

## Werk

**Titel:** Die Darsteller des Hamlet

**Autor:** Frenzel, Karl

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1881

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0016|log18](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0016|log18)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Die Darsteller des Hamlet.

Von

**Karl Frenzel.**

---

**M**erkwürdig, daß sich unter den vielen Studien und Untersuchungen über Shakespeare's Hamlet keine findet, welche die verschiedenen Darstellungen, die, wenn auch nur seit der Wiederaufnahme des Trauerspiels auf der englischen Bühne durch Garrick, die Hauptrolle von hervorragenden Schauspielern erfahren hat, eingehender bespräche, zusammenstellte, würdigte. Unter den zahllosen Erklärern, welche sich mit der Dichtung als Ganzes oder mit der Einzelfigur des Helden beschäftigt haben, scheinen die Schauspieler mit Recht eine erste Stelle beanspruchen zu dürfen. Sie geben dem Gebilde des Dichters Form und Farbe; der Menge gegenüber, die sich im Theatersaal drängt und die weder Muße noch Neigung hat, sich durch wiederholte Lectüre das Werk zu eigen zu machen, verkörpern sie im eigentlichsten Sinne des Worts den Prinzen Hamlet. So wie ein beliebter talentvoller Schauspieler die Gestalt des Dichters auffaßt und wiedergibt, steht sie beinahe unantastbar vor den Augen und dem Geiste des Publicums. Jeder hat diese Erfahrung gemacht; der Eindruck einer ergreifenden dramatischen Vorstellung ist so stark und tiefgehend, daß er selbst für eine Weile der falschen oder verfehlten Auffassung Recht giebt. Aus dem Spiel eines wahrhaft bedeutenden Hamlet-Darstellers wird der feinfühlig Beobachter bessere Einblicke in diesen Charakter gewinnen, als durch noch so klug am Schreibtisch und in der Bücherei ausgesonnene Hypothesen und Möglichkeiten. Denn der Schauspieler kann sich, der Natur seiner Kunst nach, nicht nur einzig mit den Worten und ihrem offenen oder verborgenen Sinn beschäftigen, er muß einen Menschen, einen bestimmten Charakter darstellen. Durch die Wirklichkeit und das Bedingte der Bühne ist dem Flug schwärmerischer Phantasie eine schwer

zu überwindende, oft eine unübersteigliche Schranke gestellt. Wie schrumpft das Bild, das sich die Phantasie des einsamen Lesers von Hamlet entwirft, zuweilen in der Darstellung des Schauspielers zusammen, wie weit erhebt sich auf der anderen Seite durch ein geniales Spiel, eine überraschende Bewegung bald diese, bald jene Scene über die Vorstellung, die wir uns nach der Lectüre von ihr gebildet! In mehr als einem Falle sind es die Schauspieler gewesen, welche den Dichter nicht nur richtig ausgelegt, sondern durch ihren Ausdruck und ihre Geberde seinen Gedanken erst wahrhaftiges Leben verliehen haben.

Darüber, daß in den Hamletfragen die Schauspieler ein Wort — und nicht das kleinste — mitzusprechen haben, kann kein Streit sein. Es wäre ebenso lehrreich wie interessant, die Berichte der Zeitgenossen, ihre Meinungen, Zustimmungen und Ablehnungen über die Darstellung des Hamlet durch die berühmtesten englischen und deutschen Schauspieler zu vereinigen und dadurch zu erfahren, wie gewisse Traditionen sich über diese Rolle von dem einen zu dem andern fortgepflanzt, wie diese und jene Geberde allmählich stereotyp geworden, wie die Bildung, der Geschmack, die geistige Atmosphäre der Zeiten bald einzelne Stellen, bald die Auffassung im Ganzen beeinflußt haben. Garrick's Hamlet im französischen Hofkleide — ein Costüm, das Lichtenberg noch in dem dritten seiner Briefe aus England an Boie vom 30. November 1775 vertheidigt — würde jetzt auf jeder Bühne unmöglich sein; gerade wie sein Auftreten, um den Monolog 'Sein oder Nichtsein' zu sprechen, ein allgemeines Kopfschütteln des Publicums erregen würde. 'Hamlet', so schildert es Lichtenberg, 'der wie ich schon erinnert habe in Trauer ist, erscheint hier, weil er schon angefangen hat, den Verrückten zu spielen, mit dickem, losem Haar, davon ein Theil über die eine Schulter hervohängt; einer von den schwarzen Strümpfen ist herunter gefallen und läßt den weißen Unterstrumpf sehen, auch eine Schlinge des rothen Kniebandes hängt über die Mitte der Wade herab. So tritt er langsam und in tiefer Betrachtung hinter den Scenen hervor; das Kinn unterstützt er mit der rechten Hand und den Ellbogen des rechten Arms mit der linken und sieht mit großer Würde seitwärts auf die Erde nieder' (zweiter Brief, 10. October 1775). So veraltet und halbwegs unnatürlich uns diese Erscheinung und dies Benehmen dünken würde, so mustergültig und vorbildlich ist Garrick's Spiel in anderen Scenen bis auf den heutigen Tag geblieben. Als er den Geist sieht, fällt ihm der Hut vom Haupte; als er sich von Horatio und Marcellus losreißt, 'zieht er mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie'; er folgt dem Geiste mit vorgehaltenem Degen, langsam, jetzt stillstehend, jetzt ausschreitend, mit verwirrtem Haar, athemlos. All' diese Züge sind von

Garrick's Nachfolgern aufgenommen worden; mit größerem oder geringerem Geschick wiederholt sie jeder Hamletspieler, wer sich ihrer entschlägt, thut es zu seinem Schaden. Während Garrick nach Lichtenberg's Schilderung mit ausgelegtem Degen dem Geiste folgt, faßt jetzt mancher Darsteller den Degen in der Mitte und hält ihn wie eine Art von Kreuzeszeichen vor sich hin; ich habe die Bewegung zuerst von Bogumil Dawison gesehen. Hamlet ist ungewiß, woher der Geist kommt, ob er nicht ein Bote der Hölle sei; um sich gegen dämonische Einflüsse zu wahren, macht er mit dem Degen gleichsam das Zeichen des Kreuzes. Solcher Einzelheiten, die von einem genialen Künstler erdacht und ausgeführt allmählich zu nothwendigen Requisiten der Hamlet-Darstellung, wie 'die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz' geworden sind, findet man bei der Lectüre älterer Schilderungen von Hamlet-Aufführungen die Fülle. Gut ausgeführt, macht es einen ergreifenden Eindruck, wenn Hamlet im Gespräch mit Ophelien, nach den Worten: 'wer schon verheirathet ist, alle außer einem, soll das Leben behalten, die Uebrigen sollen bleiben, wie sie sind' — sich zum Abgehen wendet, an der Thür einen Augenblick zögernd stehen bleibt, einen schmerzerfüllten Blick auf Ophelia richtet, vom Gefühl übermannt noch einmal zu ihr eilt und ihr sein halb ersticktes 'In ein Kloster, geh!' zuruft. Der verstorbene Joseph Wagner am Burgtheater in Wien — eine kurze Zeit lang hat er auch dem Verbande des Berliner Schauspielhauses angehört — war in dieser Scene unvergleichlich. Vielleicht ist Kean der erste Erfinder dieses Spiels gewesen. Wenigstens schildert es Ludwig Tieck (Kritische Schriften, Bd. 4, S. 351), der den berühmten Schauspieler im Jahre 1817 im Drurylanetheater sah, als ihm durchaus neu und auffallend: 'Wenn Kean nach dem berühmten Monolog, vom Könige und Polonius behorcht, mit Ophelien spricht, so fällt er nicht in den Fehler so mancher Schauspieler, die diese Scene ganz sentimental und weichlich nehmen, er ist vielleicht eher zu bitter und scharf; die Worte *'to a nunnery, go!'* die er zweimal nach einer langen Zwischenrede zu sagen hat, indem er Ophelien schon früher denselben Rath zweimal mit anderen Worten gegeben hat, accentuirte er immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung, worauf er bald abgeht, schon den Drücker der Thüre ergreift, als er inne hält, stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränennden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, so zu sagen schleichend zurückkommt, Opheliens Hand ergreift, mit einem tief geholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt und sogleich noch stürmischer, als zuvor, aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall des ganzen Hauses

belohnte diese ausgerechnete Künstelei des Lieblings.' Es ist möglich, daß Kean's Spiel den Eindruck des Ausgeklügelten hervorbrachte; an sich aber ist das Fortstürzen Hamlet's, das Verweilen am Ausgang, die stürmische Rückkehr zu Ophelien und dann erst der wirkliche Abgang durchaus natürlich, sowohl dem Wesen Hamlet's, als der gespannten Situation angemessen. Wie freilich die beste Absicht, der lebenswahrste Zug auf der Bühne sich leicht in sein Gegentheil verkehren kann, zeigte der englische Schauspieler Phelps, der im Jahre 1859 mit seiner Gesellschaft auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin einige Dramen Shakespeare's: Othello, Hamlet, Macbeth aufführte. Phelps stürzte während der Scene mit Ophelien zwei- dreimal aus den Coullissen, kehrte, immer gereizter und heftiger wieder und ging endlich mit Tänzerschritten ab. Das wirkte selbstverständlich tragikomisch, gerade wie der große silberne Ordensstern, den er auf seinem schwarzen Gewande trug, seiner Erscheinung ein wunderliches Aussehen gab.

