

Werk

Titel: Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Pr...

Untertitel: ein Beitrag zum Verständniß Shakespeare's

Autor: Gessner, Th.

Ort: Weimar

Jahr: 1885

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0020|log18

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen?

Ein Beitrag zum Verständniß Shakespeare's.

Von
Rektor **Th. Gessner.**

Das Shakespeare-Jahrbuch hat sich im Laufe der Jahre zu einem, jedem Forscher auf unserem Gebiete unentbehrlichen Repertorium entwickelt. Die Grenze Dessen also, was es als seine Leistungsaufgabe zu betrachten hat, würde zweifellos nicht überschritten werden, wenn es versuchte, Publikationen einem weitem Leserkreise zugänglich zu machen, deren Veröffentlichungsform ihre Verbreitung erschwerte, und die es doch in hohem Grade verdienen, den Kreisen bekannt zu werden, welche, sei es als Forscher, sei es als Freunde des Schönen, sich dem Studium Shakespeare's und seiner Zeit widmen.

Eine Fundgrube trefflicher Arbeit sind oft die Abhandlungen, die, vergraben in Schulprogrammen, nur selten vor's Tageslicht, oder vor das Licht der Studirlampe kommen, und es ist gewiß weder unerwünscht, noch unverdienstlich, die werthvollsten unter ihnen der Vergessenheit zu entreißen.

Im XIII. Bande des Jahrbuches lesen wir, von Elze geschrieben:

Nicht mindere Anerkennung verdient die Abhandlung von Th. Gessner: „Von welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu ge-

winnen? Ein Beitrag zum Verständniß Shakespeare's (Programm der höheren Bürgerschule zu Quakenbrück, 1877).“ Der Verfasser beschäftigt sich nicht mit den Zeitbeziehungen, die im Hamlet möglicher Weise enthalten sind, sondern sucht aus der Dichtung selbst und ausschließlich aus ihr, eine eigene scharf ausgeprägte Auffassung zu gewinnen und den Sinn des großen Räthfels in seiner Weise zu enträthseln. Er giebt scharfsinnige und beherzigenswerthe Winke und weist nebenbei die Werder'sche Auffassung ebenso ruhig als bestimmt ab.

Im dritten Jahres-Supplement-Bande des Meyer'schen Konversations-Lexikon, pag. 873, ist von derselben Abhandlung — im Zusammenhange mit anderen — die Rede, und der Verfasser des Referates fährt also fort:

Obschon die drei letzten der hier aufgezählten Abhandlungen als Programm-Arbeiten dem Publikum schwer erreichbar sind, so nehmen sie doch einen zu hohen Werth für sich in Anspruch, als daß sie hier übergangen werden dürften. Vielleicht nimmt auch der eine oder der andere der genannten Verfasser aus unserer literarischen Uebersicht Veranlassung, seine Schrift im Buchhandel erscheinen zu lassen.

Wir werden also den Versuch machen, dessen wir oben Erwähnung thaten, und hoffen, uns damit den Dank Derer zu erwerben, welchen das Jahrbuch zur Lektüre oder zum Studium dient. Das Urtheil unserer Leser wird ja darüber zu entscheiden haben, ob dieser Versuch vereinzelt bleibt, oder sich weiter entwickelt. Sollte das Letztere der Fall sein, so würden Vorschläge in Bezug auf die fernere Auswahl mit allerbestem Danke angenommen. — Daß wir mit der Gessner'schen Abhandlung beginnen, bedarf, nach dem obigen Ausspruche zweier Sachkundiger, wohl kaum eines rechtfertigenden Wortes, sowie es auch selbstverständlich ist, daß der Abdruck erst die Folge eines Vertrages mit den Rechtsnachfolgern des verstorbenen Autors wurde.

Die Redaktion.

Hamlet ist eine Festung; wer dieselbe nehmen will, hat sie zunächst von den verschiedensten Punkten aus zu beobachten. Mit dem Finden des Schlüssels zu dem natürlichsten Eingangsthore ist der Sieg strategisch entschieden. Die Feste muß kapituliren.

In Gestalt, Haltung und Mienen spiegelt sich der Geist. Bewährt sich dieser Satz schon vielfach im gewöhnlichen Leben, auf dem Gebiete der Kunst hat er unbedingte Giltigkeit. Aus den Zügen und Formen eines Gemäldes, einer Bildsäule, müssen wir einen Schluß über das Geistesleben der dargestellten Person ziehen können, oder das Machwerk ist ein schlechtes. Dasselbe gilt von der Bühne. Der gutherzige Biedermann und der Schleicher, der König und der Narr, der Schwärmer und der eitle Geck, die hartherzige Frau und die hingebende Frau erscheinen auf ihr als wesentlich verschiedene Typen, und jeder einzelne König, Schwärmer und Schleicher ist seiner Rolle gemäß wieder in bestimmter Weise zu individualisiren. Oft läßt der Dichter dem Spieler für Durchführung der Aufgabe, das eigene Aeußere der Rolle anzupassen, vollkommen freien Spielraum. Setzt aber der gute Dramatiker einmal den Stift an, um mit einzelnen Strichen auch das Aeußere einer seiner Personen zu zeichnen, so wird jeder Strich werthvoll. Nicht die kleinste Nuance darf von dem Darsteller übersehen werden. Das trifft besonders bei Shakespeare zu. In wie lebhafter Weise Derselbe sich aber, gerade als er Hamlet schrieb, des Gedankens, mit dem wir begannen, bewußt war, zeigt eine ganze Reihe von Stellen in dem Stücke. Ich erinnere nur an die Unterredung mit dem ersten Schauspieler im Beginne der zweiten Scene des III. Aktes, an den Eingang des Schlußmonologes in Akt II, sowie an die schöne Stelle aus der Unterredung mit der Mutter III, 4: „Seht her auf dies Gemälde und auf dies“ etc. Die Bildnisse beider Gatten zeigen mit unwiderstehlicher Kraft, viel lebendiger als Worte es vermöchten, der beschämten Königin die tiefe geistige und moralische Kluft zwischen dem abgeschiedenen Gemahle und Claudius.

Die erste Aufgabe, die man sich zu stellen hat, um einen Einblick in das Wesen Hamlet's zu gewinnen, ist daher: man suche mit größter Sorgfalt die Stellen auf, welche, sei es direkt, sei es indirekt, auf das Aeußere des dänischen Prinzen Licht fallen

lassen, und entwerfe möglichst lebendig auf Grund derselben ein Bild seiner Persönlichkeit. Dasselbe wird kein vollständig ausgeführtes sein können. Es gleicht dem eines Mannes, welchen wir in der Ferne wandeln sehen. Die Umrisse, Charakteristisches in der Bewegung treten indeß bereits hervor, und bei späterem, näherem Betrachten klärt und ergänzt sich Alles in natürlichster Weise. Das Bild aber, das wir bekommen, ist folgendes¹⁾: ein Mann von 30 Jahren, von kleiner Statur, wohlbeleibt, bei stärkerer Bewegung leicht in Schweiß gerathend und knapp im Athem, gewohnt sich täglich bestimmte Bewegung zu machen, aber bei alledem recht gewandt und beweglich, eine kräftige und wohlgeschulte Klinge schlagend und durchaus befähigt, als feinster Hofmann aufzutreten. Die Gesichtszüge sind des lebhaftesten Mienenspieles, tiefer Veränderungen fähig. Das Haar liegt in krausen Locken auf dem Haupte, hebt sich aber in Momenten gewaltiger Erregung steif empor. Haltung und Sprache sind in den verschiedenen Scenen vielfach wechselnd. — Begründen wir kurz das Einzelne. Der erste Todtengräber erzählt V, 1, daß er seit 30 Jahren im Amte und just an dem Tage dazu gekommen, an dem Hamlet geboren. Auch die Anspielung im Schauspiel auf der Bühne: „Schon 30 Mal hat den Apoll sein Wagen“ etc., ist nicht zu verkennen. Ueber seine Natur spricht sich Hamlet I, 2 selbst aus: *My father's brother, but no more like my father than I to Hercules*. Der auffallende, dem Zuschauer klar vor Augen stehende Unterschied zwischen der eigenen Gestalt und der des Herkules soll den schroffen Gegensatz zwischen Vater und Ohm so recht zur Geltung bringen; da nun aber die Mutter V, 2 unwillkürlich ausruft: *He's fat and scant of breath*, und bereits im zweiten Gange des Zweikampfes, den allerdings Laertes auf Rath des Königs wohl etwas lebhaft gemacht haben wird, Hamlet die Schweißperlen so lebhaft auf die Stirn treten, daß die Königin zärtlich besorgt ihm das Gesicht trocknet, auch sonst Hamlet sich als kräftig und muskulös gebaut kund-

¹⁾ Das hier gezeichnete Portrait der äußern Erscheinung stimmt wohl kaum mit dem überein, das im poetischen Sinne und in der allgemeinen Auffassung lebt; wenn es dennoch das richtige ist, so hat Shakespeare eben die Gestalt des actuellen Schauspielers seiner Zeit zum Vorbilde genommen, und die Beschreibung der Erscheinung angepaßt. Kein unbefangenes Leser-Gemüth glaubt an einen fetten, kurzathmigen Hamlet! — Was die berühmten dreißig Jahre betrifft, siehe Jahrbuch XVII, pag. 290; betreffs *He's fat and scant of breath*, siehe Band XVI, pag. 394, sub. Nr. 192. D. R.

giebt — er nimmt es mit Laertes im Ring- und Fechtkampf auf, Horatio, Marcellus und Bernardo vermögen ihn nicht zurückzuhalten — so ist die scharfe Differenz zwischen der eigenen Gestalt und der des Herkules allein in dem Höhenunterschiede zu suchen. Mit der etwas starken, untersetzten Figur harmoniren sehr wohl: die V, 2 Osrick gegenüber erwähnte Gewohnheit täglich eine Stunde frische Luft zu schöpfen, das stundenlange Auf- und Abgehen in der Gallerie II, 2, die zweimal II, 2; V, 2, hervorgehobenen regelmäßigen ritterlichen Uebungen; mit ihr steht aber auch die Gewandtheit, Gelenkigkeit, ja Geschmeidigkeit, die Hamlet bei dem Austausch des Rosenkranz und Guldenstern übergebenen Aktenstückes, bei dem Sprunge und Kampfe im Grabe, dem Entern des Korsarenschiffes, dem Entreißen des Rapiers aus der Hand des Laertes offenbart, durchaus nicht in Widerspruch. Männer von Hamlet's Körperbau sind oft die gewandtesten und zierlichsten Turner. Ebensowenig widerstreitet der Figur die feine höfische Tournüre, die Hamlet nach Opheliens Schilderung, III, 1, im höchsten Grade besaß. Sie preist ihn in erster Linie als Hofmann, erst in zweiter als Krieger und Gelehrter, und wenn sie ihn *the rose of the fair state* nennt, *the glass of fashion and the mould of form, th'observ'd of all observers*, Rose, Spiegelbild und Modell feinsten Form, unwillkürlich aller Augen auf sich ziehend, so muß, selbst wenn man in Rechnung setzt, daß die Schildernde ein junges liebendes Mädchen ist, doch ein eigenthümlicher Zauber über dem ganzen Wesen Hamlet's ausgebreitet gewesen sein, er in Haltung, Bewegung und Sprache das Bild eines vollkommenen Kavalieres dargeboten haben. Daß er die hofmännische Haltung auch im Stücke selbst, im Beisammensein mit den ehemaligen Schulgenossen hervorkehrt, bezeugt Rosenkranz III, 1. Dieselbe Haltung eignet sich ungemein für das Gespräch mit Osrick. Auch Laertes gegenüber V, 2 ist der sich entschuldigende Hamlet zum guten Theil Kavalier, und beim Empfange der Schauspieler paart sich meinem Empfinden nach das feine höfische Wesen so recht mit natürlicher Hoheit. Auf Stellen, in denen der zur Zeit Elisabeth's gebräuchliche gezierte und geschraubte Hofton Verwendung fand, hat Delius in seiner Hamletausgabe in verdienstlicher Weise hingewiesen. Hamlet bedient sich derselben mehrfach und ist also auch in dieser Beziehung Hofmann.

