wie Titus Andronicus und sein Sohn Lucius, wie die Yorks in den Sieges-schlachten von Towton und Tewksbury. So will es das poetische oder, richtiger gesagt, theatrale Gerechtigkeitsgefühl, in dessen Spannung und Befriedigung die Popularität der Rachetragödie besteht.

Ganz anders dagegen steht die Sache in der Hamlet-Tragödie. Schaudervolle Frevelthaten sind geschehen. Es handelt sich um die gerechteste Rache,

fie ist der inbrünstige Wille und Plan des durch Geburt und Schicksal berufenen Rächers; dieser, von Haus aus ohne alle Blutschuld, keiner Schandthat schuldig und fähig, edelmüthig und hochgesinnt, voller Verstand und Klugheit, geht elend unter; selbst schon zu Tode getroffen, vollbringt er das Werk der Rache, er stürzt mit den Schuldigen in den Abgrund und hat noch zu fürchten, daß sein Name übelbeleundet im Andenken der Welt fortlebt:

Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben.
Wenn du mich je in deinem Herzen trugst,
Verbanne noch dich von der Seligkeit
Und athm' in dieser herben Welt mit Müh',
Um mein Geschick zu melden.

Was Horatio der Nachwelt über den Charakter Hamlets melden wird, besagt schon das einfache und rührende Abschiedswort, welches er dem Sterbenden nachruft:

Da bricht ein edles Herz. — Gute Nacht, mein Fürst!
Und Engelschaaren fingen dich zur Ruh!

Und daß dieses edle Herz auch mit den Gaben eines vorzüglichen Herrschers ausgerüstet war, läßt der Dichter in den letzten Worten seiner Tragödie durch den Mund des Fortinbras verkünden:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen: denn er hätte,
Wär' er hinaufgelangt, unfehlbar sich
Höchst königlich bewährt.

Nun aber hat es der Gang unserer Tragödie so gefügt, daß wider alle Gewohnheiten und Gesetze der Rachetragödie, wider alle theatralischen und menschlichen Gerechtigkeitsgefühle dieser Mann rettungslos, ruhmlos und schrecklich endet. Der edelste aller Bluträcher, zur Ausübung der gerechtesten Rache berufen, fällt als das Opfer der blindesten Blutrache im Dienste der nichtswürdigsten Bosheit! Entsetzt und rathlos stehen wir vor diesem Ausgange still. Unwillkürlich drängt sich das letzte Wort des Opfers auch dem Zuschauer der Hamlet-Tragödie auf die Lippen: „Der Rest ist Schweigen!“

Als Horatio gehört, wie in seinem Uriaßbriefe König Claudius von dem tributpflichtigen England verlangt hat, es möge Dänemark zu Liebe den Prinzen Hamlet sofort hinrichten lassen, ruft er aus, von Abſcheu erfüllt: „Was für ein König!“¹

Nachdem wir die Hamlet-Tragödie zu Ende

¹ S. oben. Zweiter Abschnitt. IV. 6. S. 173.

gehört, möchten wir ausrufen, vielleicht im Sinne des Dichters: „Was für eine Welt!“

Unfäglich ist das Mitleid, womit wir den Untergang Hamlets betrachten. Aber wo ist der Gegenstand der tragischen Furcht? Wir sehen nichts von „dem großen gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“. Hier waltet, wie es scheint, eine dunkle und räthselhafte Macht, vor welcher wir von einer ähnlichen bangen und unheimlichen Furcht ergriffen werden, wie Hamlet vor dem Gespenst:

Daß wir Narren der Natur
So fürchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
Die unsere Seele nicht erreichen kann.