Als einen solchen historischen Beitrag zu den Schilderungen von Hamlet-Darstellungen, die uns Lichtenberg, Tieck, Schink (über Brockmann's Hamlet): Brockmann spielte im December 1777 und im Januar 1778 in Berlin mit außerordentlichem Erfolge die Rolle des Prinzen und Andere aufbewahrt haben, möchte ich die folgenden Mittheilungen betrachtet wissen. Wie allen Berichten über schauspielerische Darstellungen wohnt ihnen ein starkes subjectives Element ein; bei der Beurtheilung keiner anderen künstlerischen Leistung hängen wir so sehr von Stimmungen, augenblicklichen Eindrücken, von Sympathien und Antipathien ab, als bei der Werthschätzung eines Schauspielers. Stößt uns in seiner Erscheinung ein Etwas ab, verletzt uns sein Organ, so verliert seine Kunst von vornherein die Hälfte seiner Wirkung. Wer sich nicht an Ludwig Dessoir's dumpfes, heiseres, nur über wenige Töne mit Freiheit und ohne Anstrengung verfügendes Organ gewöhnen konnte, mochte wohl die Richtigkeit und Consequenz seiner Darstellungen anerkennen, seinen künstlerischen Verstand hochhalten, aber wahrhaft ergriffen wurde er von ihm nicht. Umgekehrt, wo der Wohlklang des Organs, die Anmuth oder Würde der Persönlichkeit auf den Zuschauer von vornherein einen bestechenden Eindruck ausüben — jenen Eindruck, den Emil Devrient auf das Dresdener, Hermann Hendrichs auf das Berliner Publicum Jahrzehnte lang hervorbrachten — erscheint selbst die schwächere Leistung bedeutsamer und glänzender. Ich schicke diese Bemerkung voraus, um die Meinung abzuweisen, als sollten hier unumstößliche Urtheile über eine Anzahl Hamlet-Darsteller gefällt werden; nur wie sich ihre Auffassung und Darstellung mir zeigte, will ich zu schildern versuchen.

Von den englischen Darstellern Hamlet's ist mir nur Phelps bekannt geworden; von italienischen Ernesto Rossi (1874 im Victoria-Theater) und Tommaso Salvini (1877 im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin); von deutschen erwähne ich: Joseph Wagner, Bogumil Dawison, Emil und Carl Devrient, Ludwig Dessoir, Friedrich Dettmer, die zu den Todten gehören; Adolf Sonnenthal, Friedrich Haase, Ludwig Barnay, Maximilian Ludwig, die jetzt die Zierden der deutschen Bühne sind. Die 'mittelmäßigen Söhne dieser Erde', die nur dem einen oder andern Meister nachspielen, sprechen in dieser Angelegenheit selbstverständlich nicht mit.

Eine stattliche Reihe großer, verschiedenartig und originell begabter Künstler: dennoch wüßte ich keinen zu nennen, der mir einen ganzen Hamlet vorgeführt hätte. Jeder gab nur 'ein Stück von ihm.' Wenn man die fürstliche Erscheinung und Haltung Emil Devrient's mit der beißenden Ironie Dawison's, dem unnachahmlichen Ausdruck der Schwermuth, die Dessoir über gewisse Scenen verbreitete, der Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die Sonnenthal's Gespräch mit den Schauspielern auszeichnet, endlich mit der bewunderungswürdigen Cortesia — es thut's hier nur das italienische Wort — verbinden könnte, mit der Salvini dem Polonius, dem Laertes beim Zweikampf begegnet — wenn all' diese Eigenschaften sich in einem Darsteller vereinigen ließen, dann wäre vielleicht ein Musterhamlet gefunden. Vielleicht, denn es würde sich in diesem Falle doch einmal um ihre harmonische Verschmelzung und dann um die Gesamtauffassung der Rolle durch den Künstler handeln. So voll jähens Wechsels ist die Stimmung Hamlet's, daß von einer durchgehenden Tonart, wie etwa bei Romeo nach der romantisch-leidenschaftlichen, bei Macbeth nach der heroischen Richtung hin, kaum gesprochen werden kann; so mannigfach sind die Anforderungen, welche das Spiel — das Erschrecken beim Anblick des Geistes; die Verstellung; der Ausbruch der Wuth und der Tollheit, am Schluß der Vorstellung 'die Mausefalle'; das Zusammenbrechen bei dem Erscheinen des Geistes im Gemach der Königin; das Fechtspiel mit Laertes — an den Künstler stellt, daß schon aus diesen, doch mehr äußerlichen Gründen eine nur annähernd vollkommene Darstellung zu den Seltenheiten gehört. Dazu kommt, daß die moderne Decorationsbühne eine Vorführung des Trauerspiels in seiner ursprünglichen Gestalt nicht gestattet, daß die verschiedensten Aenderungen und Kürzungen damit vorgenommen worden sind. Hamlet's Monolog bei dem Vorüberziehen der Schaaren des Fortinbras im vierten Akt, seine Unterhaltung mit Horatio im fünften Akt, wie er die Absicht des Königs, ihn zu verderben, auf Rosenkranz und Gildenstern gelenkt habe, pflegen meist dem Rothstift des Regisseurs zu verfallen, so wichtig sie für den so wunderlich aus guten und schlimmen Eigenschaften gemischten Cha-

rakter des Prinzen sind. Und auch im Einzelnen findet man überall Kürzungen, Milderungen, die nothwendig der Bühnenfigur eine andere Färbung als der Gestalt unserer Phantasie, die rein und ungehindert aus der Dichtung erwächst, geben.

Wie sich nun aber immer auch die Einbildungskraft Hamlet vorstellt, in erster wie in letzter Linie wird stets ein Prinz herauskommen; ein noch jugendlicher Fürst von tadelloser Haltung, erfahren in den Künsten des Leibes wie des Geistes, ein gewandter Redner, ein Fechter ersten Ranges, nicht nur von der glatten Höflichkeit der Zunge, sondern — gegen Horatio — von der Höflichkeit des Herzens, wenn kein leidenschaftlicher, doch ein zärtlicher Liebhaber. Wenigstens annähernd muß er in seiner Erscheinung, seinem Betragen, seinem Gange und seinen Geberden Opheliens begeistertes Lob zur Wahrheit machen. Hier ließ nun ihre Persönlichkeit zwei der bedeutendsten Hamletspieler im Stich: Dessoir und Dawison. Die kleine, in keiner Weise hervorragende Gestalt Dessoir's konnte sich wohl in Richard III. und Coriolan zu heroischer Größe aufrichten, die Energie, die ihn in solchen Rollen beseelte, die Heftigkeit und das Ausdrucksvolle seiner Geberden ließen seine Unansehnlichkeit vergessen, aber edel und adelig im vornehmen Sinne des Wortes erschien er nie. Dawison war körperlich größer, die Beweglichkeit seines Mienenspiels reicher an Nuancen, allein der letzte Schliff, die feinste Glätte des Edelmanns fehlte auch ihm. Er wie Dessoir glichen den Menschen, die sich durchaus in guten gesellschaftlichen Formen bewegen, denen man jedoch eine leise Sorge, nur ja nicht anzustoßen, anmerkt. Sie trugen das Hofkleid, aber einzig wie ein Costüm, nicht wie ein gewohntes Gewand. Man mußte ihnen gegenüber Emil Devrient sehen, um den ganzen Unterschied gemachter und angeborener Fürstlichkeit zu erkennen; unter den Lebenden geb' ich nach dieser Seite hin Salvini den Vorzug vor all' seinen Nebenbuhlern. Einer der hinreißendsten Momente in Dawison's Darstellung des Hamlet war sein Spiel während der Vorstellung der Ermordung des Gonzaga. Wie er zu Opheliens Füßen lag, halb nach der Bühne, halb nach dem Könige starrend, immer weiter von ihr auf den Knien zu dem ihm gegenüberstehenden Könige fortrutschte, seine Worte immer galliger und giftiger wurden, seine Augen glühten, Alles an ihm zitterte und er endlich mit dem Gelächter eines Rasenden aufsprang: welch' ein aufregendes, furchtbares Schauspiel! In seiner guten Zeit, wo sein Organ noch nicht gebrochen, seine Bewegungen elastisch waren, das Genialische seines Wesens noch nicht durch die Künstelei des Virtuosen seine Ursprünglichkeit verloren hatte, hielt er das Publicum athemlos, in nervöser Spannung, während der ganzen Scene im Bann seines Blicks. Freilich der Prinz ging dabei ganz in dem

Charakterspieler, der den Ausbruch des Wahnsinns und der Wuth in glühenden Farben malen wollte, unter.