In wie weit Haltung und Mienen des Prinzen mit den verschiedenen Seelenstimmungen wechseln, können wir erst später

sehen. Mehrfach, besonders in den Szenen, die den erkünstelten Wahnsinn zeigen, ist indeß die Haltung eine mit Absicht formirte, und man muß, besonders wenn man der Erzählung der tief erschreckten und erschütterten Ophelia, II, 1, gedenkt, gestehen, die Herrschaft, welche Hamlet über Gesichtszüge und Körperhaltung besaß, war eine nicht geringe. Es steckt in ihm auch in dieser Beziehung die Anlage zu einem vortrefflichen Schauspieler. „Bleich wie sein Hemd, mit einem Blicke von Jammer so erfüllt“ „Schlotternd mit den Knieen.“ — „Ueber seine Schultern den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg zu finden ohne seine Augen.“ — Der Hilferuf der Mutter III, 4, hat gleichfalls das lebendigste, Angst und Furcht erregende Mienenspiel zur Voraussetzung. — Ueber die, die beweglichen Gesichtszüge umrahmenden krausen Locken belehren uns I, 5 und III, 4. Auch der Vater hatte gelocktes Haar — „Apollo's Locken“ — III, 4. Von den übrigen Zügen der edlen schönen Gestalt, auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt, möchte ich noch gern die hohe Stirn auf Hamlet vererbt glauben; ausdrücklich deutet dies indeß der Dichter nirgends an.

Sorgsam, wie Alles auf das Aeußere Hamlet's sich Beziehende, ist jede Einzelheit seiner Vorgeschichte zu sammeln. Sie ist der zweite wohl zu beachtende Punkt. Denn wie in der Natur und der Weltgeschichte, so erklärt auch im guten Drama das Werden das Gewordene, und selbst da, wo die Geschichte einer Vorzeit, die Vorgeschichte eines Helden nur aus Bruchstücken besteht, vermitteln gerade diese Bruchstücke oft in vortrefflichster Weise das Verständniß der späteren Epoche, das Thun und Lassen der Bühnengestalten. Insbesondere möchte es schwer werden, aus irgend einem Shakespearischen Stücke auch nur ein Wort aufzustecken, das sich auf die Vorgeschichte einer auftretenden Person bezieht und für das Verständniß der Handlung bedeutungslos wäre, und obwohl dem entsprechend — abgesehen von den sich unmittelbar aneinander reihenden historischen Stücken — Shakespeare sich sonst mit Daten, die sich auf das Leben seiner Helden vor ihrem Auftreten beziehen, meist recht sparsam erweist, ist er doch Hamlet gegenüber durchaus nicht karg. Mir ein Beweis, daß er diese Gestalt mit ganz besonderer Liebe formte, ihr volles Erfassen so recht ermöglichen wollte.

Hamlet ist geboren als der Sohn eines ruhmvollen Königs, der Dänemark zu einem Großstaate machte. Norwegen und Polen sind niedergeworfen, I, 1, und England leistet willig Lehnspflicht, IV, 3.

Der Geburtstag des Prinzen war zugleich der Tag eines glänzenden Sieges, der dem Staate eine Provinz, dem Könige ob seiner persönlichen Tapferkeit allgemeine Bewunderung brachte. Jeder Däne, jeder Narr, V, I, kennt diesen Tag. Siehe da, welch natürlicher Grundstein der ungemainen Popularität, deren sich Hamlet erfreut! Einem Prinzen, unter so günstigen Umständen geboren, hüpfte unwillkürlich die Volksgunst entgegen. Des Vaters Ruhm kommt auch dem Sohn zu gute. Dieser Vater ist aber nicht nur ein wackerer, starker, tapferer, edler Dänenkönig, er ist auch ein Däne im Essen und Trinken, die Mutter, selbst noch im vorgerückten Alter, eine stark sinnliche Natur. Früh wird der Prinz in das schwelgerische Hofleben gezogen und im Trinken geübt, I, 4. („Doch meines Dünkens, bin ich eingeboren und drin erzogen schon“ . . . „Dies schwindelköpfige Zechen macht verrufen bei andern Völkern uns“ . . .) Kann es uns Wunder nehmen, wenn wir auch an Hamlet hier und da Spuren von Sinnlichkeit, einen gewissen Grad von Vollsäftigkeit entdecken? Müssen wir ein zeitweis hervorbrechendes Wider gegen sinnlichen Genuß nicht überaus natürlich finden? Ein zweites Bild aus der frühesten Jugendzeit wird uns V, 1 vorgeführt. Hamlet gedenkt, lebendig und wehmüthig zugleich, der Tage, wo er als kleiner krausköpfiger Bube tausendmal auf dem Rücken des Hofnarren Yorick, eines Burschen von unendlichem Humor, ritt, ach wie oft an den Lippen hing, denen die herrlichsten Einfälle, Schelmenlieder und Blitze von Lustigkeit entströmten, über die die ganze Hoftafel in Lachen ausbrach. Und somit haben wir wieder eine natürliche Unterlage für so Manches, was wir an Hamlet sehen, für die Lust an Witz und Humor, die Verschen, die er bei jeder Gelegenheit zur Hand hat, die Neigung und das Geschick mit Silben zu stechen. — Die gemeinsame Schulerziehung mit Rosenkranz und Gildenstein wird mehrfach erwähnt. II, 2 sagt der König: „Da ihr von Kindheit an mit ihm erzogen und seiner Laun' und Jugend nahe bleibt“; die Königin: „er hat euch oft genannt: ich weiß gewiß, es gibt nicht andre zwei, an denen er so hängt“; Hamlet selbst: „ich beschwöre euch bei den Rechten unserer Schulfreundschaft, bei der Eintracht unserer Jugend, bei der Verbindlichkeit unserer stets bewahrten Liebe“; III, 4: „meine Schulgesellen, die beiden, denen ich wie Nattern traue.“ — Aus den bei Rosenkranz und Gildenstein erzielten Resultaten des Erziehungswerkes läßt sich wohl schließen, daß dasselbe zwar in einzelnen Beziehungen anregend war — auch Rosenkranz zeigt

Verständniß für gutes Theater — aber doch der Tiefe entbehrte, mehr hofmännisch formend, als zarte ethische Beziehungen vermittelnd und entwickelnd war. Einen Jugendfreund hat Hamlet aus diesem Schulleben nicht, überhaupt für sein Herz wenig gewonnen. Einer Kunstfertigkeit wird dagegen von ihm V, 2 gedacht, die er sich dort zu eigen machte, eine schöne Handschrift. „Indeß“, fügt er hinzu, „wie unsere großen Herren, hielt ich später es für niedrig, schön zu schreiben und bemühte mich sehr, es zu verlernen“. Ein fein charakterisirender Zug, denn er zeigt mit Evidenz, wie Hamlet als Jüngling so ganz in den höfischen Anschauungen steckte. Der Besuch von Wittenberg deutet auf Vertiefung. In Horatio lernt Hamlet eine seiner Freundschaft durchaus würdige Persönlichkeit kennen, aber er hält mit der Freundschaftserklärung Jahre lang zurück, III, 2. Ganz im Gegensatz dazu ist er der schönen Ophelia gegenüber gar nicht zurückhaltend, wortreich, mit jedem Schwur des Himmels ihr seine Liebe versichernd, zierliche Liebesbriefe schreibend — der uns II, 2 vorgeführte ist im geschraubten Hofton gehalten — und allerlei Angedenken verehrend. Auch nach des Vaters Tode, der ihn nicht ganz zwei Monate vor Beginn des Stückes jäh betroffen und tief erschüttert, finden wir das Verhältniß zu Ophelia fortgesetzt, ja die Zeitangaben des Stückes würden selbst die Annahme verstaten, es sei überhaupt erst nach dem Tode angeknüpft. Auf Laertes und die Zuträger des Polonius macht es den Eindruck einer Tändelei. Ophelia selbst glaubt sich innig und wahr geliebt. Wie Hamlet in der That liebte, läßt sich erst aus seinem Totalverhalten während des Stückes entscheiden. Nur sein gesamtes Wesen erklärt seine Liebe. Beide spiegeln sich wechselweis in einander ab und der Dichter hüllt Beide zunächst in ein gewisses Dunkel. Zwei andere bereits seit Jahren vorhandene Neigungen zeichnet Shakespeare dagegen noch mit recht deutlichen Strichen: Hamlet ist Theaterfreund, eifriger Besucher und Protektor einer tüchtigen Truppe, II, 2; nicht minder ist er Freund ritterlicher Künste, mit Ausdauer übt er dieselben und mag von Niemand darin gern übertroffen sein, IV, 7; und zwei herbe, bittere Erfahrungen läßt er ihn noch machen, kurz vor der Zeit, mit der das Stück beginnt. Nicht er, sondern der verächtliche Ohm wird zum König erwählt, und was einen noch viel tieferen, ungleich schmerzlicheren Stachel in das Herz drückt, die kaum Wittwe gewordene Mutter reicht eben diesem Ohm ihre Hand.

