

# Notizen zu "Hamlet"

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Schweizer Theaterjahrbuch**

Band (Jahr): **36-37 (1971-1972)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Schauspieler können nichts geheimhalten; sie werden alles ausplaudern (III.2.)

Aber laßt sie nicht mehr sagen, als in ihren Rollen steht. Ebendort. Um die Rätsel der Tragödie deuten zu können, fügt man ihnen nicht selten neue hinzu, Rätsel der Sprache, der Psychologie, des Stils. Das gilt für verdienstlich. Die zusätzlichen Verschlüsselungen beginnen bei den neuen Übersetzungen, die an den apokryphen Stellen doch nichts Besseres tun als zu Schlegel zurückzukehren und im übrigen das Wunderwerk seiner Nachdichtung zwar zerstören, aber nicht erhellen können. Mit Mitteln der modernen Psychologie werden sodann den Gestalten der Tragödie Motive unterstellt, die außerhalb ihres Bereiches liegen und damit die echten Motive verschleiern und die wirklichen Zusammenhänge verdunkeln. Eine anspruchsvolle, hintergründige Choreographie schließlich, die an die Stelle sinngemäßer Arrangements tritt, lenkt die Aufmerksamkeit vollends auf Unwesentliches und erhebt Willkür in den angemäßen Rang des Zweckmäßigen.

Die Darstellung des Hamlet aber verlangt Einsicht und Zurückhaltung. Alles, was wir erzählen können, steht schon in dem Stück, und es steht unendlich viel mehr darin, als wir erzählen können. So muß es denn einfach, klar und direkt erzählt werden, von Schauspielern, die gelernt haben, «die Bescheidenheit der Natur» nicht zu überschreiten. Ihnen werden Shakespeares Motive für das Verhalten seiner Figuren, für ihr Handeln und Nichthandeln genügen.

Grad schlug es zwölf; mach dich zu Bett, Franzisko (I.1.).

Es ist ein Nachtstück; mehr als die Hälfte seiner Szenen spielt unter einem schwarzen Himmel. Auf den beiden ersten Seiten des Buches erscheint das Wort Nacht gleich siebenmal, und nur selten wechselt diese Grundfarbe. Das Gespenst besucht des Mondes Dämmerchein, «die Nacht entstellend», «es gibt zu Nacht ein Schauspiel vor dem König», «nun ist die wahre Spukezeit der Nacht, wo Grüfte gähnen . . .», «O mein Gemahl, was sah ich diese Nacht!» Die Leiche des Polonius ist «beim Nachtmahl», und schließlich und zum letztendlichmal heißt es «Gutnacht, mein Prinz, und Engelscharen singen dich zur Ruh!»

Ein tragisches, schwarzes, ein pessimistisches Stück. Wenn am Ende Horatio zu gewaltiger Anklage die Stimme erhebt, klingt es wie der Ruf zum Jüngsten Gericht. Doch welche Helligkeit des Geistes hebt sich von dieser Schwärze ab, welche brillante, messerscharfe Dialektik, welche ein blanker, erbarmungsloser Zynismus! Hier wird kein Federlesens gemacht mit herkömmlichen Sentiments, hier gilt kein Selbstmitleid, kein Lebendes wird geschont und kein Totes, Zorn geht vor Liebe, und methodische Selbstzerstörung treibt noch ihren Spaß mit Ehrwürdigem und Ungreifbarem. Das Gespenst des alten Hamlet wird unter Tage herumgehetzt: «Hic et ubique? wechseln wir die Stelle! — Wohlan, ihr hört im Keller den Gesellen . . .» Dämonologie ist hier nicht mehr zuständig. Mögen die Gespenster sich an sie halten! Die Welt ist aus den Fugen, und dieser Prinz, der so sehr an Tugend geglaubt hat, der so schwer an ihr krankt, flieht in eine andere Dimension des Geistes und wird sich selbst zum Paradoxon.