Hier stellt sich ganz von selbst die Frage, wer geeigneter zur Darstellung des Hamlet sein wird, der Charakterschauspieler oder der Liebhaber. Viele Seiten in Hamlet's Wesen: seine ironische Bitterkeit, seine Selbstbespiegelung — rein äußerlich tritt sie in den fünf großen Monologen hervor — seine Absicht, den Narren zu spielen, die Verschiedenartigkeit seines Betragens zu Polonius oder zu Horatio, zu den Schauspielern oder zu den Hofleuten scheinen in der That dem Charakterspieler zuzufallen. Selbst die Bemerkung der Königin, Hamlet sei fett und kurz von Athem — wenn sie sich auch nur auf den ersten Darsteller des Hamlet bezogen haben mag — würde nach unserm Geschmack besser auf einen Charakterspieler als auf einen Liebhaber passen. Wiederum aber ist Hamlet's ganzes Geschick, die Aufgabe, die ihm geworden, den schnöden Mord eines verehrten Vaters zu rächen, die Eigenart seiner Natur, welche der Lösung dieser Aufgabe nicht gewachsen ist und in vergeblichen Versuchen sich selbst zerstört, gleichsam jugendlich-tragisch. Der Reiz seiner schwärmerischen Liebe zu dem Vater, der Zauber seiner tiefen Melancholie liegen wie die Entschuldigung für das beständige Aufschieben seiner Rache in seiner Jugendlichkeit; die Liebe zu Ophelia, das Gespräch mit der Mutter, das Fechtspiel mit Laertes, das ja keineswegs als heroischer Zweikampf wie das Gefecht Macduff's mit Macbeth aufzufassen und darzustellen ist, Scenen, die für mein Gefühl mit Nothwendigkeit den jungen Helden verlangen, brauchen nicht einmal für diese Ansicht in's Feld geführt zu werden. Ueber Empfindungen läßt sich nicht streiten: mir aber sind Emil Devrient, Adolf Sonnenthal, wie ich ihn im Jahre 1868 sah, Maximilian Ludwig, Ernesto Rossi, die den Prinzen durchaus jugendlich darstellten und darstellen, von vornherein wahrer und natürlicher erschienen, als Dessoir und Dawson, Phelps und Salvini. Die Willensenergie Dessoir's, die sarmatische Leidenschaft Dawson's, so klug und gut Beide sie auch zu verbergen wußten, brach in unbeachteten, unwillkürlichen Geberden und Betonungen wiederholt aus; die Männlichkeit beider Künstler widersprach dem zögernden, unentschlossenen Wesen Hamlet's, dem nicht sowohl seine Umgebung Hindernisse in den Weg legt, die Rache that auszuführen, der sich vielmehr selbst aus seinen Betrachtungen und Erwägungen immer neue Gründe schafft, die Ermordung des Königs aufzuschieben. Ihre Kunst in der Ueberwindung dieser Schwierigkeit, in dem Bemühen, Hamlet's Persönlichkeit auch in ihrer Erscheinung glaubhaft zu machen, war ohne Zweifel größer, als die Emil Devrient's, der nur im schwarzen Kleide aufzutreten, nur die ersten Verse mit seinem eigenthümlich verschleierte Organ zu



sprechen brauchte, um uns alle sagen zu lassen: das ist Hamlet. Die Illusion, welche die Andern erst künstlich zu erwecken hatten und in dem Widerstrebenden niemals vollkommen erwecken konnten, war die natürliche Begleiterin jenes auf Emil Devrient so trefflich passenden Dichterwortes — 'eh' er die Mühe bestand, hat er die Charis erlangt'. Phelps war, als ich ihn kennen lernte, ein älterer Mann, von stattlicher Erscheinung, wohl geeignet zur Darstellung eines Othello und Macbeth, aber für Hamlet zu breit und schwer, ohne Schwung und jugendliche Leichtigkeit. Salvini, der zu tief über seine Kunst nachgedacht, um nicht seine Schwächen zu empfinden und sich nicht mehr im Alter Hamlet's zu fühlen, sucht den Mangel aufbrausender jugendlicher Leidenschaft dadurch zu ersetzen, daß er die ganze Gestalt auf den Träumer, den melancholischen Philosophen hinausspielt. Ich glaube, er wird damit nur dem kleineren Stück von Hamlet gerecht. Zweifellos beruhte die Wirkung, die der Hamlet des Fräuleins Felicita von Vestvali auf den naiven Zuschauer ausübte, der sich selbst der Nachdenklichere, trotz der Abneigung gegen ihre Coulissenkunststücke, nicht immer zu entziehen vermochte, auf ihrer schlanken, vornehm anziehenden Erscheinung, ihrer elastischen Bewegung, ihrem Organ, in dem es stets wie von einer nervösen Erregung nachzitternd klang. Ohne dem Charakterspieler die Rolle zu weigern, würde ich, bei annähernd gleichem Talent, doch dem jugendlichen Helden und Liebhaber die Vorhand lassen. Wie weit er im charakteristischen Spiel auch hinter dem ersten zurückbleiben wird, er hat wenigstens den Grundton und die Grundfarbe für den Hamlet.

Die Erscheinung und die Persönlichkeit allein thun's freilich nicht, das Entscheidende liegt in der Auffassung der Rolle. Und bei dieser Erwägung tritt für die schauspielerische Darstellung die Frage: spielt Hamlet nur den Verrückten oder ist er in gewissen Momenten wirklich gestörten Sinnes? in den Vordergrund. Denn während des zweiten und dritten Aktes, der ersten Scene im vierten Akt, bei dem Zusammentreffen mit Laertes an Opheliens Grabe ist sein Spiel von diesem Entweder Oder beherrscht. Einer, der sich nur wahnsinnig stellt, um die Andern zu betrügen, wird die äußerlichen Zeichen seines gestörten Sinnes zur Schau tragen; Garrick's verwahrloster Anzug, den Lichtenberg beschreibt, bezieht sich auf Opheliens Schilderung: 'mit ganz aufgerissenem Wamms, kein Hut auf seinem Kopfe, die Strümpfe schmutzig und losgebunden auf den Knöcheln hängend, bleich wie sein Hemde, schlotternd mit den Knien': so ist Hamlet in ihr Zimmer getreten. Er wird einen lauernenden, spähenden Zug haben, sich und seine Umgebung beständig beobachten. Wenn er mit Ophelia redet, wird er sich wiederholt umschaun oder eine Bewegung machen, um anzudeuten, daß er sich belauscht weiß.

Ganz anders der Hamlet, den seine angeborene Melancholie, der Tod seines Vaters, die rasche Heirath seiner Mutter mit seinem Oheim, die Unsicherheit seiner Stellung an dem neuen Hofe, die Erscheinung des Geistes, die Rache, die von ihm gefordert wird, zu deren Ausführung er gleich im ersten Augenblick seinen Arm und seinen Willen zu schwach empfindet: 'Schmach und Gram, daß ich zur Welt sie einzurichten kam!' so viel Angriffe und Stürme auf sein leicht verletzbares Gemüth, seine erregte Nervosität aus dem Gewohnten gerissen und auf die Grenze zwischen Leben und Tod, Diesseits und Jenseits getrieben haben. Dieser Hamlet will den Wahnsinnigen spielen, um zu seinem Zwecke, der Bestrafung des Königs, zu gelangen, spielt ihn auch mit der Kraft seines Geistes Polonius, Gùldenstern und Rosenkranz, sogar dem Könige gegenüber, in allen Szenen, wo seine Leidenschaft nicht gereizt wird, glücklich und bleibt seiner Sinne und seiner Vorstellungen Meister. Aber, wenn er sich selbst und seinen Gedanken überlassen ist; wenn er sich von Ophelien losreißt; den König durch das Schauspiel des Mordes überführt; wenn ihm der Geist, im Gemach seiner Mutter, erscheint: 'mein Vater in leibhaftiger Gestalt!' dann handelt, redet, geberdet er sich nicht wie ein Zurechnungsfähiger, dann ist der Wahn und die Verstörung Herr über ihn geworden. Seine Absicht, den Wahnsinnigen zu spielen, wie seine zeitweilige Verstörtheit klingen im fünften Akte, von seinem Spaziergange auf dem Kirchhofe an, in jene tiefe und gefaßte Schwermuth aus, die uns sein erstes Auftreten, seine ersten Worte als seines Wesens Kern offenbart haben.

Daß die Melancholie und die Wahnvorstellungen über den geistig seiner Umgebung so hoch überlegenen, so selbstbewussten Jüngling Macht gewinnen, die Klarheit seiner Vernunft trüben, sich mit der ihm eigenen Willensschwäche verbinden, um seine Pläne zu durchkreuzen und zu verzögern: das ist eben Hamlet's tragisches Geschick. Brutus, der die Maske des Narren annimmt, um die Tarquinier aus Rom zu vertreiben, und seinen Zweck erreicht, ist kein tragischer Held; das Verhängnißvolle für Hamlet liegt darin, daß er sowohl eine That wie eine Rolle auf sich lädt, die durchzuführen für seine Gemüthsart und seinen Charakter unmöglich ist. Einen Schuldigen will er treffen und tödtet den unschuldigen Polonius, zerstört das Leben der Geliebten; den Verrückten will er spielen und erliegt dem Wahnsinn. Schade, daß weder Lichtenberg bei seiner Schilderung der Darstellung des Hamlet durch Garrick, noch Tieck in seinen Bemerkungen über Kemble und Kean auf diesen Punkt ausführlicher eingegangen sind. An den beiden entgegengesetzten Enden der Auffassung über Hamlet's geistigen Zustand bewegten sich unter den deutschen Schauspielern Friedrich Dettmer und Bogumil Dawison. In