Bereits diese Vorgeschichte enthält einzelne einander scheinbar widersprechende Züge. Sie bereitet damit in feinsten Weise vor auf das in der Handlung selbst zu Tage tretende, einander scheinbar noch viel mehr Widersprechende und Räthselhafte in Hamlet's Wesen. Indeß sind die scheinbar einander widersprechenden Züge der Vorgeschichte wirklich unvereinbar? Ist nicht recht wohl eine Persönlichkeit denkbar, die in Wahrheit das in und an sich erfahren, das gethan, was von Hamlet dem Knaben, Jüngling und Mann in den zwanziger Jahren erzählt wird? Begegnen uns nicht alle Tage Personen mit scheinbar widersprechenden Charakterzügen? Derselbe Mann, im Geschäft, in der Familie, in geselligen Kreisen, erscheint er nicht häufig in drei ganz verschiedenen Formen? Derselbe Beamte seinem Vorgesetzten und seinem Untergebenen gegenüber, wie häufig ein Kontrast! Und wie diese Gestalten des gewöhnlichen Lebens nimmermehr erkannt werden, wenn man nur ihr in der einen Sphäre sich kundgebendes Wesen beachtet und für die anderen kein Auge hat oder haben will, wie hier Derjenige, welcher den Schlüssel zur Beantwortung der Frage: wie es komme, daß das Wesen unter den verschiedenartigen Verhältnissen sich so und so ändere, gefunden hat, in der Regel auch den Schlüssel zum Verständniß des ganzen Mannes in seinen Händen hält, so sind gerade diese scheinbaren Widersprüche in Hamlet's Wesen von höchster Bedeutung. Wer auch nur einem gegenüber das Auge zudrückt, ihn zu vertuschen sucht, der begiebt sich von vorn herein jeder Aussicht, Hamlet zu verstehen. Fest sind sie ins Auge zu fassen diese verschiedenen Hamletgestalten, der Hofmann, der Liebhaber, der mit dem Rächeramt betraute Sohn, der Gönner der Schauspieler, der Vertrauende, der Mißtrauende, der tief traurige, über Selbstmord Reflektirende, der mit Silben stechende, unkeusche Witzeleien nicht Verschmähende, der mit Selbstvorwürfen sich Ueberhäufende und der hohes Selbstgefühl verrathende Hamlet, Alle sind sie ruhig nebeneinander zu stellen. Die Frage: warum ist Hamlet unter anderen Verhältnissen, anderen Eindrücken, allein, in Gegenwart Ophelia's, der Königin, Horatio's scheinbar so verschieden, wird dann vielleicht ganz von selbst ihre Antwort finden. Suchen wir diesen Schlüssel erst später. Eins sehen wir schon jetzt: Hamlet ist in Folge seines verschiedenartig schillernden Wesens viel mehr Bild des gewöhnlichen Lebens als die meisten Helden anderer Dramen.

Zur Vorgeschichte des Dramas und insofern in gewisser Weise

auch Hamlet's gehört die Beantwortung der Frage: Wie ist Claudius auf den Thron gekommen? Ich möchte sie als dritten besonders zu beachtenden Punkt hier hervorgehoben haben, denn jenes „Wie“ ist in der That bedeutsam für die Stellung, das Handeln und Empfinden Hamlet's. Die einschlagenden Stellen finden sich I, 2: *Therefore our sometime sister bis with this affair along*; die Entgegnung Rosenkranz's III, 2: *How can that be, when you have the voice of the king himself for your succession in Denmark*; die in höchster Erregung der Mutter zugerufenen Worte, III, 4: *A vice of kings; a cutpurse of the empire and the rule, that from a shelf the precious diadem stole, and put it in his pocket*; die Worte des Edelmannes, IV, 5, der Ausruf Hamlet's, V, 2: *Popp'd in between th'election and my hopes*, sowie aus dem letzten Theile dieser Scene die Worte des sterbenden Prinzen: *But I do prophesy th'election lights on Fortinbras: he has my dying voice: des Fortinbras: Let us haste etc.* und Horatio's: *Of that I shall have also cause to speak, and from his mouth whose voice will draw on more.* Wer ein selbständiges Urtheil über den Gegenstand haben will, muß dieselben genau im Original ansehen und besonders die erste auf das Sorgsamste sich übertragen.

Dänemark war Wahlreich, das bekundet klar und deutlich die Schlußscene. Die Wahl wurde nicht von dem Volke, wie indirekt IV, 5 bezeugt, sondern von dem hohen Adel vollzogen. Fortinbras beruft *the noblest* zu der entscheidenden Versammlung. Berücksichtigt wurden bei der Wahl: die Stellung des Stimmabgebers — die Stimme des sterbenden Hamlet wird nach Horatio's keinerlei Widerspruch findenden Aeußerung die Stimmen Anderer nach sich ziehen — gewisse Anrechte an den Thron — Fortinbras beabsichtigt die seinen geltend zu machen — und die Stimmen des zuletzt regierenden Fürsten — Claudius hat bei oder sofort nach seinem Regierungsantritte Hamlet die Stimme für die Thronfolge gegeben. Die besten Hoffnungen auf den erledigten Fürstenthron hatten wohl in der Regel die überlebenden Mitglieder der königlichen Familie, insbesondere ein allein hinterbliebener Sohn. Hamlet sagt selbst, daß er sich derlei Hoffnungen gemacht. Durch welche Mittel es Claudius gelungen, vor seinem Mitbewerber den Vorzug zu erlangen, sich einzudrängen, *to pop*, zwischen jene Hoffnungen und die Wahl, erzählt der Dichter nicht genau, aber er deutet I, 2 wenigstens auf einen Hebel hin, den der schlaue Mörder höchst wahrscheinlich in Bewegung setzte. Der König

stellt dort die ihm eben angetraute Gattin dem Hofe mit der Benennung *th' imperial jointress of this warlike state* vor und schließt den betreffenden Absatz seiner Ansprache an die versammelten Edlen: *taken to wife, nor have we herein barr'd your better wisdoms, which have freely gone with this affair along*, wörtlich: wir nahmen sie zum Weib und haben hierin nicht widerstrebt eurer besseren Weisheit, welche es freimüthig (sonder Rückhalt, gar sehr) hielt mit diesem Liebeshandel. Also: der hohe Adel, die Wahlversammlung, hat die Heirath eifrig empfohlen, oder: der verschlagene Claudius hat sich das, was er heimlich am innigsten wünschte, von den dänischen Lords empfehlen lassen; indem er der verwittweten hohen Frau seine Hand reichte, folgte er scheinbar nicht eigener Initiative, sondern widerstrebte nur nicht dem weisen Rathe der Großen, die sonder Rückhalt für die Heirath eintraten, vielleicht sie, die Erfüllung des lebhaftesten Herzenswunsches, zur Bedingung der Wahl machten. Eine meisterhafte Intrigue, aber nur möglich, wenn eine Handhabe da war, die die Großen zur Ertheilung jenes Rathes veranlassen konnte. Auf diese Handhabe deutet der Ausdruck *th' imperial jointress*. Professor Karl Werder faßt in seinen Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, welche 1875 in der Besser'schen Buchhandlung zu Berlin erschienen, jene Worte durchaus irrthümlich. Schlegel's freier Uebersetzung folgend, welcher jene Worte durch die hohe Wittve und Erbin wiedergibt, glaubt er *the jointress* bezeichne in besonders staatsmännisch präziser Weise Gertrud als Erbin des Staates, und folgert daraus allen eben aufgeführten Stellen zum Trotz und gänzlich vergessend, daß Dänemark Wahlreich war, Gertrud habe nach dem Ableben ihres ersten Gatten die Krone geerbt, und indem sie Claudius die Hand reichte, diesen zum legitimen Fürsten gemacht. Wenn aber irgend etwas die Königin-Wittve als Nichterbin bezeichnet, so ist es der Ausdruck *the jointress*. Denn die *jointress* ist die Besitzerin der *jointure*, des Leibgedinges, der *dotalia praedia*, d. h. gewisser Revenuen und Nutznießungen, die in dem Ehevertrage oder auch sonst der demnächstigen Wittve zugewiesen werden, um ihr für die Wittwenjahre gutes Auskommen und Unabhängigkeit von dem Haupterben zu sichern. Fürsten und Majoratsherren, die ihren Frauen Thron und Majorat nicht hinterlassen konnten, waren daher von je verpflichtet, denselben ein Leibgedinge auszusetzen. Vielfach ward es dem Brautschatze, dem von der Frau Eingebachten, entsprechend normirt, und in diesem

Sinne sagt König Ludwig in Shakespeare's Heinrich VI., Theil III, III, 3, als Warwick bei ihm für Englands Herrscher um die Hand der Schwester, Fräulein Bona, anhält: und entwerfen soll man Punkte nun sogleich, das Leibgedinge betreffend, das euer König machen muß, um ihren Brautschatz damit aufzuwägen. Der Universalerbin ein besonderes Leibgedinge zuzuwenden, hat keinerlei Sinn, denn jene erhält den Inhalt des Leibgedinges auch ohne besondere Zuwendung. Haupterbe und *jointress* sind, juristisch und staatsmännisch, verschiedene, neben einander stehende Persönlichkeiten. Das wußte auch Shakespeare's Publikum sehr wohl. Denn die Kämpfe der weißen und rothen Rose hatten manche königliche Wittve geschaffen. Es wußte aber auch: die Besitzerin eines Leibgedinges, zumal wenn ihr bestimmte Revenuen aus dem Staatssäckel gezahlt werden müssen — die Mutter der Königin Victoria erhielt, um nur etwas Analoges aus der Neuzeit zu geben, jährlich 30,000 Pfund — kann für die Staatskasse eine Last sein. Als eine derartige Last konnte daher auch die *jointress* Gertrud dem Publikum und den dänischen Großen erscheinen. Die Last schwand mit ihrer Vermählung, und damit haben wir gerade in dem Worte *jointress* die Hindeutung auf ein Motiv, welches die Großen zu bestimmen vermochte, welches nur einem derselben in das Ohr geflüstert zu werden brauchte, um eine Empfehlung der Heirath zu veranlassen. Mit dieser Auffassung erhält das Wort eine feine Beziehung auf das Ganze, ohne dieselbe erscheint es als ein mit so wenig Glück gewähltes Beiwort, daß ein Schlegel eine wörtliche Uebersetzung nicht wagte. Claudius aber steht da als formell legitim gewählter, in der That durch Mord und Intrigue auf den Herrscherstuhl gekommener König, und Hamlet ist, nachdem er einen Einblick in das wahre Verhältniß gewonnen, durchaus berechtigt zu sagen: er drängte sich zwischen meine Hoffnungen und die Ernennung, durchaus berechtigt in seiner Erregung der Mutter gegenüber ihn einen Beutelschneider von Gewalt und Reich zu nennen, der weg vom Sims die reiche Krone nahm und in die Tasche steckte. — Sämmtliche auf die Sache sich beziehenden Stellen harmoniren also bei der vorgeschlagenen Auffassung.