Etwas von diesem unheimlichen Eindruck, welchen der Untergang Hamlets in unserem Gemüthe zurückläßt, herrscht auch in jener Aussage Goethes, nach welcher dieses Stück „als ein düstere Problem“ auf uns laste.¹

¹ Seit „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ war ein Menschenalter vergangen, als Goethe am 25. December 1825 bei Gelegenheit der Betrachtung eines englischen Werkes, das in Kupfern den ganzen Shakespeare darstellte, gesprächsweise gegen Eckermann bemerkte: „Man kann über Shakespeare gar nicht reden, es ist alles unzulänglich. Ich habe in meinem «Wilhelm Meister» an ihm

3. Indessen ist das Schicksal in der Hamlet-Tragödie keineswegs so irrational, als es auf den ersten Anblick oder letzten Eindruck zu sein scheint. Wenn wir uns den Gang der Dinge vergegenwärtigen, wie wir denselben Zug für Zug verfolgt und zergliedert haben, so wüßte ich keine Begebenheit, es sei Handlung, Gespräch oder Monolog, die unter den gegebenen Voraussetzungen, aus diesen Charakteren und diesen Umständen anders hätte erfolgen können, als sie erfolgt ist. In demselben Maße, als die Charaktere uns verständlich und einleuchtend sind, ist es auch die Nothwendigkeit, mit welcher sie unter den gegebenen Umständen

herumgetupft; allein das will nicht viel heißen." (Eckermann: Gespräche mit Goethe. I. S. 159.)

Einige Jahre später ließ Moriz Rejsch die ersten Lieferungen seiner „Galerie zu Shakespeares dramatischen Werken“ erscheinen (1828). Goethe lobte den Künstler, der es vermocht habe, uns den Hamlet „in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmuthig vorzuführen“: „ein Stück, wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet“. (Goethes Werke, Berlin. G. Hempel. XXVIII. S. 593.) — So lautet Goethes letztes Wort über die Hamlet-Tragödie, drei und dreißig Jahre nach seiner Analyse derselben in Wilhelm Meister.

denken und handeln. Je lebendiger bis in ihre genrehaften Züge hinein die Individualitäten entwickelt sind, so daß wir sie sehen und sprechen hören, um so verständlicher und einleuchtender sind ihre Charaktere. So aber verhält es sich in der Hamlet-Tragödie: sie ist durch und durch Charaktertragödie, wohl die ausgeprägteste, die es giebt. Die ganze Fabel ist so umgestaltet und angelegt, daß der Gang ihrer Begebenheiten in lauter charakteristischen Figuren, Handlungen und Reden sich entwickelt und viel schwieriger zu erzählen als dramatisch darzustellen ist. Die Personen dieser Tragödie leben vor uns, sie benehmen sich, handeln und reden ganz so, wie nach Hamlets Vorschrift die Schauspieler sich haben, sein und sprechen sollen.

4. Daher finde ich in dieser Tragödie den Gang und die Art der Handlungen, verglichen mit der Natur und Beschaffenheit der Charaktere, so vollkommen naturgemäß und einleuchtend, daß ich dem Einwurf, es herrsche darin eine irrationale Nothwendigkeit oder ein dunkles Schicksal, alle Triftigkeit absprechen muß und eher fürchte, daß der Schein eines unauflöslich düsteren Problems den Kopf

des Kritikers gefangen nimmt, als daß derselbe das Werk des Dichters verdunkelt.

Indessen soll, wie ich mir einwenden lasse, die tragische Nothwendigkeit nicht bloß verständlicher, sondern auch moralischer Art sein, und eben diese letztere werde in der Hamlet-Tragödie vermißt: der Untergang Hamlets! Die Art und Weise dieses Untergangs!

Offenbar wäre es dem Dichter leicht gewesen, den Gang der Handlungen ein solches Ende erreichen zu lassen, welches dem moralischen Sinn und dessen Gerechtigkeitsgefühlen besser behagt hätte. Ein solches Ziel war in dem Gange der Handlungen vorgesehen und in den Plänen Hamlets begründet. Der Dichter brauchte ja nur (wie es die alte Sage vorschrieb) den Prinzen nach England gelangen und von dort nach der Hinrichtung der beiden Geleitsmänner wohlbehalten zurückkehren zu lassen, den urkundlichen Mordanschlag des Königs in der Hand, so war die Stunde der Entscheidung unwiderruflich gekommen, aus welcher Hamlet nicht anders als siegreich hervorgehen konnte: dann hätte das Ende nicht nur das Werk der gerechtesten Rache gekrönt, sondern auch buchstäblich den Rächer selbst.