Dettmer's Hamlet war keine Spur von Wahnsinn, er stellte sich nur — und auch das noch in sehr bescheidener und discreter Weise — toll, er ärgerte und verspottete die Andern durch seine Reden und nahm ihnen gegenüber ein wunderliches Wesen an. Aber im Uebrigen blieb er stets seiner Sinne und seiner Zunge Meister. Weder in dem Gespräch mit Ophelia, dem er einen einschmeichelnden elegischen Klang gab, noch in der Unterredung mit seiner Mutter, wo er die Absicht des Dichters, die wilde Leidenschaft und die blutige Ironie Hamlet's gar nicht merkte, stellte er einen Menschen dar, dessen Puls im Fieber geht. Umgekehrt übertrieb Dawison, namentlich gegen den Ausgang seiner Laufbahn, das andere Extrem. Sein Hamlet hatte eine bedenkliche Aehnlichkeit mit dem Lord Harleigh des französischen Schauspiels 'Sie ist wahnsinnig', der einen Arzt zur Heilung seiner Gattin, die er für gestört hält, herbeiruft, während er selbst am Wahnsinn leidet. Die Wirkung, die er damit in einigen Scenen hervorbrachte, war, wie ich oben schon sagte, eine außerordentliche; Niemand, der sie gesehen, wird sie jemals vergessen können; allein der Eindruck wurde auf Kosten der Wahrscheinlichkeit erzeugt. Unter dem Banne der Darstellung gab man sich freilich keine Rechenschaft davon. Wäre Hamlet ein Wahnsinniger in dem gewohnten Sinne des Worts, so würde nach der Schauspielszene, wie sie Dawison spielte, von zwei Dingen eins erfolgt sein: entweder er hätte den König niedergestoßen oder der König hätte ihn als einen Tobsüchtigen mit Recht festnehmen lassen. Da weder das Eine noch das Andere in der Dichtung geschieht, so muß der Schauspieler, inmitten des leidenschaftlichen Ausbruchs, dennoch jene Mäßigung bewahren, die der Königin erlaubt, mit ihm zu verhandeln. Emil Devrient hat sich die Frage nach Hamlet's geistiger Krankheit oder Gesundheit wohl kaum je in bestimmter Form gestellt; seiner bestechenden äußeren Mittel in Erscheinung und Organ sicher, hüllte er die ganze Gestalt in einen Schleier der Schwermuth, der die Formen mehr verbarg als hervortreten ließ: von Anfang zu Ende war er der melancholische Prinz, nichts mehr, aber auch nichts weniger. Friedrich Haase, der auf der Bühne des Berliner Schauspielhauses im Jahre 1869 den Hamlet gespielt hat — eine Rolle, die für sein fein und spitz charakterisirendes Talent durchaus nicht paßt — machte den Prinzen so weit zum Vetter jenes Lord Harleigh, daß er ihn sogar das weiße Taschentuch — ein nothwendiges Requisit für den Lord — mit Vorliebe gebrauchen ließ; es war für ihn etwas wie das Leitmotiv der Rolle geworden. Vermöge seiner grüblerischen Natur, die sich schon in seinem Gange und seiner Haltung ausdrückte, vermochte Ludwig Dessoir dies Schweben Hamlet's auf der schmalen Scheide zwischen Klarheit und Verworrenheit meisterlich zu treffen; er verirrte sich niemals

jenseit dieser Grenze, aber er wußte in dem ergriffenen Zuschauer in allen leidenschaftlicheren Momenten der Rolle die Sorge und die Furcht zu erwecken und wach zu halten, in der nächsten Secunde würde Hamlet das mühsam gewahrte Gleichgewicht verlieren. Hätte Dessoir's Persönlichkeit mehr der Vorstellung entsprochen, die unsere Phantasie aus der Dichtung von dem jugendlichen Prinzen schöpft, wäre sein Organ wohl-lautender und nicht durch einen gewissen unüberwindlichen heiseren Klang wie gebunden gewesen; hätte er auf seiner Palette mehr Farben gehabt; er würde, wenn mich die Erinnerung nicht irreführt, dem Ideal des Hamlet am nächsten gekommen sein. Auch von Edwin Booth, dem berühmten amerikanischen Hamletspieler, wird die Kunst gerühmt, mit der er die Gestalt auf der Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn hält.

Betrachtet man, nach Feststellung dieser beiden Hauptpunkte: der fürstlichen, jugendlichen Erscheinung und Haltung und des gestörten Nervensystems, die Rolle genauer im Einzelnen, so lassen sich zwei nach ihrem Inhalt und folglich auch in ihrer Vortragsweise durchaus verschiedene Gruppen von Szenen unterscheiden: die schmerzlich pathetischen: die Monologe, das Gespräch mit Marcellus und Horatio, die Begegnung mit dem Geiste, der Abschied von Ophelia, die Vorgänge beim Schauspiel, die Unterredung mit der Mutter, das Zusammentreffen mit Laertes bei dem Begräbniß Ophelien's, das Ende; und die einfach conversationellen: die Unterhaltung mit Polonius, mit Rosenkranz und Gildenstern im zweiten und dritten Akt, die Unterweisung an die Schauspieler. Zweimal gehen diese Szenen aus dem leichten, immer ironisch gefärbten Ton in den pathetischen über: als Hamlet von Gildenstern verlangt, er solle die Flöte spielen; als er in Horatio's Begleitung auf dem Kirchhof wandelt. Macbeth, Romeo, Richard III., Prinz Heinrich sind aus einem Ton zu spielen, Hamlet ist auch darin ein zwiespältiges Wesen, daß er aus der höchsten tragischen Erregung in die Form und Weise gewöhnlicher Unterhaltung hinüberspringt. Wohl geht der Zug ironischer Bitterkeit, die Schadenfreude durch alle seine Reden; da er sich von den Höflingen umlauert, seine Worte und Blicke bewacht weiß, gefällt er sich darin, ihnen verletzende und peinliche Wahrheiten zu sagen, ihnen zu zeigen, wie sehr er sie durchschaut. Aber er bringt doch seine Verspotungen, seine Spitzzen mit ausgesuchter Höflichkeit, ohne Uebertreibung des Umgangstones, an den Mann. Hier vor Allem muß der Schauspieler seine Vornehmheit, die Ueberlegenheit seines Geistes, die Gewandtheit seines Benehmens offenbaren. So gering an Gewicht und Bedeutung, gegenüber den pathetischen, diese Szenen erscheinen, so dürfen sie doch keineswegs leicht genommen werden, etwa nur als Bindestriche, die von einem Monolog zum andern, von der Begegnung mit dem Geiste zu dem

Abschied von Ophelien hinüberleiten. Sie dienen nicht nur dazu, Hamlet's Verstimmung und, wie der Spaziergang auf dem Friedhof, seine Melancholie und Todessehnsucht zu steigern, sondern entwickeln auch nach vielen Seiten hin sein Wesen. Wir lernen ihn als einen Freund und geistreichen Beurtheiler der Schauspielkunst kennen und werfen zugleich einen Blick in sein verbittertes, argwöhnisches Gemüth. Je nach seiner Individualität wird der Schauspieler entweder den liebenswürdigen geistvollen Edelmann oder den bitteren und herausfordernden Ironiker betonen. Emil Devrient gewann durch die ausgesuchte Höflichkeit seines Betragens, Dawson überraschte durch die Schneidigkeit seines Hohns. Die Weise, wie Sonnenthal und Dettmer mit den Schauspielern verkehren, ihnen Lehren geben, hat etwas so Natürliches und Lebenswahres, daß diese Scenen sich in ihrer Darstellung zu Glanzpunkten gestalten, die wichtigere Vorgänge in den Schatten stellen. Die Gefahr ist dann nahe, daß die ganze Rolle im Ton der modernen Komödie gespielt wird, daß der Schauspieler, um im Alltagssinne lebenswahr zu erscheinen, die Figur aus der idealischen Sphäre in die bürgerliche hinabzieht. Ein Irrthum, in den der sonst so treffliche Dettmer verfiel.

Ueber die Auffassung der pathetischen Scenen gehen die Meinungen weit auseinander. Ungefähr übereinstimmend in allen großen Zügen sind die Künstler nur in der Darstellung des Schreckens, der Hamlet bei dem Anblick des Geistes ergreift. So klar und bestimmt hat der Dichter hier das Entsetzen, den Schauer vor der Geisterwelt, die Verehrung vor dem Vater, den wilden Schmerz und Zorn über das an jenem begangene Verbrechen ausgedrückt, daß der Darsteller nicht fehlgreifen kann, nur die Mittel des Ausdrucks werden nach der Eigenart und dem Talent der Einzelnen verschieden sein. Nach dem Verschwinden des Geistes tritt, nach meiner Ansicht, bei Hamlet jener wirbelige Zustand, jenes Fieber ein, worin er sich bis zur Kirchhofscene befindet, klare Verständigkeit und Fieberphantasien wirren durcheinander; indem er den Freunden verkündigt, er werde in Zukunft „ein wunderliches Wesen anlegen,“ steht er unter der Gewalt der Aufregung, die ihn des ruhigen Besitzes seiner Geisteskräfte schon halbwegs beraubt hat; er glaubt noch frei zu sein und wird schon von dem Dämon fortgetrieben. Ist es nun, bei dieser geistigen Beschaffenheit Hamlet's, richtig, den bekannten Monolog „Sein oder Nichtsein“ als eine leidenschaftslose, von allem Aktuellen abgezogene Betrachtung über Selbstmord und Tod zu sprechen? Nach Garrick's Vorgang thun es die meisten Schauspieler, aber schon im Vortrage dieses ausgezeichneten Darstellers machte der Monolog keineswegs einen bedeutenden Eindruck; Lichtenberg sagt es uns und setzt hinzu: 'und kann ihn nicht machen.' Das Warum überläßt er dem Leser. Ich glaube indessen,