Auch in Betreff des nächsten scharf zu beachtenden Punktes: Hamlet's Aufgabe und die ihm zur Vollziehung derselben vom Dichter verliehene Macht, knüpfe ich, weil er sich so am Leichtesten klarstellt, an die ebenberührten, vielfach verbreiteten Vor-

lesungen Werder's an. Eine Doppelaufgabe wird I, 5 auf Hamlet's Schultern gelegt, er soll den Mord des Vaters rächen und dem ehebrecherischen Umgange zwischen Ohm und Mutter ein Ziel setzen. Vor ähnlichen Aufgaben standen in Wirklichkeit, in Tragödien, Romanen und Kriminalgeschichten mehrfach Personen, und haben sie durchgeführt, die einen in vollkommener und reinerer Weise, die andern in minder vollkommener. Hamlet löst den zweiten Theil seiner Aufgabe in der Unterredung mit der Mutter, III, 4 — für die Unmöglichkeit eines Rückfalles erhalten wir allerdings keinerlei Gewähr — den ersten in der Schlußscene. Werder erachtet nun, abgesehen von der Schlußscene, in der sich seiner Auffassung nach durch das Geständniß des Laertes die Aufgabe gleichsam modifizire, die Durchführung des ersten Theiles derselben für eine Unmöglichkeit, weil 1) Hamlet beim Beginne des Stückes Claudius gegenüber vollkommen machtlos dastehe, weil es 2) ihm zur Pflicht gemacht sei, den Dänen den Beweis zu führen, Claudius habe wirklich den Brudermord begangen, weil 3) das Verbrechen so schlaue begangen sei, daß es nur durch das Geständniß des Claudius zu konstatiren, die sofortige Ermordung desselben mithin ein grober Fehlgriff sei, weil endlich 4) Claudius ein so hartgesottener Verbrecher sei, daß er selbst, wenn man ihm den Dolch auf die Brust setze, nie gestehen würde. Die klare Ueberzeugung von der Unmöglichkeit der Durchführung der auf ihm lastenden Aufgabe rufe in Hamlet's Brust den namenlosesten Schmerz wach, und in der Natur jener Aufgabe, in der Tiefe des daraus entspringenden Schmerzes liege das Eigenartige und ungemein Tragische des Shakespeare'schen Werkes. Ich vermag der gegebenen Hypothese auch nicht in einem Punkte beizustimmen und weise zunächst darauf hin: im ganzen Drama findet sich auch nicht eine Stelle, die klar und direkt für die aufgestellte Ansicht spricht, wohl aber finden sich Stellen, die ihrem Wortlaute nach ihr direkt und klar widersprechen. Herr Werder hilft sich dem ersten Punkte gegenüber mit der Bemerkung, der Dichter habe absichtlich derartige Stellen unterdrückt, da die Sache an sich klar sei, dem zweiten gegenüber behauptet er: jene Stellen sind im tiefsten Seelenschmerz gesprochen und bedeuten genau das Gegentheil von dem, was ihr Wortlaut besagt. Betrachten wir das Einzelne und zeichnen zunächst in kurzen Zügen die Machtstellung der beiden Gegner. Claudius ist der legitim gewählte König, Hamlet der präsumtive Thronerbe; Claudius der erste, Hamlet der zweite im Reich: „Denn

wissen soll die Welt, daß ihr an unserm Thron der Nächste seid“. Jenes Reich ist eine Macht ersten Ranges, aber sie steht auf thönernen Füßen, alle Welt weiß das und fühlt das. Der König hat das formelle Recht in Händen, Hamlet einzuschließen, zu verbannen, vielleicht noch schwerere Strafen über ihn zu verhängen, aber er wagt es nicht, selbst da, wo jener einen der vornehmsten Dänen über den Haufen gestochen, mit irgend welcher Strafe offen vorzugehen. Hamlet scheint es wenig Sorge zu machen, den Tod des Polonius vertreten zu müssen, dem König macht es große Sorge. Die Hofschranzen bücken sich tief vor dem Könige, theuer bezahlen sie sein Miniaturbild; vordem aber schnitten sie ihm Gesichter. Tief neigen sie sich auch vor Hamlet, selbst der erste Hausminister. Claudius behandelt die Höflinge leutselig, Hamlet mehrfach mit bitterm Spott. „Prinz Hamlet ist zu hoch für dich“, erklärt der höchste Staatsbeamte, den wir im Stücke kennen lernen, seiner Tochter. Herr Werder bemerkt: Hamlet steht unten, als einer in der Menge. Der König aber sagt dagegen vor versammeltem Hofe: „Seid wie wir selbst in Dänemark.“ Selbst als Schmeichelei aufgefaßt immer noch ein Beweis für die weit über der gewöhnlichen Menge stehenden Stellung des Prinzen. Von der Liebe des Volkes zum Könige hören wir in dem Stücke Nichts, seine Leibwache besteht nicht aus Dänen, sondern aus Schweizern, und Laertes' Aufstand wirft sie mit Leichtigkeit zur Seite. Hamlet ist bei dem großen Haufen außerordentlich beliebt. „Sie tauchen seine Fehl in ihre Liebe, die, wie der Quell das Holz zu Stein, aus Tadel Lob macht“ und Angriffe auf den Prinzen wandelt zu Angriffen auf den Angreifer. Einen Freund besitzt der König nicht, Hamlet in Horatio einen treuen. Gertrud theilt ihre Liebe zwischen dem Gatten und dem Sohne. Mit welcher Hingebung sie an Hamlet hängt, zeigen des Königs Worte: „Seine Mutter lebt fast von seinem Blicke.“ Ophelia sieht in ihm des Staates Blum' und Hoffnung. Der König hat in Polonius einen eifrigen Diener, in Osrick eine willige Handhabe, in Cornelius und Voltimand ihre Aufträge pünktlich erledigende Gesandte, Rosenkranz und Gildenstern sind voll Unterwürfigkeit und Dienstfeifer, aber sie scheuen sich auch nicht, einen unwahren Bericht über ihre erste Unterredung mit Hamlet abzustatten, und die Wächter auf der Terrasse halten es für ihre Pflicht, von der Erscheinung, die sie gesehen, nicht dem Könige, sondern Hamlet Nachricht zu geben. Der königliche Offizier Marcellus gelobt vertrauensvoll zu schweigen über Dinge, die er nicht klar

durchschaut, trotzdem sie ihm höchst seltsam erscheinen, er gelobt sein Schweigen mit einem Eide gegen Jedermann, also auch gegen den König, er gelobt ohne alles Bedenken. Warum sollten auch die Repräsentanten des Heeres, die in dem Stücke auftreten, dem Sohne ihres Heldenkönigs nicht das vollste Vertrauen entgegenbringen? — Die Staatsgeschäfte leitet im Stück allein und ausschließlich Claudius, er drückt unter die Aufträge der Gesandten sein königliches Siegel, aber Hamlet führt das Originalpertschaft, von dem jenes Siegel nur eine Nachahmung, in der Tasche. Claudius ist ein schlauer Diplomat, Hamlet, so oft er will, der feinste, gewandteste Hofmann. Claudius ist kein Mittel zu schlecht, aber er scheut sich das schlechte offen zu gebrauchen und leiht gern zum Vollbringen der Unthat die Hand eines Andern. Hamlet nimmt auch keinen Anstand den Gegner mit List in die Luft zu sprengen, aber offen zückt er auch das Schwert, stößt in das Dunkle, nicht im Dunkeln. Das Wort steht Beiden in hohem Grade zu Gebote. Claudius ist der ruhigere Redner, er sucht und weiß mit seinen Worten wie mit einem Netze zu fangen; Hamlet's Witz und Schwung vermag jede Masche zu zerreißen: an geistiger Tiefe dem Könige entschieden überlegen, wird er an praktischer Klugheit vielleicht von ihm übertroffen. Ja, von allen Personen des Stückes ist keine, die in Folge ihrer persönlichen Eigenschaften, Geburt und gesellschaftlicher Stellung dem Könige gefährlicher werden könnte als Hamlet. Nicht ein sicherstehender Tyrann und ein Mann mit gebundenen Händen sind es, die Shakespeare uns vorführt, sondern zwei an Macht und Kraft ebenbürtige Gegner. Nicht ohne Grund läßt der Dichter Laertes' Aufstand wie eine Sturzwelle bis in die Mitte des Palastes rauschen. Was Laertes vermag, vermag Hamlet dreimal. Nicht ohne Grund sehen wir hinter dem betenden Könige den Prinzen mit entblößtem Schwerte. An Gelegenheit den König zu tödten fehlt es nicht. Und legen wir nach entbranntem Streite das böse Gewissen des Königs in die eine Wagschale, das durch Offenbarung der Unthat wachgerufene Rachegefühl in die andere, so stehen, was Macht und Kraft betrifft, die Gegner kaum noch gleich, Hamlet erscheint im Vortheil.

Daß Hamlet selbst, Horatio und der Geist die Durchführung der dem Prinzen gewordenen Aufgabe für recht wohl möglich erachten, dafür sprechen eine ganze Reihe von Stellen und Auftritten. Zunächst I, 5: „Eil ihn zu melden, daß ich auf Schwingen, rasch wie Andacht und des Liebenden Gedanken zur Rache stürmen

mag“; die Gegenantwort des Geistes: „Du scheinst mir willig“; der folgende Monolog, insbesondere die Worte: „Und dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirns“; sowie: „Da steht ihr, Oheim. Jetzt zu meiner Losung! Sie heißt: ‘Ade, ade! gedenke mein’. Ich hab’s geschworen“; die gesammte folgende Scene, denn wenn Hamlet irgendwie die Empfindung gehabt hätte, seine Kraft reiche für das ihm gewordene Rächeramt nicht aus, hier hätte er in Horatio und Marcellus den natürlichsten, bereitwilligsten Beistand gefunden. Treuer Rath, vier klare Augen, vier feste Hände standen ihm zur Verfügung, wenn er die grause Kunde, die ihm soeben geworden, enthüllte und gebeten: Rathet, helft! Er schweigt; nicht wie Herr Werder glauben machen will, weil ihm, während er die drei Worte: „So sei es“, spricht, die gesammte oben gegebene Hypothese plötzlich zu klarem Bewußtsein kommt. (Nebenbei bemerkt: das eigentliche Bühnenmanuskript des Hamlet theilt jene Worte nicht ihm, sondern Marcellus zu.) Nein, er schweigt, weil er sich Mannes genug fühlt, das dem Geiste gegebene Versprechen allein zu lösen, weil der *honest* Geist ihn und Niemand mit ihm zum Rächer bestellt; er schweigt, weil, wie wir noch sehen werden, ein innerster Zug seines gesammten Wesens dem bereits mehrfach zum Sprechen Ansetzenden den Finger auf den Mund legt. Nicht Beihilfe will er, es genügt, wenn die Freunde nicht durch ein unzeitig Wort seine Absicht kreuzen. Das, das allein ist unbedingt zu hindern. Deshalb bindet er sich durch dreifachen Schwur. Lucretia’s Dolch, die Gestalt des älteren Brutus, schweben gleichsam vor Shakespeare-Hamlet’s geistigem Auge. Ohne irgend einen Vertrauten, in Wahnsinn sich hüllend, trug Brutus, der Letzte seines Stammes, den Schmerz um die gemordeten Familienmitglieder und das von dem Mörder geknechtete Volk, bis endlich der Tag der vollen Rache, der vollen Freiheit kam. — Daß Hamlet die grause Aufgabe so ganz auf seinen Schultern fühlt und sich verpflichtet glaubt, sie auch zu tragen, zeigen die Schlußworte: *The time is out of joint: O cursed spite, that ever I was born to set it right! Nay, come, let’s go together*, nochmals recht deutlich; desgleichen der Monolog II, 2: „Sonst hätt’ ich längst des Himmels Gei’r gemästet mit dem Aas des Sklaven“. „Stutzt er, so weiß ich meinen Weg“. III, 1: „Wer schon verheirathet ist, Alle außer Einem, soll das Leben behalten“; der Monolog III, 3: „Jetzt könnt’ ich’s thun, bequem“; III, 4, nach Ermordung des Polonius: „Ich nahm dich für ’nen Höheren“; in demselben Auftritte: „Kommt ihr nicht euren trägen

Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen Vollführung eures furchtbaren Gebotes“. Die Antwort des Geistes IV, 4: „Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt die träge Rache an“; „Ich weiß nicht, weswegen ich noch lebe, um zu sagen: ‘Dies muß geschehen’, da ich doch Grund und Willen und Kraft und Mittel hab’, um es zu thun“. „O von Stund’ an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet!“ Endlich V, 2: „Was dünkt dir, liegt mir’s jetzo nah genug? Der meinen König todtschlug, . . . ist’s nicht vollkommen billig, mit diesem Arme dem den Lohn zu geben? Und ist es nicht Verdammniß, diesen Krebs an unserm Fleisch noch länger nagen lassen?“ Horatio’s zu Eile mahnende Gegenrede, und endlich Hamlet’s Antwort: „Die Zwischenzeit ist mein; ein Menschenleben ist so schnell vorbei, wie man Eins zählt“. — Bei einer so großen, durch das ganze Stück gehenden Zahl von Stellen kann es gar nicht bezweifelt werden, daß Hamlet die Vollziehung seines Rächeramtes in erster Linie in die schwerste persönliche Bestrafung des Königs setzt, und Kraft und Fähigkeit zur Vollziehung, mindestens in einer ganzen Reihe von Momenten, vollkommen zu besitzen glaubt. Daß er dazwischen auch tief aufseufzt ob der Schwere seiner Lage, der traurigen Erfahrungen, die er gemacht, des tiefen Widers, mit dem ihn die Unsittlichkeit der nächsten Verwandten, die Hohlheit der ihn umgebenden Verhältnisse erfüllt, daß er sich nicht in allen Momenten gleich kräftig fühlt, ist gleichfalls nicht zu bestreiten. Die Stimmungen wechseln. Dagegen findet sich von der Anschauung, er habe in erster Linie den Dänen, den Mitspielern im Stück, den klaren Beweis zu liefern, Claudius sei in der That Mörder seines Vaters, auch nicht die geringste Spur. Im Gegentheil! Hamlet verachtet die meisten der auftretenden Dänen, den versumpften Hof und hohen Adel, so vollständig, daß er gar nicht daran denken kann, in ihm ein Tribunal zu sehen, vor dem er seine Handlungsweise zu rechtfertigen habe. Es widerspricht jene Forderung auch allem und jedem dramatischen Brauch, in Sonderheit den Anschauungen Shakespeare’s. Nicht wenig Verbrechergestalten erhalten in seinen Dramen die wohlverdiente Strafe, ohne daß vorher von dem die Strafe Vollstreckenden für die mitspielenden Personen ein Beweis des begangenen Verbrechens geführt sei. Das eigene Schuldbekentniß in einem Monologe oder einem Mitverbrecher gegenüber genügt vollkommen, um die Strafe als dramatisch gerecht erscheinen zu lassen. Ob ein Osrick, während Hamlet dem Könige den Todesstoß versetzt, „Verrath, Verrath“ schreit oder

nicht, ist für die tragische Gerechtigkeit ganz gleichgültig. Ebensovienig Grund hat die Ansicht des Herrn Werder, Hamlet würde, wenn er, ohne jenen Beweis geführt zu haben, den König tödte, und dann mit seiner Beschuldigung gegen denselben hervorträte, nirgends Glauben finden; die Dänen würden nicht Claudius, sondern ihn für einen verruchten Mörder halten und als solchen behandeln, den König aber als einen Heiligen und unschuldig Geopferten verehren. Hamlet, Fortinbras und Horatio sind wenigstens nicht dieser Ansicht, sie hegen die bestimmte Erwartung, die Versammlung der Edlen werde der einfachen Relation Horatio's Glauben schenken. Und ein Wort Hamlet's, wenn er sich vor versammeltem Volke als ein zweiter Brutus enthüllt hätte, mit der ganzen Gluth seiner moralischen Empörung das an dem Vater begangene Verbrechen geschildert, auf die Wirkung des Schauspieles, die Erscheinung des Geistes hingewiesen, würde doch noch ganz anders in die Wagschale gefallen sein als das des einfachen Edelmannes.

Auch der weiteren Behauptung, das Verbrechen sei unentdeckbar, treten Aeußerungen Hamlet's: „Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht mit wundervollen Stimmen“ — „Schnöde Thaten, bürg' sie die Erd' auch, müssen sich verrathen“; sowie der Königin: „Von so bethörter Furcht ist Schuld erfüllt, daß sich verbergend sie sich selbst enthüllt“ — mit größter Wucht entgegen; nicht minder die Thatsache, daß der König sich auch nicht im Geringsten wundert, als er bemerkt, Hamlet sei ihm auf die Spur gekommen. Im Gegentheil, sobald sich nur Hamlet wahnsinnig stellt, muthmaßt Claudius Kenntniß seiner Unthat, und als er aus dem Schauspiele auf der Bühne ersieht, daß dem Prinzen der Vorgang der Mordthat in allen Einzelheiten bekannt ist, da erschrickt er, hat aber wieder kein Wort der Verwunderung dafür, daß das unentdeckbare Verbrechen entdeckt sei. Und fragt man sich endlich, war denn das vorliegende Verbrechen auch nur in irgend welcher außerordentlicher Weise verhüllt, so muß man dies ebenfalls verneinen. Die Macht des Gewissens drängt Claudius das Geständniß über die Lippen, das Publikum hört es: wie leicht hätten es auch hinter einem Teppich stehende Lauscher vernehmen können? Wie leicht hätte der Verbrecher sich im Schlafe redend, im Rausche, verrathen können? Man setze den Fall, Hamlet wäre mittelst eines Aufstandes in den Besitz der Macht, Claudius auf die Anklagebank gekommen. Die Richter forschen danach: Wer hat das Gerücht von dem Tode durch einen Schlangenbiß zuerst aufgebracht? Wahr-

scheinliche Antwort: Claudius. Wo war dieser Mann während der Zeit des Verbrechens? Ein Alibi war nicht zu erbringen. Wer von den Leuten, die die Leiche des Königs fanden, hat die durch Schlangenbiß entstandene Wunde gesehen? Niemand. Was sagen die Aerzte? Was ergiebt eine Untersuchung über die Frage: Besaß Claudius die Kunst, gewisse Gifte zu bereiten, Geräte, die zur Darstellung oder Aufbewahrung derselben dienten? Was bekennt die Königin über ihr früheres Liebesverhältniß? Wer sah, wie der König bei dem Auftreten und den Worten Lucianus' sich verwandelte? Wird der dort sich verrathende Verbrecher von der direkten Anklage betroffen, von der Wucht der gegen ihn vorliegenden Beweise erdrückt, von der Folter bedroht, um Gnade flehend gestehen, oder frech immer und immer wieder leugnen? Mich dünkt, der Kriminalfall wäre kein besonders schwieriger.

Unter den zur Aufhellung des Verbrechens möglicher Weise dienenden Mitteln habe ich den Geist soeben gar nicht mit erwähnt. Weshalb nicht, werden wir sofort empfinden, wenn wir jetzt nach der Bedeutung desselben im Stücke überhaupt fragen, — und damit stehen wir zugleich vor dem fünften für das Verständniß Hamlet's bedeutsamen Observationspunkte. — Shakespeare benutzt die Geisterwelt in seinen Dramen vielfach. Hexen, Geister, Erscheinungen verschiedenster Art tauchen vor unseren Augen auf, reden, wandeln oder sind an einen Fleck gebannt und verschwinden meist plötzlich. Von den mitspielenden Personen sehen einige diese Geister, andere nicht. Ein entschiedener Beweis, daß der Dichter jenen Erscheinungen nicht volle Realität zutheilt: denn für die Mitspieler, welche die Erscheinungen nicht zu sehen vermögen und deren Reden nicht vernehmen, haben dieselben überhaupt keine Existenz, und es macht, wie die Königin sich III, 4 ausdrückt, auf eben diese Personen den Eindruck, jene Erscheinungen seien nur Ausgeburten des Hirnes, die Sehenden seien in Verzückung; und in einer gewissen Aufregung befinden sich die Sehenden und Hörenden auch in der That immer, und eine bestimmte Beziehung zu der Erscheinung haben sie gleichfalls immer. — In unserem Drama scheiden sich die Schauenden von den Nichtschauenden besonders scharf. Die Männer, die des Königs noch in Ehrfurcht und Liebe gedenken, die wackeren Krieger Marcellus und Bernardo, der aus Wittenberg zur Leichenfeier herbeigeeilte Horatio, der des Vaters mit Bewunderung und Schmerz gedenkende Sohn, sie sehen den Geist; die übrigen Personen, die sich von dem Verstorbenen abgewendet, ihn