Offenbar hatte der Prinz einen solchen Ausgang im Sinn; offenbar sahen beide Freunde dieser baldigen Entscheidung entgegen, wie aus den wenigen Worten erhellt, die sie in ihrem letzten Gespräch darüber wechseln. Als Hamlet dem Freunde alle Missethaten des Königs vorgerechnet und daran die Frage geknüpft hat, ob diese Saat von Sünden nunmehr nicht reif sei zur Sichel (V, 2):

Was dünkt dir's, liegt's mir jezo nah genug?
 ist's nicht vollkommen billig,
 Mit diesem Arme ihm den Lohn zu geben?

antwortet Horatio:

Ihm muß von England bald gemeldet werden,
 Wie dort der Ausgang des Geschäftes ist.

Hierauf lauten Hamlets kurze, inhaltschwere und schweigsam entschlossene Worte:

Bald wird's geschehn. Die Zwischenzeit ist mein:
 Ein Menschenleben ist als zählt man eins.¹

Vorher möchte er noch eine Last von sich abwälzen, die ihn bedrückt und sehr bekümmert: sein Verhalten gegen Laertes. Er hat sich gegen ihn vergessen: auch dieser hat einen Vater zu rächen, der Tod des Polonius ist Hamlets Schuld; er möchte sich den Laertes versöhnen, während dieser schon die

¹ S. oben. Zweiter Abschnitt. IV. 6. S. 172—173.

vergiftete Waffe bereit hält, um ihn unter dem Scheine eines ritterlichen Wettkampfes meuchlings zu ermorden.

5. Der Plan aber und die Ausführung dieses Gift- und Meuchelmordes ist nur dadurch ermöglicht worden, daß Hamlet nicht nach England gelangt, sondern auf dem Wege dahin von Corsaren gefangen genommen und um des Lösegeldes willen nach Helsingör gebracht wird. Dadurch allein ist zwischen dieser seiner vorzeitigen Rückkehr und der Ankunft der Gesandten von England jene „Zwischenzeit“ entstanden, die nicht ihm, wie er meinte, gehört hat, sondern seinen Mördern. Statt den Prinzen nach England gelangen, von dort zurückkehren, das Werk der Rache glorreich vollenden, triumphiren und die väterliche Krone gewinnen zu lassen, hat es Shakespeare vorgezogen, denselben durch das Gefecht mit den Seeräubern in deren Gefangenschaft zu bringen, durch die vorzeitige Rückkehr nach Dänemark seinen grimmigsten Feinden preiszugeben und auf diesem Wege zu jenem ruhmlosen und schrecklichen Ende zu führen. Das Gefecht mit den Seeräubern ist die Episode, von der die alte Sage nichts gewußt, welche Shakespeare erfunden hat und zu keinem andern

Zwecke erfunden haben kann, als um dadurch den rettungslosen und elenden Untergang Hamlets herbeizuführen.

Warum hat Shakespeare seiner Hamletfabel diese Begebenheit eingeflochten und dadurch den Charakter der Sage von Grund aus verändert? In dieser Frage, wenn man der Sache auf den Grund sieht, steckt „das düstere Problem“; in der Beantwortung dieser Frage liegt dessen Lösung.

6. Ich antworte in aller Kürze: er hat es gethan, weil seine Hamlet-Tragödie eine Charaktertragödie im eminenten Sinne des Wortes war und sein sollte; weil ohne jenes Seegefecht eine der Charaktereigenschaften Hamlets nicht zur vollen Geltung und Erleuchtung gelangt wäre: nämlich seine Tapferkeit, sein Löwenmuth. Das Seeräuberschiff wird geentert, mitten im Kampf stürzt sich Hamlet, er allein, in das feindliche Schiff und wird gefangen. Er hat sich nicht mit dem Hercules vergleichen wollen, im Gegentheil; aber er vergleicht sich mit dem Nemeischen Löwen, der dem Hercules zu schaffen gemacht hat (I, 5):

Mein Schicksal ruft
Und macht die kleinste Ader dieses Leibes
So fest als Sehnen des Nemeer Löwen.