Sein Wahnsinn ist des armen Hamlet Feind (V.2.)

Ist Hamlets Wahnsinn nur Flucht in eine Maske, unter der er die Geschäfte seiner Rache besser betreiben kann? Die Maske hat wohl tieferen Sinn. Sie ist Zuflucht des Geistes, der schützende Ort, an den ihm niemand außer dem einen Vertrauten folgen kann, die Nußschale, in die eingeschlossen, Hamlet sich für einen König von unermesslichem Gebiete halten könnte. Denn der Wahnsinn leiht Hamlet ungeheure Kräfte. Von diesem Punkt aus kann er in jedem beliebigen Augenblick die Welt der Bösen und Dummen aus den Angeln heben, kann ihnen jede Wahrheit sagen und überdies seinen tollen Spaß dabei haben.

Hamlets Gegenspieler sind ohne jede Dämonie. Hier gibt es keinen Richard, keinen Jago, keine Lady, aber auch keinen Falstaff und nicht einmal einen Caliban. Hier ist ein schmieriger, feiger Mörder und ein Gefolge von Schwächlingen, Hohlköpfen und Schwätzern. Ihr Verbrechen ist Stumpfheit. Ahnten sie etwas von dem Schurkenstreich des Königs, sie würden es nicht wissen wollen und daran vorbeisehen, wie ihre Königin an Dingen vorbeisieht, die mit Händen zu greifen sind. Ebenso blind sind sie für alles, was die Sicherheit ihres Staates bedroht. Die Spannung und Gereiztheit, die selbst die anonymen Wachtsoldaten befallen hat, bis zu Hofe ist sie nicht gedrunken. Mit welcher ahnungslosen Torheit bewilligt man dem deklarierten Feind des Landes den Durchmarsch mit bewaffneter Macht!

Claudius zwar ist kein Dummkopf und nicht gänzlich fühllos, doch seine Macht reicht über Frauen und Subalterne nicht hinaus. Für

keine Sekunde des Stücks erliegt Hamlet seinem faulen Lächeln. Und doch ist der *Hamlet* ein Stück voll von dämonischen Kräften. Nur liegen diese Kräfte in dem Helden selbst und in seinem frivolen Spiel mit der Vernunft — und nicht nur mit der eigenen. Hamlet, Mentor der Schauspieler — der Schauspieler im Stück und aller ihrer Nachfolger, solange es Theater geben wird —, spielt seine Rolle mit der wahren Besessenheit des großen Komödianten. Aber wie zuzeiten die Rolle den Schauspieler überwältigen kann, wird der nährische Hamlet Meister über den vernünftigen und entzieht sich dessen Rechenschaft. Der Wahnsinn macht sich selbständig, wird Selbstzweck, und in seine Narrenkappe vernarrt, entzieht Hamlet sich für weite Strecken des Dramas seiner Aufgabe. Hamlets Phantasie erschlägt Hamlets Charakter, der entfesselte Schauspieler den gehorsamen Sohn. Und seine Phantasie ist es, an der Hamlets Charakter sich wieder aufrichtet, um von neuem dem *circulus vitiosus* zu verfallen.

Bei klaren Sinnen erkennt Hamlet die Chance, mit dem König in der Nacht nach dem Schauspiel abzurechnen. Er tut es nicht. Der König ist im Beten, und Hamlet wird ihn — so gibt er vor — bei lästerlichem Tun betreten und ausmerzen. Wenige Minuten später stößt er mit einem zynischen Scherz sein Schwert durch die Tapete. «Wie? was? eine Ratte? Tot, ich wett' ein Goldstück, tot!» und auf die entsetzte Frage der Mutter «Was tatest du?» antwortet er fröhlich «Fürwahr, ich weiß es nicht, ist es der König?» Der gleiche König, den er eben noch für die größere, wirkungsvollere Gelegenheit aufgespart hat!