vergaßen oder vergessen möchten, oder überhaupt kein lebendiges Interesse für ihn hatten, sie sehen ihn nicht. Die Krieger und Horatio, der den König nur als König kennt, sehen ihn auch nur als König, genau in der Gestalt, in der sie ihn früher gesehen. Am Vorabend eines drohenden Krieges, während sie des Gefühles voll sind: „Etwas ist faul im Staate Dänemark“, erscheint er ihnen geharnischt, das Gesicht äußerst blaß. Hamlet, für den das Bild des gemordeten Königs unwillkürlich immer mehr hinter dem des jammervoll betrogenen Vaters und Gatten zurücktritt, sieht ihn das zweite Mal im Hauskleide mit kläglicher Geberde. Die zum Schwur Bereiten hören unter sich das „Schwört, schwört auf mein Schwert“, aber von dem gräßlichen Morde haben sie keine Ahnung, und der Geist sagt ihnen darüber auch nichts. Hamlet ahnt das Verbrechen, den Mörder, und der Geist erzählt ihm ausführlich, wie Alles gekommen. Hätten die vier den Geist sehenden Personen im Schlafe geträumt, genau Das, was sie auf der Bühne erleben, hätten sie es mit offenen Augen geträumt, wer würde sich ob dieses Träumens verwundern? In dem Geiste spiegelt und verkörpert sich also ein Theil des Seelenlebens, des Empfindens und Denkens der ihn Schauenden, mit divinatorischer Sicherheit einzelne Details gebend, die bei ruhigem Denken und Reflektiren nur als unsichere Möglichkeiten hervortreten würden, einem besonders kräftigen Traumbilde nicht unähnlich. Daß Shakespeare so den Geist zunächst aufgefaßt haben will, zeigt, abgesehen von dem Gesagten, das Schwanken Hamlet's über das Vertrauen, welches er der Erscheinung schenken soll. Einer vollen Persönlichkeit gegenüber, der man mit kindlicher Ehrfurcht entgegengekommen, etwas versprochen und zugeschworen, so zu schwanken, wäre sonderbar; einem Wesen gegenüber, welches die Mitte hält zwischen Realität und Traum, durchaus nicht. Auch Horatio schwankt, gern ist er dazu bereit, mit dem Prinzen gemeinsam zu prüfen, ob jener Geist ein ehrlicher oder Hamlet's „Einbildungen so schwarz wie Schmiedewerk Vulkans“. Dazu stimmt: die mächtige Einwirkung des Geistes, so lange er da ist, und die verhältnißmäßig geringe Nachhaltigkeit jener Wirkung, nicht weniger das theilweis Unbestimmte in seinem Auftrage: wann und wie der Mord zu rächen, Mutter und Stiefvater zu scheiden, wird gar nicht gesagt, nur Dem wird vorgebeugt, daß Hamlet nicht etwa Muttermörder werde.

Aber ein Geist, der bei Shakespeare auftritt, ist in der Regel nicht ein einfacher Reflex des ihn Sehenden oder Hörenden. Er

hat, wenn auch nur einen Scheinkörper, so doch einen Körper. Ein besonderer Schauspieler ist nöthig, um ihn zu spielen. Das heißt: die Seelenregungen, die sich in Haltung und Worten jener Geister spiegeln, das divinatorisch Unbewußte, was in ihnen zu Tage tritt, sind von dem Dichter aus dem Herzen Derer, die sie sehen, herausgehoben und mit einem der Körper umkleidet, wie sie der Volksglaube schuf. So von den übrigen geistigen Seiten des Schauenden getrennt und durch Hinzufügen einzelner der Geisterwelt entlehnter Züge noch mehr individualisirt, treten sie Denen entgegen, deren Ahnen sich in ihnen gleichsam zum Wissen verkörpert, und üben durch diese Gegenüberstellung einen verstärkten Reiz auf Phantasie und Reflexion der sie Betrachtenden aus. Was Hamlet sieht, ist also ein Stück von ihm und doch auch mehr. Die Aufgabe, die ihm zu Theil wird, ist eine äußerlich gegebene und quillt doch auch ebenso lebendig aus dem tiefsten Denken und Ahnen der eigenen Brust hervor. Auch wenn der Geist nicht käme, würde ihm dieselbe zufallen, die Macht des Schuldbewußtseins, das im Bestreben sich zu verhüllen selber sich enthüllt einerseits, das eigene Ahnen, Reflektiren und Spähen andererseits, hätten ihn langsam, aber dennoch auf die Spur, zu Dem geleitet, was jetzt der Geist mit einem Schlage darlegt. — Die Erscheinung sagt: „Ich bin deines Vaters Geist“, und sie lügt nicht. Sie ist es, soweit sie einen Wiederhall findet in der Brust der des Verstorbenen in Treue Gedenkenden, aber sie ist es nicht in jeder Beziehung. Wäre sie der volle, durch menschliche Waffen nicht zu verletzende, durch menschliche Kraft nicht zu haltende Geist, den Jedermann sähe, des Worte Jedermann in das Ohr dröhnte, so wäre die Durchführung der gestellten Aufgabe für sie selbst Kinderspiel. Wenn dieser Geist der Königin in das Ohr schrie: „Du bist die Gattin eines Brudermörders, eine Untreue“, wenn er allnächtlich erschiene in der Kammer der Neuvermählten „mit seinem Anblick, seiner Sache, die Steinen Vernunft einpredigt“, III, 4, so wäre der zweite Theil der Aufgabe vielleicht schon erfüllt; und wenn er dem halbtrunkenen Claudius inmitten des zechenden Hofes plötzlich entgegenträte und die Unthat aller Welt mit ihren Einzelheiten kund machte, der beim Anblick des Lucianus Erbebende würde auch da erbeben. Aber unser Geist vermag das nicht, auf König, Königin, Polonius und die übrigen Höflinge hat er gar keinen Einfluß, ihnen vermag er weder sich sichtbar noch vernehmbar zu machen; nur, wie ich oben schon sagte, wer seiner in Treue gedenkt, sieht ihn, und der am Innigsten, mit

blutendem Herzen seiner Gedenkende, der überschäumt voll Unwillens, daß man seiner nicht gedenkt, der empfängt und nimmt als Losungswort: „Gedenke mein“.

Die Natur des Geistes, insbesondere die zur Reflexion über sich selbst auffordernde Seite in ihm, fordert Zwischenzeiten zwischen den aufeinander folgenden Akten und Szenen. Nehmen wir diese Zwischenzeiten als sechsten besonders zu beachtenden Terrainabschnitt; denn auch für das Gesamtverständnis ist die Feststellung der Zeit, die abrollt, während das Stück spielt, recht werthvoll. — Jeder folgende Akt, das ist leicht zu sehen und durch die Worte „gestern und morgen“ klar markirt, beginnt mit einem neuen Tage. Akt I umfaßt etwas mehr als 24 Stunden, II, III und höchst wahrscheinlich auch V etwas weniger. Die erste und die letzte Hälfte des vierten Aktes spielen an verschiedenen Tagen, das Stück selbst also an sieben; die II, III und IV a, sowie die IV b und V zugeheilten sind unmittelbar auf einanderfolgende. Längere Zwischenzeiten fallen also nur zwischen Akt I und II und in die Mitte des vierten. Für ungefähre Schätzung der letzteren sind vier Angaben vorhanden: 1) Während jener Zeit geht die Nachricht vom Tode des Polonius nach Frankreich, Laertes reist von dort nach Dänemark und bereitet seinen Aufstand vor. 2) Hamlet reist nach England zu; noch ist er indeß nicht zwei Tage unterwegs, als er von Korsaren gefangen und, sei es direkt oder indirekt, zurückgeführt wird. 3) Rosenkranz und Gölldenstern vollenden die Reise nach England, werden dort sofort getödtet, und eine Gesandtschaft meldet einen Tag nach Hamlet's Ankunft die Vollziehung des vermeintlichen königlichen Auftrages. 4) Fortinbras hat einen Zug nach Polen unternommen und kehrt von dort in demselben Momente zurück, in dem die englischen Gesandten eintreffen. Shakespeare's Publikum hielt sich wohl am meisten an die dritte Bestimmung, denn die Zeit, welche ein Segelschiff von Helsingör nach London und zurück gebrauchte, war Jedermann bekannt. — Für Bestimmung der ersten Zwischenzeit giebt das Stück gleichfalls 4 Anhaltspunkte. 1) Akt I spielt, wie Hamlet sagt, ein bis zwei Monate nach des Vaters Tode; Akt III, Ophelia's Aeußerung zufolge, 4 Monate nach jenem Trauerfalle. 2) Zu Anfang des Zeitraumes geht Laertes nach Frankreich und am Schluß desselben schickt Polonius Reinhold mit Geld, Papieren und dem Auftrage, Erkundigungen über die Aufführung des Sohnes einzuziehen, dorthin. 3) Cornelius und Voltimand reisen in derselben Zeit nach Norwegen, erledigen

sich dem alten Norweg gegenüber ihres Auftrages, dieser hemmt Fortinbras' Werbungen, untersucht den Zweck derselben näher, fordert den Neffen vor, derselbe erscheint reumüthig, erhält Vollmacht, die geworbenen Truppen gegen Polen zu gebrauchen, und die Gesandten kehren nach Dänemark mit dem Bittgesuch Norweg's zurück. 4) Hamlet glaubt beim Beginn des Zeitraumes felsenfest an die Worte des Geistes, am Schlusse schwankt er sehr, ob er nicht durch ihn getäuscht sei; beim Beginn ist er des festen Willens, nur des Vaters und seines Rachewerkes zu gedenken, im Verlauf desselben schreibt er Liebesbriefchen an Ophelia und bittet wiederholt um Zutritt, die ersteren werden abgewiesen, der letztere versagt. Nach der Abweisung stellt er sich wahnsinnig, König und Königin versuchen den Grund des Wahnsinns zu enträthseln, vermögen es nicht und senden zu Rosenkranz und Gildenstern, die wir Akt II bereits an den Hof geeilt finden. Die Wandlungen Hamlet's erfordern, wenn sie nicht ganz unnatürlich und sein Charakter geradezu als wetterwendisch erscheinen soll, Zeit; und beachtet man endlich noch, daß das Drama in einer bitter-kalten Nacht beginnt und endet, während Blumen blühen, so ergibt sich mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit: während das Stück spielt, verrollt ungefähr ein Vierteljahr.