daß sich die Wirkung recht wohl erhöhen läßt, der Schauspieler muß nur die Verse nicht als ein Philosoph, sondern als ein bis in die Tiefen seines Wesens erschütterter Mensch sprechen, der in der That mit dem Gedanken des Selbstmords ringt. Dawson hat es einmal versucht, den Monolog mit dem Dolch in der Hand zu sprechen. Das ging offenbar zu weit, aber es ist ebenso falsch und völlig eindrucklos, wenn der Schauspieler langsamen Schritt's, mit sinnender Miene, vom Hintergrunde oder aus der Coullisse her zum Souffleurkasten schreitet, eine — ich möchte sagen metaphysische Stellung annimmt und mit leisem und doch getragem Ton zu dociren anfängt: 'Sein oder Nichtsein.' Nein, der Zuschauer muß dem auftretenden Hamlet die innere Erregung ansehen, muß sie aus dem vibrirenden Ton seiner Stimme hören — eine Erregung, die bis zu dem Augenblick, wo der Gedanke 'Vielleicht auch träumen!' in ihm aufblitzt, stark und stärker fortschwingt und erst von diesen Worten an sich allmählich mildert, bis sie in die Betrachtung 'Unternehmungen voll Mark und Nachdruck, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Namen' schwermüthig und thatlos ausklingt. Der Monolog ist keine in die Rolle hineingeschobene dichterisch-philosophische Betrachtung, sondern eine Selbstoffenbarung Hamlet's: ein leidenschaftlicher Anlauf, der in Melancholie und Resignation endet, genau, wie all' sein Thun und Treiben. Die nicht geringe Schwierigkeit des leidenschaftlichen Auftretens, dazu die Verletzung der Tradition, die innerhalb der Schauspielerkreise eine viel größere Verehrung und Beachtung genießt, als der draußen Stehende annimmt, verhindert die Künstler diese Neuerung zu wagen. In der alten Weise vorgetragen kann der Monolog nur als ein Declamationsstück angesehen werden und als solches keine besondere Wirkung hervorbringen; ganz anders, wenn Hamlet's tiefste Empfindung ihn beseelte und ihn zu einem nothwendigen Moment seiner Entwicklung machte. Die sich unmittelbar daran anschließende Scene mit Ophelia ist durchtränkt mit schmerzlichem Gefühl. Sie einzig und allein auf den bitteren, rauhen und herben Ton zu stimmen, sie zur Hälfte auf die vermutheten Lauscher, den König und Polonius hin, mit Vorkehrung des verstellten Wahnsinns, zu spielen scheint mir ihren Gehalt keineswegs zu erschöpfen. Wohl ahnt Hamlet den König und Opheliens Vater in der Nähe und weiß, daß er auf seiner Huth sein muß, und dieser Gedanke, daß ihm hier, wenn auch halb unbewußt von der Geliebten, eine Falle gestellt werde, schärft die Bitterkeit seiner Zunge, spornt seinen Zorn gegen die Unbeständigkeit und Falschheit des Weibes, aber zugleich ergreift ihn doch auch bei dem Anblick der Geliebten die wehmüthige Empfindung an die glückliche Zeit ihrer Liebe, die er weggelöscht hat von der Tafel der Erinnerung; die Nothwendigkeit der Ent-

sagung, um ungetheilt und unbeirrt seinem Rachewerk leben zu können; die herzkränkende Möglichkeit, daß sie einem Andern angehören könne. 'Geh in ein Kloster!' sagt er und preßt darin seinen Schmerz über seine Trennung von ihr, sein Verzichten auf ihre Liebe und die Forderung, daß sie wie für ihn so für die Welt sterben solle, zusammen. Ein herzbrechendes Wort für ihn wie für sie, worin sich das Weh, aber auch die Eigensucht seiner Liebe ausdrückt. Je bewegter, je wärmer im Ton der Schauspieler diesen Auftritt spielt, um so eher wird er die Absicht des Dichters erreichen. Das Liebenswerthe in und an Hamlet muß hier auch für den kältesten Zuschauer zum Durchbruch kommen; nicht nur Opheliens Klage um den Verlust eines solchen Geliebten, um die Zerstörung eines so edlen Geistes, soll uns betrüben und rühren, auch Hamlet's Loos, der sein Theuerstes opfert, um der feierlich gelobten Pflicht sein Sein und Denken ausschließlich zu widmen, soll uns erschüttern. Von allen Hamletspielern, die ich gesehen, hat Keiner diese Scene wahrer, ergreifender, bedeutsamer gespielt, als Joseph Wagner: er hat im Jahre 1848 den Hamlet viermal, im Jahre 1849 dreimal in Berlin und dann viele Jahre hindurch im Burgtheater zu Wien dargestellt. Er legte seine ganze Kraft in diesen Auftritt, wir empfanden, wie sein Herz bei dem Abschied von Ophelia brach. Bildet im Anfang die Begegnung mit dem Geiste den Höhepunkt, zu dem der Darsteller hinstreben muß, so ist die Scene mit Ophelia im Verein mit dem Monolog im Verlauf der Handlung der zweite Höhepunkt der Darstellung.

Zu häufig wird sie vernachlässigt, weil der Künstler seine Energie für die Schauspielscene aufbewahren will, die ja an die Kunst seines Spiels, die Gelenkigkeit seiner Glieder, an die stumme Sprache seiner Mienen und Geberden bedeutende Anforderungen stellt. Die Anordnung ist im Großen und Ganzen überall dieselbe: Hamlet zu Ophelia's Füßen liegend, Horatio hinter ihrem Sessel stehend, ihnen gegenüber der König, die Königin, Polonius sitzend. Je weiter das Schauspiel vorrückt, desto heftiger wird Hamlet's Rede, desto unruhiger und gestörter sein Betragen. Seine Aufmerksamkeit ist zwischen den Schauspielern und dem König getheilt; mit fieberhafter Spannung verfolgt er die Zeichen der wachsenden Gewissensangst des Königs; er rückt ihm immer näher, als wolle er ihn zum Geständniß seines Verbrechens zwingen, ihm den Degen in den Leib stoßen. Da bricht der König auf, im selben Augenblicke ist Hamlet auf den Füßen, er begleitet schreiend und lachend den König bis an die Coullisse, er ist außer sich. Die Versuchung hier in allzu grellen Farben aufzutragen, liegt zu nahe, als daß nicht die Künstler ihr verfallen sollten. Aber die Betrachtung muß ihre Leidenschaft mäßigen, daß Hamlet keineswegs entschlossen ist, bis zum Aeußersten vorzuschreiten, daß ihm

das Schauspiel nur dazu dienen soll, Gewißheit über die Schuld des Königs zu erlangen; darum ist auch sein erstes Wort, als er wieder zur Besinnung gekommen: 'O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes.' Nur auf Augenblicke ist er außer sich. Wie die Situation hier zur Uebertreibung des Zornes und der Raserei, so verleitet die Scene mit der Mutter den Darsteller oft zu einer Uebertreibung nach der entgegengesetzten Richtung in das Weichliche und Sentimentale hinein. 'Nur reden will ich Dolche, keine brauchen!' sagt Hamlet, als er sich zu der Unterredung mit der Mutter aufmacht. Alles was nun im Gemache der Königin geschieht, die Ermordung des Polonius, die Erscheinung des Geistes, die Reue Gertrud's, Alles was gesprochen wird, hat einen so düsteren tragischen Charakter, daß von weichlicher Rührung keine Spur sich zeigen darf. Etwa, daß Hamlet seiner Mutter beim Abschiede die Hand küßt, sie zärtlich umarmt oder vor ihr niederkniet! Wohl regt sich nach der Ermahnung des Geistes, nachdem sich Hamlet's Wahnsinn ausgetobt, in seiner Seele ein milderer Gefühl, seine Worte werden sanfter, durch alle Bitterkeiten und Scheltreden bricht die Liebe des Sohnes zur Mutter durch, aber das Ganze bleibt im strengen Stil. Herzenszerknirschung tritt ein, kein weibischer Thränenfluß. Denn unmittelbar vor dem Abschied schlägt Hamlet's Stimmung wieder um; er rath der Mutter in ironischer Bosheit 'den ganzen Handel an den Tag zu bringen,' erst als sie darauf erwiedert: 'Sei du gewiß, wenn Worte Athem sind und Athem Leben ist, hab' ich kein Leben, das auszuathmen, was du mir gesagt,' trennt er sich mit einem zweimaligen: 'Nun gute Nacht, Mutter!' von ihr. Wie beim Abschied von Ophelien, ist er tragisch, nicht sentimental. Zu den schönsten Momenten in Sonnenthal's Darstellung des Hamlet gehört diese Scene; seine Zunge heilt die Wunden nicht, die sie schlägt, allein sie träufelt einen Tropfen Balsam hinein. Seine Geberde, seine Haltung bleiben immer würdig, heroisch; man sieht es ihm an, wie sein Rächeramt mit seiner Liebe zur Mutter in ihm kämpft, er vergiebt ihr nicht, aber er scheidet versöhnlicher, als er gekommen, von ihr. Dies scheint mir der richtige, der vom Dichter gewollte Schluß.

Von diesem Schluß des dritten Aufzugs an bietet die Rolle des Hamlet keinem bedeutenderen und geübteren Schauspieler ernste Schwierigkeiten mehr. In dem kurzen Gespräche des Prinzen mit dem König, im Anfang des vierten Aktes, herrscht die bissige, herausfordernde Ironie vor, worin sich Hamlet seinem Oheim gegenüber gefällt; der Monolog, bei dem Vorüberziehen der Truppen des Fortinbras, wie wichtig er auch für die Erkenntniß von Hamlet's Charakter, seiner Feigheit und Trägheit ist, unterscheidet sich für den Vortrag kaum von dem Monologe, in dem sich Hamlet nach der Declamation des Schauspielers vom rauhen Pyrrhus zur



That spornt. Der Ausruf: 'O welch' ein Schurk' und niedrer Sklav bin ich!' wiederholt sich hier in der Frage: 'Wie steh' denn ich, den seines Vaters Mord, der Mutter Schande, Antriebe der Vernunft und des Geblüts, den nichts erweckt?' und in dem Schlußsatz: 'O von Stund' antrachtet nach Blut Gedanken oder seid verachtet!' Eine bedeutende Wirkung, wie etwa durch den Schlußmonolog des zweiten Aktes, ist nicht damit zu erzielen; so tief ist der Zuschauer schon in die Willensschwäche Hamlet's eingedrungen, um von seinen großen Worten nichts mehr zu erwarten. Im fünften Aufzuge stehen in Hinsicht auf den theatralischen Effect der Zusammenstoß zwischen Hamlet und Laertes an Opheliens Grabe und die Fechtscene obenan. Zu dem letzten Auftritt ist zuerst und zuletzt die ansprechende Persönlichkeit erforderlich, wie ich sie oben schilderte; Gewandtheit, Kraft, Fechterkunst müssen sich mit fürstlicher Jugend und Haltung verbinden, wo eine dieser Eigenschaften vermißt wird, tritt keine volle Wirkung ein. Den Wechsel der Rapiere würde ich, nach der Angabe des Dichters, in der Hitze des Gefechts sich vollziehen lassen, so, daß Hamlet, als er sich getroffen fühlt, dem Laertes die Waffe entreißt und ihm dafür die seine anbietet. Denn daß Laertes freiwillig das vergiftete Rapier aus der Hand lassen wird, ist nicht denkbar. Die Worte Hamlet's 'Hier, mörderischer, blutschänderischer, verruchter Däne! Trink' diesen Trank aus!' führte Kemble wirklich aus: 'nachdem er den König erstochen hat', berichtet Tieck, 'setzt er ihm den vergifteten Kelch an den Mund und zwingt ihn noch sterbend, davon zu trinken, welches ich', fährt Tieck fort, 'für richtig halte.' Die Richtigkeit gebe ich gern zu, aber den Eindruck der Handlung, wie ich sie wenigstens von Rossi dargestellt sah, der den Trank dem zusammengebrochenen König in den offenen Mund gießt, war nichts weniger als schön. Vielleicht genügt es, wenn Hamlet den Becher gegen den auf den Tod getroffenen König schüttelt, der ihm unter den Händen stirbt.