Und nun — welch großartiges Komödiantenfutter holt er sich aus dem Tod des armseligen Polonius! Jetzt ist Hamlet kein harmloser Narr mehr, er ist gemeingefährlich geworden, und seine makabren Scherze haben furchterregende Gegenständlichkeit bekommen. Über Tod und Verwesung geht seine Rede, über Würmerfraß, Himmel und Hölle, doch keinen Gedanken verschwendet er darauf, daß er soeben den Vater Ophelias, den Vater der Geliebten, erschlagen hat, er, der dieses ganze Spiel um den Tod eines Vaters in Bewegung gesetzt hat.

Die Strafe wird — grausam genug — an Ophelia vollzogen. Die Wendung, mit der Ophelia dem Moloch Wahnsinn, den Hamlet beschworen hat, leibhaftig in den Rachen geworfen wird, läßt sich in ihrer Unbarmherzigkeit nicht zu Ende denken.

Ich liebt' Ophelien; vierzigtausend Brüder mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten nicht meine Summ' erreicht! (V.1.)

Das ist die Wahrheit, daran kann nicht gezweifelt werden. Und dennoch hat Hamlet das unglückliche Mädchen verstoßen und zu einer Figur in seinem Spiel erniedrigt; doch nicht aus kleinlicher Rache eines verschmähten Liebhabers. Denn schon vor der Entdeckung der Untat und vor dem Ende seiner Vertraulichkeit mit Ophelia krankt Hamlet an einem Weh, das lautet:

Schwachheit, dein Nam' ist Weib!

Und nach dem Schwur, den er in der Geisternacht dem toten Vater leistet:

Und dein Gebot soll leben ganz allein  
Im Buche meines Hirnes, unvermischt  
Mit minder würd'gen Dingen

fährt er übergangslos fort:

O höchst verderblich Weib! —

Die Treulosigkeit der Mutter hat schon seinen Lebensekel begründet, nun macht ihr Anteil an dem Verbrechen ihm jeden Gedanken an die Liebe zum Greuel. Hamlet mißt die Verschuldung eines Weibes nach dem Maß der Liebe, mit der sie geliebt wurde:

. . . so meine Mutter liebend,  
Daß er des Himmels Winde nicht zu rauh  
Ihr Antlitz ließ berühren!

Liebt er Ophelia mit geringerer Liebe als sein Vater die Königin? Vierzigtausend Brüder . . .! Aber Ophelia ist ein Weib, sie muß ihn verraten, es ist ein Naturgesetz, und ihr Verschulden wird nicht geringer sein als das seiner Mutter. Ins Kloster mit ihr, oder ins Bordell! wo sie nicht mehr betrügen kann! (Gründliche Kenner der englischen Sprache versichern glaubhaft, daß zu Shakespeares Zeiten das Wort nunnery diesen zweideutigen Klang besessen habe.)

Der Besuch, den Hamlet Ophelia, vermutlich am Morgen der Geisternacht, abgestattet hat, verstört, abgerissen und sprachlos, der nichtendenwollende Blick, von dem sie berichtet, war sein Abschied von der Geliebten. «Unvermischt mit minder würd'gen Dingen.» Das ist leichter beschworen als gehalten. Ophelia wird bestraft, aber nicht für die kindlichen, ihr selbst kaum bewußten Verfehlungen an Hamlet, sondern für alles, was die Liebe zu ihr in ihm angerichtet hat. Daher die Verflechtung von Zärtlichkeit und Grausamkeit, mit der er sich und sie zu quälen beginnt, das Spielen der Gedanken und Worte um Keuschheit und Lust, worin für ihn ein so perfider Reiz zu liegen scheint. Die Opferung der Unschuld ist hier, wie im *Othello*, ein rätselhafter, erbarmungsloser kultischer Vorgang, dessen

schreckliche Riten von einer herzerreißenden Fröhlichkeit begleitet sind.