Noch über eine zweite Zeit ist der Versuch einer Feststellung zu machen. In welches Jahrhundert versetzt uns der Dichter während der Aufführung? Die Hamletsage, das Wort des Königs, IV, 3: „Und England, gilt dir meine Liebe was, wie meine Macht sie dich kann schätzen lehren“, sowie die Art der Thronfolge deuten auf ältere Zeiten; die erst 1502 begründete, von Hamlet besuchte Universität Wittenberg, Frankreich eine Bildungsstätte für den ritterlichen Höfling, der Gebrauch der Kanonen, der Umtausch der Rapiere, die hier und da benutzte gezierte höfische Sprache, die Busentasche in Ophelia's Kleide und die Schreibtafel Hamlet's, das Todtenbeschaueramt und die Gebräuche bei der Beerdigung, die religiösen Anschauungen des Geistes und des Prinzen, das Auftreten der Schauspieler und die Aufführungen der Kinder weisen zum Theil auf den Anfang des 16. Jahrhunderts, zum Theil auf die unmittelbarste Gegenwart, in der das Stück geschrieben wurde. Daß Shakespeare sich dieser Gegensätze bewußt war, wird Niemand leugnen. Er wollte also in Hamlet wohl dem eigenen Jahrhundert in mancher Beziehung den Abdruck seiner Gestalt zeigen, III, 2, aber kein Zeitbild geben. Dadurch verzichtet er allerdings

auf das Belebende, welches ein bedeutsamer historischer Hintergrund giebt; indeß er gewinnt auch zweierlei. Denn indem er die alten Sagengestalten mit Fleisch und Blut, Wissen und Empfinden einer nahestehenden Vergangenheit und des eigenen Zeitalters durchdringt und umkleidet, schafft er sich gleichsam eine breitere Unterlage, auf der Verschiedenartiges neben einander Platz und Stützpunkt findet. Das Erscheinen des Geistes, das Herausschleifen des Polonius und die Racheforderung knüpfen an jene Figuren eben so naturgemäß an wie die feinen Bemerkungen über das Schauspielwesen. Bedeutungsvoller aber möchte es noch sein, daß Hamlet, der nur dem Namen nach der dänischen Nation zugewiesen wurde, in der That aber ungleich mehr Engländer und Deutscher als Däne ist, also seinem Wesen nach keiner bestimmten Nationalität zufällt, nunmehr auch keinem bestimmten Säkulum angehört und von den verschiedensten Epochen mit gleichem Rechte als der Ihrige beansprucht werden kann, daß ihn der Dichter gleichsam jeder speziellen Zeitlichkeit und Nationalität entkleidet und vorführt als Menschen im eminentesten Sinne des Wortes.

Die eben erwähnte Sage, welche Shakespeare für seinen Hamlet benutzte, ist der dänischen Historie des Saxo Grammaticus direkt oder indirekt entnommen. Was hat der Dichter aus derselben in sein Drama übertragen, was umgestaltet und gestrichen? Das ist abermals ein für Verständniß des Wesens des Prinzen werthvoller Punkt. Denn das, was Shakespeare übertrug, wird es auch vorzugsweise gewesen sein, was seinen Blick auf jene Sage zog und an sie fesselte, auf jeden Fall sind es Dinge, die er als brauchbare Momente für sein Stück erachtete, das Gestrichene dagegen die unbrauchbaren, das Umgewandelte entweder veredelte, oder im Interesse des Grundgedankens und der Entwicklung des Ganzen umgeformte Verhältnisse. Wir müssen hier die Sage selbst als bekannt voraussetzen. Beibehalten sind zunächst die Zweikämpfe des älteren Hamlet, sowie seine persönliche Tapferkeit; aber in der Sage ist er nur Jarl von Jütland und Lehnsman des Dänenkönigs Rorick. Shakespeare macht ihn dafür zum Könige eines Großstaates, auf den das Volk mit Stolz und Ehrfurcht blickt, stellt ihn überhaupt so hoch, wie irgend möglich, und erzielt dadurch ein Doppeltes: Claudius' Verbrechen erscheint als ein um so schwereres, und mit dem Ansehen des Vaters wächst das des Sohnes. — Gertrud ist in der Historia Königstochter, das Stück schweigt darüber, und sie wird in Folge dessen etwas unbedeu-

tender. Der Brudermord, das Gewinnen und Heirathen der Wittwe, das Erlangen des dem Gemordeten gehörenden Landes, ist dagegen wieder aus der Sage in das Drama übertragen; aber der Meuchelmord dort wandelt sich in einen geheimnißvollen Giftmord hier; der dort laut sein Verbrechen bekennende, als Ritter der Königin, die von dem Getödteten schmachvolle Behandlung erfahren habe, sich aufspielende Mörder, hält hier seine That verborgen, und der Charakter des Gemordeten steht so hoch da, daß selbst ein Claudius ihn nicht zu verunglimpfen wagt. Das Ritterliche ist also Claudius genommen, Laertes erscheint dafür in gewisser Weise als Ersatz an seiner Seite, das Heuchlerische verbleibt dem Kain. — Hamlet fühlt sich in der Sage nach des Vaters Tode unsicher und hüllt sich zum Schutz für sein Leben in künstlichen Wahnsinn; Shakespeare raubt ihm diesen Grund, hat aber als echter Dramatiker sich sicher für verpflichtet erachtet, ihm dafür einen tieferen, im Charakter liegenden zuzuthemen. Scharftreffende Antworten des sich wahnwitzig Stellenden, tiefe Wahrheiten unter der Maske des Tollen, finden sich in der Sage eben so vielfach wie im Stück, aber sie sind veredelt. Der Raum, den sie im Drama einnehmen, zeigt, daß der Dichter an ihnen besonderes Gefallen gefunden. Versuche, den Grund des Wahnsinns zu erforschen, hat die Sage gleichfalls; sie mißglücken auch dort. Aus einer gewöhnlichen Dirne, die sich dabei betheiligt, hat Shakespeare das Veilchen Ophelia erblühen lassen. Auch die vertraute Unterredung zwischen Mutter und Sohn, der Lauscher und dessen Ermordung, das Erschüttern des Herzens der Mutter und das Bekennen der eigenen Verstellung sind beibehalten, aber das sagenhafte seltsame Verhalten Hamlet's, während er den Lauscher ersticht, ist fortgelassen und das Erscheinen des Geistes dem Gespräche eingefügt. In Betreff der Sendung nach England entnahm Shakespeare gleichfalls nicht Weniges der Historie, insbesondere die Furcht des Königs als Grund der Sendung, den Uriasbrief und seine Umänderung. Von nun ab fällt aber jede Uebereinstimmung fort. Hamlet geht in der Sage mit nach England, wird, wie das veränderte Aktenstück wünscht, Schwiegersohn des dortigen Königs, kehrt nach einem Jahre heim, stellt sich wieder wahnwitzig, macht den ganzen Hof trunken, fesselt die Trunkenen mit Hilfe eines großen Netzes und verbrennt die Gefesselten. Nur den gleichfalls trunkenen Stiefvater hat er vorher fortgeschleppt, diesen erweckt er jetzt und erschlägt ihn im Zweikampfe. Des Mörders Tod ist also in der

Sage wieder ritterlicher als im Drama, Hamlet dort ungleich roher, indeß, wie im Stücke, persönlich tapfer, geistig und körperlich gewandt, mit ungewöhnlichen Kenntnissen ausgestattet und wohl befähigt, die verschiedensten Rollen zu spielen. — Der zweite Theil der sich noch durch Jahre hinziehenden, Hamlet als tüchtigen Heerführer erweisenden Sage endlich ist fast ganz unbenutzt geblieben, nur hie und da finden sich Anklänge, so zwischen dem Verhalten der zweiten Gemahlin Hamlet's vor und nach dessen Tode und der Königin im Schauspiel auf der Bühne.

Freie Schöpfung des Dichters ist das Temperament seines Helden, und damit springt mir der letzte Beobachtungspunkt entgegen, auf den ich heute als solchen hinweisen möchte. Freilich stehen eigentlich noch drei Punkte aus, die ich jeden für sich studirte, ehe ich mir ein selbständiges, von der Kritik unbeirrtes Urtheil über Hamlet bildete: das Temperament des Prinzen, der Wechsel seiner Empfindungen in den auf einander folgenden Szenen und die künstlerische Einheit, der Krystallisationspunkt im Ganzen, um den sich Alles dreht und der selbst in die unbedeutendsten Szenen helles Licht wirft; aber ich möchte lieber die beiden andern als Prüfsteine für die Richtigkeit des einfachen und doch für das Verständniß Hamlet's so überaus wichtigen Gedankens verwerthen, der sich uns aus der Betrachtung seines Temperamentes ergeben wird.

Es ist echt Shakespearisch, aus dem Naturell eines Helden dessen gesamtes Wesen und Handeln erwachsen zu lassen. Erziehung, Schicksalsschläge und fremde Personen wirken gewiß gleichfalls auf Beides ein, aber sie sind nicht die Quellbäche, aus denen der Strom geworden; sie gleichen nur den Gebirgen, Abdachungen und Wehren, die ihm den Weg weisen und sperren, dem Gewitterregen und den Tagen der Dürre, die ihn schwellen und seicht werden lassen. — Das Naturell bedingen und bilden zwei Dinge: die Körperkonstitution und das Temperament. Das Temperament aber sind, wie Johann August Schilling sagt, eine Reihe von Anlagen, Stimmungen und seelischen Affekten, die vorwiegend bei einzelnen Individuen vorhanden sind. Jene Anlagen, Stimmungen und Affekte, möchte ich hinzufügen, stehen in innigster Verbindung und Wechselbeziehung; in allen klingt derselbe Grundton, dasselbe musikalische Thema wieder. Hamlet ist seinem Temperamente nach von je zu den Melancholikern gerechnet worden, und die bekannten Worte II, 2: „*yea, and perhaps out of my weak-*

ness and my melancholy, as he is very potent with such spirits“, unterstützen diese Anschauungen in der That auf das Kräftigste: denn sie sind im Monologe, also da, wo nichts Aeußeres hemmt, die volle Wahrheit zu sagen, sie sind nicht im Affekte, sondern in einer hochverständigen Reflexion gesprochen und so klar, daß Niemand leugnen kann, Hamlet erachtet mindestens an dieser Stelle sein Temperament für ein melancholisches. Nicht minder die Worte des Königs: *“There’s something in his soul, o’er which his melancholy sits on brood”* jene Ansicht. Denn daß hier „Melancholie“ nicht als Geisteskrankheit, sondern als andauernde Gemüthsstimmung und Richtung genommen, zeigt das Vorhergehende. Claudius spricht den Prinzen ausdrücklich von jedem Wahnsinn, *madness*, frei, und das von ihm erwähnte Brüten und Sitzen über einen Gedanken paßt so recht zu dem melancholischen Temperamente. Ist doch das Grübeln überhaupt, das andauernde Grübeln über Gedanken, die, so zu sagen, in der Seele liegen, eins der charakteristischsten Kennzeichen jenes Temperamentes. Ein zweites ist die Herrschaft der Phantasie. „Bei dem Melancholiker“, bemerkt Schilling, „kann man die Wirkung der Phantasie studiren. Hier herrscht die Phantasie, während bei den anderen Temperamenten sie beherrscht wird. Vor Allem aber haben die trüberen Bilder der Phantasie Macht.“ „Bei Geistern von solcher Gemüthsbeschaffenheit wie der meinige“, sagt Hamlet, an die Sprache des Geisterglaubens seiner Zeit sich anlehnend, „ist der Teufel sehr mächtig.“ Sind diese Aeußerungen nicht vollkommen parallel, und ist das Phantasieleben des Prinzen überhaupt nicht ein sehr reges? — Jeder Gedanke, erklärt Griesinger, wie Schilling, eine hervorragende Autorität auf dem Gebiete der Gemüthsregungen, wird bei dem Melancholiker zu einer Gemüthsbewegung. Klingt das nicht wie besonders auf Hamlet gemünzt? Dasselbe gilt von den nachstehenden Aphorismen, die ich gleichfalls meist den Schriften jener beiden Männer entnehme: „Unfähig, ihre Gemüthsinteressen durch die That zu befriedigen, erheben sich die Melancholiker durch ihre Phantasie über die gemeine Welt. Ihr Wahlspruch: O tempora, o mores! — Wehmuth ist hier keine seltene Erscheinung, — O wär ich nur erst todt, kein seltener Ruf. Selbstmordgedanken kommen, sie schwinden aber auch, und der Melancholiker kann zu anderen Zeiten und unter anderen Verhältnissen heiter und der angenehmste Unterhalter sein.“ — „Charakteristisch ist die Reizbarkeit, das Quälen Anderer, vor Allem das Wechsel-