Unter den Tugenden, welche Ophelia von ihm gerühmt hat (III, 1), soll nicht umsonst auch „des Kriegers Arm“ genannt sein. Er bethätigt diesen Arm im Kampf mit den Seeräubern, nur hier, in keiner andern Scene, denn in der mit dem Geist spielt der Krieger keine Rolle; er giebt sonst keine Proben der Tapferkeit. Daß er den Polonius hinter der Tapete erstochen, daß er Rosenkranz und Gölldenstern überlistet und der ihm zugedachten Hinrichtung preisgegeben hat, sind keine Proben von Tapferkeit; vielmehr sind ihm diese Thaten, wenn auch mit völligem Unrecht, als Proben der Feigheit angerechnet worden.

Selbst Goethe hat ihm die Thatkraft und den sinnlichen Muth abgesprochen und auf diesen Mangel den Hauptsatz seiner Charakteristik Hamlets gegründet: daß seine Seele jener großen That nicht gewachsen war, die ihm das Schicksal auferlegt habe. Alles, was man von Hamlets Feigheit, von seinem Mangel an Thatkraft und kriegerischem Muth gefabelt hat, scheidert an unserer Hamletfabel: an jenem Kampf mit den Seeräubern, worin er einen Löwenmuth an den Tag legt. Ophelia hat den Hamlet besser gekannt als Börne: sie rühmt an ihm „des Kriegers

Arm". Fortinbras hat ihn besser zu würdigen gewußt, als selbst Goethe:

Laßt vier Hauptleute Hamlet auf die Bühne
Gleich einem Krieger tragen, und bei dem Zug
Laßt Feldmusik und alle Kriegsgebräuche
Laut für ihn sprechen.

7. Wie wunderbar hat Shakespeare die Begebenheiten zu verknüpfen und den Gang der Handlungen zu leiten gewußt, um seinen Hamlet zu charakterisieren und alle Eigenschaften desselben in ihr volles Licht treten zu lassen! Seine Tapferkeit im Kampf mit den Seeräubern hat seine Gefangennahme zur Folge, und diese seine vorzeitige Rückkehr nach Dänemark, und diese veranlaßt den König im Bunde mit Laertes jenes Bubenstück des Gift- und Meuchelmordes zu ersinnen, den in der Maske eines ritterlichen Wettkampfes Hamlet nicht zu ahnen, geschweige zu erkennen und zu überlisten vermag. Dagegen ist er wehrlos: „er, hochgesinnt, achtlos und ohne Arg, wird die Kappiere nicht genau besehen“.

Der König gründet den Erfolg seines Bubenstücks auf die edelsten und schönsten Eigenschaften Hamlets. Er hat richtig gerechnet. Der nichtswürdige Handel gelingt. Ich habe diese Scene

schon in einem früheren Abschnitt ausführlich beleuchtet und nachgewiesen, daß sie den rettungslosen Untergang Hamlets zur Folge hat: dieser folgt aus seinem Charakter und aus dem seiner Feinde mit einer Nothwendigkeit, die vollkommen einleuchtet. Ohne diese Scene würden gerade diese Charaktereigenschaften Hamlets unenthüllt bleiben oder wenigstens uns nicht in einer solchen Helligkeit erkennbar sein, wie wir sie jetzt sehen.¹

8. Damit ist „das düstere Problem“ gelöst und verschwunden. Und nicht bloß gelöst hat sich die Frage, sondern auch der düstere Charakter derselben hat sich verloren und erhellt. Aus dem Standpunkte der Rache- und Vergeltungstragödie erheben sich manche dunkle und unauflösbare Fragen, die aus dem Standpunkte der Charaktertragödie hinfällig, d. h. gar keine Fragen mehr sind. Die Vergeltungstragödie im Bunde mit unseren theatralischen Gerechtigkeitsgefühlen verlangt, daß nach einer Reihe spannender Begebenheiten, die uns als Drama vor Augen geführt werden, dem Guten eine Portion von Glück und Heil, dem Bösen dagegen eine Portion von Unglück und Unheil zu Theil werde, damit am Ende

¹ Vgl. oben: Zweiter Abschnitt. V. 7. S. 207—211.

jeder empfangen, was er verdient hat: daher muß ein unverdientes Leiden von diesem Standpunkte aus als eine dunkle und unauflösbare Frage erscheinen. Um so mehr wird sich die Vergeltungstragödie hüten, ein solches Leiden geschehen zu lassen.