Ophelia wird gestreichelt und gedemütigt, hofiert und beleidigt. In welche teuflische Situation bringt Hamlet die Tochter des Staatsministers beim Schauspiel vor versammeltem Hof! Den Kopf in der Geliebten Schoß gelehnt, in der plakatiert klassischen Stellung des romantischen Liebhabers, sagt er die derbsten Zoten heraus. Ophelia bewahrt bewunderungswürdige Haltung, und nachdem es ihr gelungen ist, den «kranken Prinzen» mit ein paar stillen, behutsamen Worten zur Ruhe zu bringen, bekennt er plötzlich Farbe:

Oh, ich reiße Possen wie kein anderer. Was kann der Mensch Besseres tun als lustig sein? Denn seht nur, wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.

Wie Hamlets genialer Wahnsinn den Zeitbegriff aufhebt, aus zwei oder zweimal zwei Monaten zwei Stunden macht, verschmelzt er die beiden Frauen der Handlung zu einer einzigen oder zu allen Frauen der Welt. Hamlet schlägt nach der Mutter und trifft die Geliebte, es macht nichts aus.

Arme Ophelia! Es wäre begreiflich, wenn sie selbst ohne den Tod ihres Vaters um den Verstand käme. Noch in den kindlichen Melodien ihres anmutig-ahnungsvollen Wahnsinns klingt etwas von Hamlets zynischem Tonfall mit.

Weh mir, wehe, daß ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe! (III.1.)

Es ist wohl die grausamste Liebesgeschichte, die je erzählt wurde. Und grausam, beinahe kommentarlos wird sie erzählt. So muß sie auch gespielt werden. Der Zuschauer soll mit Ophelia konsterniert und ratlos sein und von Hamlets wildem Schmerzausbruch bei ihrer Beerdigung so bestürzt wie der Hof. Die Umstände, unter denen Hamlet das Schicksal der Geliebten erfährt, sind so tragisch wie lächerlich. *Wir* wissen, an wessen Grab er steht, philosophierend und den Schädel von Ophelias delogiertem Vorgänger Yorrick in den Händen. Wenn Hamlet es erfährt, verliert er beinahe wirklich den Verstand.

«Hört doch, Herr», schreit er dem Laertes zu, dessen Familie er eben ausgerettet hat, «was ist der Grund, daß Ihr mir so begegnet?»

Am Grabe der Ophelia vollzieht sich denn auch die entscheidende Veränderung in Hamlets Wesen. Fortan ist es vorbei mit der Freude am Gedankenspiel, am Närrischtun. Der Spaß ist schal geworden,

und der Tod hat seine Würde zurückgewonnen. «Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel mir ums Herz ist.» Das Ende kündigt sich an. Des Claudius neue Intrige ist ungeschlacht und plump. Sie wird überdies miserabel ausgeführt. Er selbst wirft mit seiner Unsicherheit und Feigheit den eignen Plan über den Haufen. Die Geschichte wird banal und blutig ausgehn, mit einem Berg von Leichen und dem starken Mann, der die Macht übernimmt, wie es von eh und je geschah.

Was ist ihm Hekuba? (II.2.)

Was sollte Hamlet anderes tun als den Sieg des Fortinbras prophezeien und seiner Erwählung zustimmen? Welche andere Kraft als das Schwert kann in einer verrotteten Welt bestehen, die diesen stolzen Geist, die «edle, hochgebietende Vernunft» in solche Bedrängnis, in solche Schuld gebracht hat?