In Berlin wurde Hamlet zum ersten Male am 17. December 1777 gespielt, am hundertsten Jahrestage dieses Ereignisses fand auf der Bühne des Schauspielhauses (17. December 1877) die zweihundertachtundsiebzigste Aufführung des Trauerspieles statt. Die hervorragenden Schauspieler, die hier nach einander zu wiederholten Malen den Prinzen dargestellt haben, sind folgende: Brockmann (12 mal), Schröder (8 mal), Czechtitzky (vom Jahre 1782 bis zum Jahre 1795 27 mal), Fleck (3 mal), Beschort (von 1796—1803 16 mal), Bethmann (10 mal), P. A. Wolff (von 1816—1827 19 mal), Krüger (von 1822—1835 22 mal), Rott (3 mal), Ludwig Löwe (1838 2 mal), Eduard Devrient (4 mal), Emil Devrient (2 mal), Carl Devrient (2 mal), Hendrichs (seit 1846—1855 4 mal), Joseph Wagner (1848 und 1849 7 mal), Dessoir (von 1847—1867 57 mal),

Dawison (1855 und 1865 3 mal), Berndal (von 1857 — 1874 25 mal), Friedrich Haase (1869 1 mal), Ludwig (1877 17 mal, 1878 3 mal, 1879 5 mal). Von den Künstlern, die ich selber seit 1845 auf dieser Bühne gesehen, blieben Hendrichs, Berndal, Haase, jeder auf seiner Seite, gleichweit von der wahrhaftigen Verkörperung des Dänenprinzen entfernt. Die großen Vorzüge Hendrichs', seine stattliche und gewinnende Erscheinung, der Adel seines Ganges und seiner Bewegungen, der melodische Wohlklang seines Organs kamen gegen seine Schwächen: die geringe Schärfe seiner Auseinandersetzung, das Unvermögen, der Rolle geistig Herr zu werden, nicht auf; er gab es denn auch, mit dem feinen künstlerischen Instinct, der ihn auszeichnete, bald auf, sie im Wettkampf mit Dessoir zu spielen. Berndal, der sie länger und hartnäckiger bewahrt, brachte nur das rhetorische Element in ihr zur Geltung, bis zu Hamlet's Wesen drang er nicht vor. Der Natur seines Talents nach zerpfückte Friedrich Haase die Rolle in lauter Stücke und Stückchen und verwandelte den heroischen Prinzen in einen blöden Hans den Träumer in verschwimmenden Formen und Farben: der in seiner Art so große und so eigenthümliche Künstler hat es jedoch auch mit einer einmaligen Verirrung gut sein lassen. Maximilian Ludwig spielt seit dem 14. Februar 1877 mit allgemeinem Beifall den Prinzen; führt er uns nicht den ganzen Hamlet vor, so bringt er doch viel des Erfreulichen und Bedeutenden, was die Vergleichung mit seinen genialischen Vorgängern Emil Devrient, Dessoir, Dawison recht wohl aushält. Im Allgemeinen nähert sich die Gestalt, die er hinstellt, der Devrient'schen; im glücklichen Spiel verkörpert er uns den jungen Fürsten, den sinnenden Träumer. Die Tiefe Hamlet's, die Dessoir nach der melancholischen, Dawison nach der satirischen und wahnverwirrten Seite hin gleichsam ausschöpften, wird freilich nur eben gestreift, aber das Bild ist rührend, an manchen Stellen ergreifend. Der Künstler hat den Ton, die Haltung, die schnellen Uebergänge der Stimmung und der Rede, die Hamlet eigenthümlich sind, um unsere Theilnahme zu gewinnen und festzuhalten. Vor Sonnenthal, der ihm als Künstler überlegen ist, hat er den Reiz der Jugend, vor Ludwig Barnay, der weniger Shakespeare's Hamlet als seine virtuosen Phantasien über oder zu Hamlet spielt, die grössere Gewissenhaftigkeit gegen den Dichter und die Schlichtheit und Verständlichkeit der Auffassung voraus.

Ich will diese Bemerkungen mit der Schilderung der Darstellung beschließen, die zwei ausgezeichnete italienische Schauspieler von Hamlet gaben. Ernesto Rossi, der sich dem Berliner Publicum schon als Othello ebenso vortheilhaft wie eigenartig bekannt gemacht, spielte am 23. April 1874 auf der Bühne des Victoria-Theaters in Berlin zum ersten Male den Hamlet. Amleto Principe di Danimarca, sagte der Zettel, in 6 Akten und 10 Bildern.

Adolf Stahr, der im Herbst 1866 in Florenz diese Hamlet-Bearbeitung darstellen sah, bemerkt darüber: 'Daß Shakespeare's Dichtung für uns in dieser Sprache und Darstellung immer etwas Fremdartiges, Ungehöriges behalten werde.' Ein Eindruck, der auch der meinige ist. Als Uebersetzer der Dichtung nennt Stahr Rusconi. So weit man es nach einer Bühnenaufführung beurtheilen kann, ist die Uebersetzung geschickt, aber die italienische Sprache selbst erweist sich als ungeeignet, den markigen, zuweilen dunklen Ausdruck Shakespeare's in gleicher Tiefe, Bedeutsamkeit und Kürze wiederzugeben. Die italienische Einrichtung ist folgende: im ersten Akte folgen die Szenen einander wie im Original, nur die Scene zwischen Hamlet und dem Geiste hat eine Aenderung erfahren. Hamlet folgt nicht dem Geiste zu jener schreckensvollen Klippe, die über dem Meer hängt, sondern heißt seine Gefährten sich entfernen und bleibt allein mit dem Geiste auf der Schloßterrasse. Der bedeutungsvolle Moment, wie Hamlet dem voranschreitenden Geiste nachgeht, fällt somit für den italienischen Schauspieler fort. Aus dem folgenden Auftritt Hamlet's mit Horatio und Marcellus ist Alles gestrichen, was auf seine Verstörtheit, auf die Absicht, den Narren zu spielen, hindeutet; mit dem Ruf der beiden Krieger: 'wir schwören!' schließt der Akt. Die so bezeichnenden Verse:

'Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,  
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam --'

werden von Rossi nicht gesprochen. Der zweite Akt beginnt mit der Scene zwischen dem König, der Königin und Polonius und setzt sich dann wie im Original fort. In die Schauspielerscene, die hinsichtlich der Recitation von Priamus' und Hekuba's Ende sehr gekürzt ist, hat der Bearbeiter die Bemerkungen und Anordnungen Hamlet's, wie die Schauspieler sich zu benehmen und zu spielen hätten, aus dem dritten Akt des Originals verflochten. Nach dem Abgang der Schauspieler hält Hamlet nicht den Monolog: 'O Welch' ein Schurk' und nied'rer Sklav' bin ich!' sondern gänzlich unmotivirt den Monolog: 'Sein oder Nichtsein.' Daran schließt sich die Scene mit Ophelia aus dem dritten Akt; mit dem Ausrufe Hamlet's: 'Geh in ein Kloster!' fällt der Vorhang. Der dritte Akt enthält nach einander: das Schauspiel, die Scene mit der Flöte, das Gebet des Königs, das Gespräch Hamlet's mit seiner Mutter, auch dieses mit einer herzkränkenden Umänderung. Nicht mit dem Beginn der Aussöhnung zwischen Mutter und Sohn, nicht mit dem tragisch ergreifenden 'Gute Nacht, Mutter!' schließt die Scene, sondern mit der boshaften, ungeheuerlichen Aufforderung Hamlet's: die Mutter möge gleich zum Könige eilen und ihn, ihren einzigen Sohn, verrathen. Zu Anfang des vierten Akts bricht Hamlet nach England auf; in dem Königspalast spielen sich wie im Original nacheinander der Aufstand des Laertes, sein Bündniß

mit dem Könige Claudius zum Untergang Hamlet's, Ophelia's Wahnsinn und Tod ab. Der fünfte Akt spielt auf dem Kirchhofe, es tritt nur ein Todtengräber auf. Der sechste Akt wird ganz von der Fechtscene und dem Ausgang der Hauptfiguren eingenommen. Der Schluß ist wirksam; unter den rauschenden Klängen kriegerischer Musik, die hinter der Scene den Einzug des Fortinbras verkündigt, stirbt Hamlet mit den Worten: 'Der Rest ist ewiges Schweigen.'