Ganz anders verhält sich die Sache in der Charaktertragödie. Diese verfährt nach dem Worte der Schrift: die Dinge müssen offenbar werden, um gerichtet zu werden. Die Dinge, um die es sich in der Charaktertragödie handelt, sind die menschlichen Charaktere, die bedeutsamen, welche ungemeine Schicksale sowohl erleben als erzeugen, sowohl selbst erleiden als auch andere erleiden machen. Offenbaren heißt hier enthüllen, erkennbar machen, so deutlich und anschaulich wie möglich, damit die Abgründe des menschlichen Lebens und Leidens sich vor uns aufthun und nichts verborgen bleibe. Dieser Erkenntniß, die ins Verborgene sieht, ist das Gericht, in welchem allein die tragische Gerechtigkeit besteht, weit höherer Art, als die theatralische oder die sogenannte moralische.

Der tragische Dichter, ich meine den von Gottes Gnaden, behandelt die menschlichen Charaktere, die

bedeutsamen und schicksalsvollen, wie Gott der Herr auf den Rath des Satans den Hiob: er führt sie in alle Versuchungen, er stellt sie auf alle Proben, damit sie ihr Wesen vor unseren Augen enthüllen und uns erkennen lassen, wer und was sie sind.

So hat sich Shakespeare zu seinem Hamlet verhalten. Eine solche tragische Gerechtigkeit offenbart sich in der Hamlet-Tragödie. Laßt uns an diesem Beispiele den Unterschied zwischen den Anschauungen der Rache- oder Vergeltungstragödie und denen der Charaktertragödie einleuchtend darthun!

Shakespeare läßt am Schlusse seines Werks den Fortinbras verkünden, daß Hamlet, wenn er auf den Thron gelangt wäre, unfehlbar sich höchst königlich bewährt haben würde. Dies war offenbar auch des Dichters eigenste Ansicht. Warum aber läßt ihn der Dichter kurz vorher in die Mördergrube stürzen, die ihm der König gestellt hat? Warum endet seine Tragödie mit dem Siegesmarsch des Fortinbras und nicht besser mit dem Krönungsmarsch des Hamlet? Hamlet im Königsmantel, Rosenfranz und Guldenstern tragen die Reichsinsignien! Welcher herrliche, höchst befriedigende, allen theatralischen Gerechtigkeitsgefühlen völlig entsprechende

Schluß! So fragen und denken die Leute auf dem Standpunkte der Vergeltungstragödie. Und da diese Frage nicht zu beantworten ist, so bleibt sie in der Schwebel als ein unauf lösliches düsteres Problem.

Doch Shakespeare als der Dichter der Hamlet-Tragödie hat uns nicht blos mit „wenn“ und „aber“ trösten wollen; es war ihm nicht genug, uns durch Fortinbras zu versichern, daß Hamlet sich höchst königlich bewährt haben würde, wenn er Krone und Scepter erlangt hätte; dieser selbst durch die Art seines Unterganges, wie er seinen Feinden in die ritterlich maskirte Mördergrube stürzt, hat uns erkennen lassen, was für ein erhabener und königlich gesinnter Mann er ist. „Er wird den Betrug nicht merken“, sagt König Claudius, „denn er ist hochgesinnt, achtlos und ohne Arg.“ Sein ganzes Verderben ist auf eine Täuschung gegründet, die der schändliche Claudius erfunden hat in der zuversichtlichen Hoffnung auf Hamlets Seelengröße.