Der *Hamlet* muß zu seiner Zeit die Bedeutung eines politischen Mahnrufs von großem, beinahe verzweifeltm Ernst gehabt haben, sehr anders als ehemals die Königsdramen, bei welchen Shakespeare sich eins mit Volk und Thron wissen konnte. Die aktuellen Zeitbezüge des Stücks konnten nicht überhört worden sein. Der Umstand, daß der Stoff den *Gesta Danorum* des *Saxo Grammaticus* entnommen und in Shakespeares dramatischer Fassung nicht zum erstenmal auf einer englischen Bühne erschienen ist, dürfte diese Annahme eher bestätigen als widerlegen. Der Hinweis auf eine historische Quelle hat dem dramatischen Autor immer schon größere Bewegungsfreiheit in der Behandlung eines aktuellen Stoffs gesichert. Die Geschichte weist überdies viel Ähnlichkeit mit dem Atridenstoff auf, aber ein wesentlicher Unterschied springt in die Augen: die Konstellation Agamemnon-Orest-Ägisth trifft zu, aber die zwischen Orest und Klytämnestra durfte nicht eintreten. Sie wird aber nur um Haaresbreite verfehlt; so knapp, daß die Gestalt des Geistes ein zweitesmal bemüht werden muß, damit der Sohn die Mutter nicht töte; die Mutter, die den ersten Gatten ermorden ließ und den Mörder ehelichte. Eine solche Frau hat zwar England länger als ein Jahrzehnt in Atem gehalten und ist schließlich auf Grund eines Parlamentsbeschlusses auf einem englischen Schafott hingerichtet worden. Sie mußte in der Tragödie dennoch geschont werden, denn ihr Sohn wird in wenigen Jahren den Thron der Elisabeth besteigen. Auf der Bühne stirbt dieser Sohn am Gift der Verräter, und im Sterben spricht er Worte, die kurz vorher der gefallene und hingerichtete Günstling der Elisabeth unter dem Richtschwert gesprochen hat. (Vermutliches Entstehungsjahr des *Hamlet* 1602, Hinrichtung der

Maria Stuart 1587, Hinrichtung des Grafen von Essex 1601, Tod der Königin Elisabeth 1603, ihr Nachfolger ist Jakob I., Sohn der Maria Stuart.) Zudem: etwas ist faul im Staate Dänemarks, er ist ein Gefängnis, ein schlimmes, und die Jugend strebt von ihm weg, Laertes nach Paris, Hamlet nach Wittenberg. *Wohin?* Nach Wittenberg, der Stadt Luthers!

Was aber sagt *uns* das alles? Ist es uns nicht wirklich Hekuba? Lassen sich so ferne, so verschlüsselte Zeitbezüge auf unseren Bühnen lebendig machen? Das ist ohne Frage nicht möglich. Aber ein politisch-geistiges Klima läßt sich auf der Bühne schaffen, das dem des Stückes entspricht oder den Umständen, auf die es anspielt und das unseren Zeitläuften durchaus nicht unbekannt ist. Hamlets Tragödie beschränkt sich nicht auf die private Sphäre; ohne den Antagonismus zu der politischen Welt, die ihn umgibt, fehlt eine der wichtigsten Triebfedern.

Ein kranker Staat, an dessen Spitze ein Verbrecher steht, Spannung und Überreiztheit auf der einen Seite, Lethargie, dumpfe Furcht und Liebedienerei auf der andern, Feindseligkeit auf beiden — unter diesen Prämissen erst wird das Drama sich zu entwickeln beginnen. Diese sind aber an keine historischen Voraussetzungen gebunden. Sie lassen sich von den gegebenen lösen. Der in seinem Denken unabhängig gewordene, kühn ausschreitende Mensch der Renaissance, der an einer Umwelt zugrunde geht, die von der stürmischen Zeitentwicklung nichts begriffen und nichts übernommen hat als ihr Laster, erhebt sich über seine Epoche und wird zum zeitlos gültigen Bild des genial begabten, höchst gespannten und gefährdeten, seiner Zeit vorausgeeilten Philosophen und Feuerkopfs, der in jeder Generation den Kampf gegen Dummheit, Tücke und Brutalität zu bestehen hat.

Fortinbras, der Realpolitiker, der an seiner Statt die Zügel ergreift, wird in jeder Epoche von ihm sagen können:

... er hätte,

Wär er hinaufgelangt, unfehlbar sich

Höchst königlich bewährt.

Denn Hamlet gelangt nie hinauf.

1962