Ernesto Rossi's Hamlet ist eine interessante, stellenweise überraschende Leistung. Der Künstler ist noch von jugendlicher Frische, gewandt, lebhaft, ein vortrefflicher Fechter, von natürlichem Anstande. Aber in zwei Hauptpunkten greift er fehl: er giebt der Gestalt anfänglich einen so sentimental und weichmüthigen Ausdruck, daß die Ironie, die übersprudelnde Verachtung gegen 'das ganze Treiben dieser Welt,' der sich aufbäumende Stolz des Prinzen gar nicht hervortreten können, und springt im Verlauf der Handlung aus dieser duldenden Sentimentalität in die Leidenschaft eines Wahnsinnigen beinahe unvermittelt hinüber. Wo wir in der Scene mit Ophelia die Liebe hören wollen — die Liebe, die entsagen muß und doch zu selbstsüchtig ist, um frei und groß entsagen zu können — sehen wir nur einen Tollen vor uns. Meisterhaft ist Rossi's Mienenspiel, die natürliche, bewegte Geberdensprache, die gute Maske, die Plastik der Stellungen. Das ist ein Ritter, ein Prinz, sagen wir; jede Bewegung entspricht der Wahrheit und ist — von einigen Uebertreibungen, die aber vielleicht nur unseren nordischen Augen als solche erscheinen, abgesehen — schön. Nach dieser Richtung des Plastischen hin ist die Fechtscene vollkommen und bewunderungswürdig in ihrer Art. Die einst so hochberühmte italienische Fechtkunst des 16. Jahrhunderts kommt hier zur Erscheinung und zu Ehren. Der Wechsel der Rapiere zwischen Hamlet und Laertes vollzieht sich unter Rossi's Hand — der, sich verwundet fühlend, Laertes die Waffe entringt und ihm zugleich die seine aufdringt — so blitzschnell, so natürlich, daß wir uns fragen: wie konnten wir nur an der Wahrscheinlichkeit des Vorganges — daß nämlich Laertes die vergiftete Waffe aus der Hand lassen wird — zweifeln! Und Alles in dieser Scene ist trefflich und charakteristisch: das Ergreifen des Rapiers, der Gruß gegen den König und die Königin, das Zurückweisen des Bechers. Daß Hamlet dem sterbenden König auch noch den Gifttrank in den Mund gießt, erwähnte ich schon. Zu den gelungenen Scenen ist ferner der Anfang des Gesprächs mit der Mutter zu rechnen. Die Wuth, der Ingrim, die Hamlet bei dem Anblick seines Oheims, im Medaillonbilde am Halse der Königin, ergreifen und in den wildesten Versen: „ein Hanswurst von König, ein Beutelschneider von Gewalt und Reich, der weg vom Sims die reiche Krone stahl und in die Tasche steckte“ — sich austoben, ver-

stärkte Rossi durch Miene und Geberde auf's Aeüßerste, er machte, ganz außer sich und in der Gewalt der Tollheit, die Bewegung des heimlichen Stehlens und in die Tasche Steckens. Es gab da einen Aufschrei des Hasses, einen Ausdruck des Dämonischen, der erschütternd wirkte. In meinem Gefühl verdarb er sich freilich gleich darauf den Eindruck, indem er, nicht gebändigt durch das Wort der Mutter, — 'Halt inne!' ruft sie ihm zu — ihr das Medaillon vom Halse reißt und es zwei- dreimal mit den Füßen zertritt. Den Monolog 'Sein oder Nichtsein' sprach er ein wenig künstlich, rhetorisch, mit grüblerischem Ausdruck, ohne die leiseste Regung der Leidenschaft. Wenn er im ersten Akte von Horatio die Kunde von der Erscheinung des Geistes erhält, wenn er im dritten Akt, zu Ophelien's Füßen liegend, den König belauert — das Spiel mit Ophelien's Fächer ist gerade so ausgeklügelt wie das Abstäuben von Yorick's Schädel mit einem Battisttaschentuch — hat Rossi, im ersten Falle in der Ausmalung des Erstaunens, im zweiten in der Spannung und Erregung seines Wesens das Richtige getroffen. Verfehlt schien mir die Begegnung mit dem Geiste und die Scene mit dem Todtengräber. Den ersten Auftritt spielt Rossi ohne jede tiefere Ergriffenheit, ohne die geringste Andeutung, daß hier die Ursache für die weitere Entwicklung des Charakters liegt; die zweite in einem weinerlichen Ton, in einem langsam hinschmachtenden Tempo. Von dem tragischen Humor, von der Weltironie, die hier in Hamlet's Reden, in dem Gegensatz ihrer Bedeutsamkeit zu der Alltagsprosa des Todtengräbers steckt, kein Hauch. Nur mäßig glückten die Gespräche mit Polonius, mit Rosenkranz und Gildenstern, die Declamation vom rauhen Pyrrhus im zweiten Akte, es ist eben nicht möglich, diese Scene als ein Sinngestörter zu spielen. Wie hier zu toll, war Rossi am Schluß der Schauspielscene zu zahm und zu matt; Shakespeare's Hamlet ist wie außer Rand und Band, er singt, er schreit, er stürzt dem Könige nach — Rossi sinkt bei dem Abgang des Königs gebrochen in einen Sessel zusammen. Mit einem Worte: eine interessante, aber seltsame Darstellung, meisterlich in Allem, was das Spiel als Spiel im weitesten Sinne des Worts betrifft, aber sich auch mit diesem begnügend. Was Rossi im Grunde darstellte, war nicht der dänische Hamlet, sondern der italienische, melancholische, brütende Verschwörer der Renaissance, der, durch einen Usurpator um sein Recht gebracht, sich des Mächtigen zu entledigen sucht.

Einheitlicher, künstlerischer faßte Tommaso Salvini die Rolle des Hamlet auf und führte sie stilvoller und reiner durch: stilvoller, aber auch blutloser. Salvini spielte am 19. Mai 1877 auf der Bühne des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin den Hamlet. Das Schauspiel begann hier mit der zweiten Scene des Originals. Es treten auf König und Königin, Polonius und Laertes, Hofherren und Hofdamen.

Erst nachdem der König dem Laertes die Erlaubniß zu seiner Reise nach Frankreich gegeben hat, erscheint Hamlet. Salvini trägt sich einfach in schwarzer Kleidung, mit einer breiten Goldkette um den Hals; er ist barhaupt, neigt sich grüßend dem Königspaar und küßt seiner Mutter die Hand. Darauf beginnt das Gespräch zwischen ihm, Claudius und Gertrud. Wenn sich dann der Hof entfernt hat, hält Hamlet seinen ersten Monolog: 'O schmolze doch dies allzufeste Fleisch!' Während desselben und im Verlauf seiner Unterredung mit Horatio und Marcellus bleibt Salvini aufrecht stehen, nur selten den Platz wechselnd, niemals sich setzend. Die zweite Scene spielt im Hause des Polonius, ziemlich getreu nach dem Original. Darauf folgt der Auftritt mit dem Geist. Hamlet ist jetzt in einen schwarzen Mantel gehüllt und trägt ein Barett auf dem Haupte. Die Worte: 'Mein Schicksal ruft und macht die kleinste Ader dieses Leibes so fest wie Sehnen des Nemeer Löwen!' spricht er wohl leidenschaftlich aber nicht entfernt mit dem Sturm und Drang, den wir bei dieser Stelle in den deutschen Hamletspielern erschütternd ausbrechen sehen. Er reißt sich auch nicht von den Freunden, die ihn festzuhalten suchen, ungestüm los, noch weniger zieht er das Schwert — mit einer schnellen Bewegung hat er sich von ihnen befreit und folgt nun dem Geiste mit langsam feierlichem Schritte. In der nächsten Scene steht er im Hintergrund, einige Stufen höher als der Geist, der im Vordergrund links vom Zuschauer an der ersten Coullisse Posto faßt. Auch hier bleibt Salvini aufrecht, er fällt nicht auf die Knie, um die Erzählung und das Gebot des Geistes zu vernehmen. Als dann, nach dem Verschwinden des Geistes, Horatio und Marcellus hineinstürmen, ihn mit Fragen bestürmend, sagt Hamlet nur: was geschehen, ist ein furchtbar Schreckliches, ich kann es euch nicht sagen, aber schwört auf mein Schwert, nie bekannt zu machen, was ihr die Nacht gesehen. Darauf schwören sie, nur zweimal läßt der Geist unter der Erde seinen schauerlichen Ruf vernehmen. Nach dem Schwur fällt der Vorhang. Ich gestehe offen, daß ein Hamlet, der nicht sagt: 'Es lebt kein Schurk' im ganzen Dänemark, der nicht ein ausgemachter Bube wäre!' der nicht ausruft: 'Schreibttafel her! Ich muß mir's niederschreiben!' der den Akt nicht mit den sein ganzes Wesen und die Tragödie umschließenden Versen endet: 'Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!' für mich nur der Schatten Hamlet's ist. Und schattenhaft spielt ihn auch Salvini. Er spricht ohne Feuer, gebrochen und leise, mit langen Kunstpausen innerhalb der Rede.