Die Unfehlbarkeit dieser Rechnung auf seine Seelengröße und königliche Gesinnungsart hat Hamlet mit seinem Tode bezahlt; er hat unmittelbar vor dem scheinritterlichen Zweikampf den Gegner,

¹ S. oben. S. 209.

einen seiner beiden Todfeinde, den er in Trauer verfezt hatte, mit rührenden Worten um Verzeihung gebeten und zu versöhnen gesucht; er hat sterbend dem siegreich herannahenden Fortinbras die Krone prophezeit und seine eigene Wahlstimme gleich einer lektwilligen gegeben, denn er hatte in ihm den Kriegshelden erkannt, der um seiner und seines Landes Ehre willen mit den Seinigen in den Tod ging, wie ins Bett. Das Gedächtnis seines Namens läßt Hamlet seinem Freunde anvertraut sein und stirbt in voller Fassung und Ruhe mit dem Wort: „Der Rest ist Schweigen!“ Was bedarf es noch, um in den Ruf Horatios einzustimmen:

Da bricht ein edles Herz! Gute Nacht, mein Fürst!
Und Engelscharen singen dich zur Ruh!

9. So endet die Hamlet-Tragödie. Auf dem Standpunkt der Vergeltungstragödie hat man etwas Anderes und Besseres erwartet. Man hätte so gern das Vergnügen gehabt, daß es am Schlusse nicht mehr heißt: „Prinz Hamlet“, sondern „König Hamlet.“ Der gekrönte Hamlet würde hoffentlich alle seine Munterkeit wiedergewonnen, er würde nunmehr herrlich und in Freuden gelebt, sich zum Optimismus optima forma bekehrt und mit Gott dem

Herrn gesagt haben: „Siehe da! Es ist alles sehr gut!“

Wer solche und ähnliche Erwartungen von der Hamlet-Tragödie gehegt hat und sich nach ihrem Verlaufe getäuscht findet, darf überzeugt sein, daß er diese Tragödie nicht im Allgeringsten verstanden, und Shakespeare dieselbe für ihn umsonst gedichtet hat. Das ganze Stück geht in Moll und sollte plötzlich in die entgegengesetzte Tonart umschlagen? Das ganze Stück ist von der Überzeugung durchdrungen, daß wir in einer bösen, herben leidensvollen Welt (this harsh world) mühevoll athmen, in einer Welt, worin es nur sehr wenige Auserwählte, nämlich ehrliche und gute Menschen giebt, in einer Welt, in welcher nicht zu sein, von welcher erlöst zu werden, Glückseligkeit (felicity) ist, — und der Held dieses Stückes, von eben dieser Weltansicht ganz und gar erfüllt, sollte am Schluß die aller schönste Bescherung irdischer Glückseligkeiten in Empfang nehmen, als den Lohn seiner Tugenden, als die Prämie seiner Verdienste, am Ende sogar als die Erfüllung seiner Wünsche? Kann man sich eine Absurdität vorstellen, die noch ungereimter wäre als ein solcher Schluß, der zur Hamlet-Tragödie passen würde, wie die Faust auf das Auge?

Shakespeare hat seine Hamlet-Tragödie so ausgeführt, wie er sie angelegt hat, wie sie aus dem Entwicklungsgange seiner tragischen Dichtungen und seiner eigenen tragischen Weltanschauung hervorgegangen ist, wie sie aus dem Hamletcharakter selbst und den Charakteren der Hamletsabel, so wie Shakespeare dieselbe gestaltet hat, auf eine höchst einleuchtende, nothwendige und ganz natürliche Art hervorgeht. Als Rache- oder Vergeltungstragödie aufgefaßt, bleibt sie unverstanden und darum dunkel. Als Charaktertragödie verstanden, ist sie vollkommen einleuchtend und alles in ihr klar und hell.

Die Hamletprobleme sind verschwunden. Sie haben auf mir gelastet und drücken mich nicht mehr. Weder in seiner Analyse des Hamletcharakters, noch in dem düstern Problem, welches nach seiner Meinung die Hamlet-Tragödie zurückläßt, stimme ich mit Goethen überein; wohl aber sage ich mit ihm und seinem Wilhelm Meister: „Ich bin weit entfernt, den Plan dieses Stücks zu tadeln; ich glaube vielmehr, daß kein größerer erfunden worden sei, ja er ist nicht erfunden, es ist so“.