Der zweite Aufzug fängt mit der zweiten Scene im Original an und dehnt sich, mit manchen Kürzungen im Einzelnen, bis zum Schluß der zweiten Scene des dritten Aktes aus; seine Hauptbestandtheile sind Hamlet's

Gespräche mit Polonius, Rosenkranz und GÜldernstern, mit den Schauspielern, die beiden Monologe: 'O welch' ein Schurk' und nied'rer Sklav' bin ich' und 'Sein oder Nichtsein', endlich der Abschied von Ophelia. Wie im ersten Aufzug Salvini's Hamlet ohne Feuer, ist er im zweiten ohne ironische Bitterkeit. Weder ein erheuchelter noch ein wirklicher Wahnsinn. Immer eine vornehme Haltung und das höflichste Benehmen; nur daß er bei den Worten 'die Rede soll mit Eurem Bart zum Barbier!' Polonius in den weißen Bart greift, will mir für einen solchen Pfinzen nicht gefallen; alle Betonungen sind richtig, fein und durchdacht, auch nicht ohne Pointe, nur schade, daß die Spitze stumpf ist. Selbst der Ausbruch des erregtesten Gefühls in dem Monologe, der in unserem Hamlet-Text den zweiten Akt beschließt und der die stärkste Aufstachelung ist, bringt Salvini nur wenig aus seiner gehaltenen Ruhe. Darum tritt auch der Umschwung in dem Monolog von dem gesteigerten Rachegefühl zu dem reflectirenden Zweifel: 'Frisch an's Werk mein Kopf! Hum! Hum!' und dann weiter: 'Der Geist, den ich gesehen, kann ein Teufel sein' — nicht scharf genug hervor. Das Selbstgespräch 'Sein oder Nichtsein' spricht Salvini ernst überlegend, ganz in Betrachtung versunken, mit kurzen Schritten hin- und hergehend; scharf werden die Worte: 'Sterben — schlafen — vielleicht auch träumen!' hervorgehoben und von einander unterschieden, dann verweilt der Künstler mit besonderer Betonung bei den Versen: 'Das ist die Rücksicht, die Elend läßt zu hohen Jahren kommen. Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geißel, des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen, verschmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub, den Uebermuth der Aemter und die Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist, wenn er sich selbst in Ruhstand setzen könnte, mit einer Nadel bloß?' Die Nadel oder der Pfriem des Originals ist in der italienischen Uebersetzung ein Stilet geworden und Salvini macht in seiner Rede bei dieser Stelle die Bewegung eines Mannes, der sich den Dolch in die Brust stößt. Das Gespräch mit Ophelien ist in seiner Auffassung ganz und gar durch die Ueberzeugung beeinflusst, daß der König und Polonius es belauschen, Einzelnes ist hier von großer Schönheit und Wahrheit: aber an Joseph Wagner reicht der Italiener nicht entfernt heran. Im Allgemeinen herrscht auch im zweiten Akt die Kunstpause bedenklich vor, die Darstellung hat etwas feierlich Abgemessenes.

Den dritten Akt nehmen die drei Auftritte: des Schauspiels, des Gebets des Königs und der Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter ein. Die Bühne ist bei den Italienern nicht im Hintergrunde, sondern an der Seite aufgeschlagen: nicht glücklich, denn statt dem Könige gegenüber, liegt Hamlet nun in derselben Richtung mit ihm und muß, um ihn zu

beobachten, sich beständig über Ophelien's Knie vorbeugen. Diese Anordnung wird dadurch noch verfehler, daß Horatio nicht hinter Hamlet und Ophelia, sondern ihnen gegenüber an die Schaubühne gelehnt dasteht, der König und die Königin auf einer erhöhten Estrade sitzen. Salvini richtet seine Bemerkungen über die Schauspielkunst nicht an 'einige Schauspieler,' wie es im Text heißt, sondern an einen einzigen: es braucht nicht gesagt zu werden, daß der Künstler hier vortrefflich ist, Filigtanarbeit ersten Ranges. Er hat dabei und behält auch während der Vorstellung einige beschriebene Blätter in der Hand — man kann sie für das Textbuch des Stückes oder für das Manuscript der Verse nehmen, die er dem Schauspieler zum Recitiren gegeben — und blickt bald in die Papiere, bald auf das Antlitz des Königs. Wenn der König aufbricht, wirft er mit einem wilden Schrei — es ist der einzige, den er im Verlaufe des Stückes ausstößt — die Blätter in die Luft. Fein und geistreich, jedoch ohne das Zittern und Schwingen der Nerven, spielt er dann die Scene mit der Flöte, unterhält er sich mit Polonius über die Wolke. Ungeschickt ist wieder die Betscene des Königs eingerichtet; vorn links steht der Betschemel des Königs, von rechts her tritt Salvini auf, zieht sein Schwert, hält seinen Monolog und geht dann wieder, statt an dem König vorüberzuschleichen, in die rechte Coullisse zurück: man weiß im Grunde nicht, warum er gekommen ist. Wenn Hamlet in der Scene mit der Mutter ruft: 'Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies!' so zeigt Salvini in die leere Luft, als wären die beiden Königsbilder nicht in Wirklichkeit, sondern nur als Wahngelbilde seiner Phantasie vorhanden: ich glaube nicht, daß dies die Absicht des Dichters ist, Hamlet's Sinnverwirrung tritt erst bei dem Erscheinen des Geistes ein. Der ganze Akt wird im Allgemeinen feuriger und belebter gespielt, als die vorhergehenden, eine Fülle glücklicher und eigenartiger Züge findet sich, die sauberste Miniaturmalerei, aber der Schwung, das Alfrescoartige fehlen.

Der vierte Aufzug wird mit einem kurzen Selbstgespräch Hamlet's, einem Auszug aus dem Monolog Hamlet's bei dem Zuge des norwegischen Heeres unter Fortinbras im Text, eröffnet, daran schließt sich die dritte Scene des vierten Text-Aktes bis zu den Worten Hamlet's: 'Mann und Weib sind ein Fleisch, also meine Mutter; kommt, nach England!' und von der fünften Scene folgt die Uebersetzung, mit einziger Auslassung des sechsten Auftritts. dem Originale: natürlich nur in den Umrissen, im Einzelnen ist Vieles ausgelassen, noch mehr zusammengezogen. Den fünften Aufzug bilden drei Auftritte: Hamlet auf dem Kirchhofe und Ophelien's Begräbniß, die Aufforderung zum Wettkampf mit Laertes, die Fechtscene. Im Anfang ist Salvini vollkommen undeutlich, er flüstert nur mit Horatio, Alles traurig und eintönig. Er springt nicht in das



offene Grab und ringt darin mit Laertes, wie es der Text vorschreibt, am Rande des Grabes ringen beide mit einander. Das Wechseln der Rapiere geschieht in folgender Weise: Hamlet schlägt dem Laertes das Rapier, mit dem er so eben verwundet worden ist, aus der Hand und bietet ihm, indem er sich niederbeugt, das auf dem Boden liegende Rapier aufzuheben, das seine an: die Bewegung ist ebenso natürlich wie voll ritterlichster Höflichkeit. Darüber bin ich mir bei dem einmaligen Anschauen des Hergangs nicht ganz klar geworden, ob Hamlet nur zufällig dem Laertes das Rapier aus der Hand schlägt, nur aus Artigkeit ihm das seinige überreicht, oder ob er bei seiner Verwundung Verdacht geschöpft hat und sich durch seinen Fechterstreich der verrätherischen Waffe bemächtigen will. Den König durchsticht Salvini zweimal: gegen den Text, der ausdrücklich vorschreibt, daß Hamlet den König zwingt, den vergifteten Trank zu trinken. Mit den Worten Horatio's: 'Da bricht ein edles Herz' — fällt der Vorhang.

So treu, als es mir möglich ist, habe ich in dieser Schilderung dem großen Schauspieler die Contouren seiner Gestalt nachgezogen; die Farbe, die er ihnen giebt, kann ich freilich nicht in Worten nachahmen. Um eine richtige Vorstellung von ihnen zu gewinnen, muß man Bilder und schauspielerische Darstellungen mit eigenen Augen sehen. Es ist eine außerordentlich sorgfältige, fein ausgearbeitete, klug überlegte, interessante Leistung — aber ein Gemälde in Aquarellfarben, das Temperament und die Jugend, die Unmittelbarkeit der Empfindung fehlen. Salvini's Hamlet ist ein nicht mehr junger Mann, von fürstlichem Anstande, mit festlichen Geberden, langsamen Schrittes, von Anfang zu Ende ein grübelnder Denker, in gedämpfter Melancholie, von einem gewissen Phlegma angekränkt, weder der wirkliche noch der erheuchelte Wahnsinn kommt in der Darstellung zu einem wahrhaft ergreifenden Ausdruck, am sichtbarsten springt noch ein eingeborenes Mißtrauen gegen seinen Oheim-Vater hervor, die heftigen und unvermittelten Uebergänge in Hamlet's Stimmung, die zu dem unbeschreiblichen, immer von Neuem anziehenden Reiz gerade dieser Dichtung, als einer der tiefstnigsten Offenbarungen des Menschenherzens, so wesentlich beitragen, verlieren in Salvini's Spiel durch die Kunstpausen mit dem Ueberraschenden auch ihre Natürlichkeit. Bei allem Geist, der sie durchdringt, trotz aller Kunst, mit der er sie ausgestattet, hat mich die Darstellung des Künstlers mehr ermüdet und gequält, als bewegt. Denn um meine Meinung von Hamlet als einer Schauspielersfigur noch einmal in dem kürzesten Ausdruck zusammenzufassen: ich halte dafür, daß Hamlet ein jugendlicher, feuriger, leidenschaftlicher Prinz ist, nicht ohne starke Selbstsucht und den Stolz seiner geistigen Ueberlegenheit, nicht ohne hochfahrende Geringschätzung der Andern, mit deren

Leben und Tod er spielt; ihm, dem Thronfolger, hat sein Oheim die Krone entrissen, durch die rasche Heirath seiner Mutter mit demselben, durch die Erscheinung und Offenbarung des Geistes geräth ihm die bisher so schöne, so klare und feste Welt in's Dunkle und ins Schwanken; im Sturm der Gedanken, in beständiger Unruhe und Aufregung strebt er der Rachethat zu, die er, ohne die Hülfe des Zufalls, zu vollenden sich doch nicht fähig fühlt: 'Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam,' an diesem Zwiespalt zwischen der ihm gewordenen Aufgabe und seiner Willenskraft, in diesem Kampf mit dem Wahnsinn, der ihn zu ergreifen droht, während er ihn nur erheucheln will, geht er zu Grunde.

---