volle; bei ihnen wechselt oft Leichtsinn und Pedanterie, Verwegenheit und Entschlossenheit, Kälte und Apathie mit einander ab.“ — „Der Melancholiker kann sehr verschieden sein: sinnlich, nicht sinnlich, lustig, kopfhängerisch, ruhig, brausend, unbeholfen, gewandt, humoristisch und misanthrop.“ — „Als Redner, Parteimänner und Anwälte leisteten Melancholiker oft Großes.“ — „Aristoteles zählt ihnen die genialen Menschen zu, George die englische Nation überhaupt, fast alle den Gegenstand behandelnden neueren Schriftsteller Schiller und Shakespeare.“

Einen Helden mit melancholischem Temperamente seinem Publikum vorzuführen, war für Shakespeare daher gewiß eine ungemein natürliche Aufgabe, und er hat dieselbe nicht in Hamlet allein gelöst. Wer kennt nicht den königlichen Kaufmann von Venedig, und wie fein ist gerade durch jenes Temperament, welches Feuchtersleben das passive nennt, das Verhalten desselben in der Gerichtsscene motivirt. Aber bei Hamlet haben wir mehr. Da erklärt sich nicht Dies und Jenes aus dem Temperamente. Da erscheint es als die Quelle, aus dem die ganze Erscheinung erwachsen, da entwickelt sich die Temperamentsrichtung vor unsern Augen, da tritt sie bei fast jeder einzelnen Handlung des Helden lebendig vor unsern Blick, da ist kaum ein Zug, der zu ihr nicht innige Beziehung hätte. Man gedenke der oben gegebenen Schilderung der äußeren Figur Hamlet's. Stimmt jener Krauskopf mit dem vollsaftigen, etwas kurzathmigen, untersetzten Körper nicht ganz zu dem melancholischen Temperamente, verschmelzen nicht Beide auf das Innigste zu einem einheitlichen Naturell? Man gedenke der oben zusammengestellten Daten der Vorgeschichte: sind es nicht vielfach Momente, so recht geeignet, ein melancholisches Temperament groß zu ziehen? Hamlet erschien uns keiner bestimmten Zeit und Nationalität zugetheilt. Um so mehr trat er als Mensch hervor. Um so reiner kann sich in ihm das Naturell entwickeln. Während das Stück spielt, rollt ein volles Vierteljahr an uns vorbei. Das melancholische Temperament bedarf der Zeit, um sich von seinen verschiedenen Seiten zu zeigen. Ein, zwei Tage genügen da nicht. Es bedarf noch mehr der Zeit, wenn es sich als ein sich entwickelndes kundgeben soll. Verschiedene Hamletgestalten blickten uns aus den verschiedenen Scenen entgegen — manche einander so unähnlich, daß es schwer wurde, dasselbe Ich in ihnen zu erkennen. Freilich müssen wir auch jetzt noch bekennen, was wir oben sagten: der Mensch ist unter anderen

Verhältnissen überhaupt oft ein anderer; aber der Melancholiker ist es mehr als die, welchen die Natur ein anderes Temperament gab. Von den in der Sage enthaltenen Zügen ist Alles ausgeschieden, was Hamlet irgendwie als Sanguiniker oder Choliker hätte charakterisiren können. Der kühne umsichtige Feldherr Hamlet, der in der Sage einen so bedeutenden Raum einnimmt, und dessen Art und Weise vielfach auf cholisches Temperament hinweist, hat in dem Stücke gar keinen Platz gefunden. Von den verschiedenen Gesichtspunkten, von denen wir ausgingen, führte also auch nicht einer zu einem Resultate, welches dem Gedanken widerstritte: das Naturell des Prinzen ist ein melancholisches und kommt in ihm mächtig zur Geltung, Denken und Handeln Hamlet's finden in demselben ihren Quellpunkt und werden durch dasselbe in erster Linie erklärt und bedingt.

Prüfen wir den Gedanken, der früher gegebenen Andeutung gemäß, zunächst durch einen Einblick in die einzelnen Scenen, in denen Hamlet auftritt oder geschildert wird, den Wechsel der Empfindungen besonders beachtend. Im Allgemeinen ist dabei festzuhalten: in den Monologen und Momenten, in denen sich Hamlet allein auf der Bühne befindet, hat er keinerlei Grund, eine in ihm wogende Empfindung zurückzuhalten. Dasselbe gilt, wenn er dem Geiste oder Horatio, nachdem er diesen zu seinem Vertrauten gemacht hat, gegenübersteht. Sonst nöthigt die Anwesenheit Anderer oft Zwang auf. Aber auch dann schimmert das wahre Empfinden stets durch oder macht sich durch ein seitwärts gesprochenes Wort Luft. War indeß der auferlegte Zwang ein starker, und folgt nun ein zeugenfreier Augenblick, so bricht die zurückgepreßte Empfindung um so greller durch. Der Ausdruck wird nicht auf die Goldwage gelegt. Noch immer ein Zeugniß für die Empfindungsweise, bleibt er der Empfindung selbst nicht adäquat. Das herbe Gefühl macht durch ein herberes Wort sich kund.

I, 2. Claudius hält nach der Hochzeit die erste Ansprache an den Hof. Die Situation reagirt auf Hamlet. Der ihm verächtliche Ohm steht da als König, die Mutter mit schnell getrockneter Thräne als des Verächtlichen Gattin, Hofleute und Große, die demselben früher Gesichter schnitten, um ihn voll Ehrfurcht, Hamlet selbst neben dem Throne, nicht auf dem Throne, Alle in Feierkleidern, er in Trauer. Jeder Jubelton der Hochzeit weckte den Schmerz um den Vater um so tiefer. So tief wie heute hat er denselben kaum je betrauert. Nicht Geberde und Haltung allein zeigen den

niederbeugenden Kummer: „All dies ist nur des Kummers Kleid und Zier“. Deutlich, recht deutlich stellt er diesen Kummer der Mutter vor Augen, sie soll ihn sehen. Sie sieht ihn auch, aber sie hat nur eine Bitte: den Kummer abzulegen. Der König hat dieselbe Bitte. O wie ekelhaft ist es für Hamlet, die langathmige Begründung jener Bitte anzuhören, sich von diesem Manne Vetter und Sohn nennen zu lassen, für ihn hat er kein Wort der Erwiderung. Und wie ist er in innerster Seele empört, sittlich empört, über die schnelle Heirath der Mutter! Deucht sie ihm doch Blutschande. Ja wohin er blickt, Alles erregt Ekel. Die ganze Welt ist so flach — so flach! O könnt' er hinaus, hinaus! — Und doch giebt er der Bitte, nicht nach Wittenberg zu gehen, sehr leicht nach. Wär' es ihm nicht Wohlthat, fern von diesem Hofe zu sein? Nein, die ganze Welt ist ihm in jenem Momente ein wüster Garten. Sehr gleichgiltig ist es, wo man weilt. Und in der Tiefe des Gemüthes, da sitzen zwei heimlich wirkende Magnete, die, hat auch die Zunge für sie keine Silbe, doch ein Wenig fesseln. Der Verdacht gegen den Ohm heißt der eine, Ophelia der andere. Solche momentan tief zurückgedrängte Magnete wirken bei den Melancholikern oft. Die ganze Scene aber zeigt das melancholische Naturell in evidentester Weise. Ja, ohne jenes Temperament war die Tiefe des Schmerzes, die Weltverachtung, das Nichtreagiren gegen den König für den Dichter gar nicht zu erzielen. — Es folgt der Monolog. Die während der Anwesenheit des Hofes mühsam zurückgehaltenen Empfindungen — die Sehnsucht aus dieser Welt zu scheiden, das Gefühl von der Kluft zwischen Vater und Ohm, von der verächtlichen Haltung der Mutter — treten um so heftiger hervor. Hamlet glaubt, das Herz müsse ihm schier brechen ob des Wehes, das er in ihm zu verschließen habe. Da nahen Horatio, Marcellus und Bernardo. Hamlet weiß sich zu beherrschen. Ist er doch als Prinz und Hofmann erzogen, der feinen Sitte und Bildung Spiegel. Die hochgeschätzte Persönlichkeit Horatio's wirkt sympathisch. Da steht vor dem eben sich noch einsam Fühlenden doch Einer, der nicht tanzt, wenn Fortuna pfeift, neben demselben zwei wackre Krieger. Der Unwille über die Heirath, eben noch unaussprechbar, schlüpft über die Zunge, in feiner Wendung, aber doch bitter und wahr. „Wirthschaft! Das Gebackene vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitsschüsseln“. Die Mittheilung über das Erscheinen des Geistes spannt das Interesse mächtig. Die Fragen folgen kurz und schnell. Entschlossenheit und Muth rinnt durch die Adern des Prinzen. „Erscheint's in meines edlen Waters

Bildung, so red' ich's an, und gähnt die Hölle selbst“. Nur um Eins bittet er: zu schweigen über das Geschehene und etwa Komende; und noch einen Moment sehen wir ihn allein. Die Ahnung eines schweren Verbrechens steht lebhaft vor seinem geistigen Auge. Das Herz pocht. Doch ruhig die Seele. Es gibt eine ewige Gerechtigkeit. „Schwere Thaten, birgt sie die Erd' auch, müssen sich verrathen!“

Zeichnete die eben betrachtete Scene Hamlet, den Sohn, so zeichnet die folgende Hamlet, den Liebhaber. Sie führt uns um einige Tage in die Vergangenheit zurück. Trotzdem ist der Kontrast der beiden Bilder für den ersten Moment ein höchst überraschender. Ist der Hamlet, von dem wir hier hören, wirklich derselbe, den wir so eben tief traurig sahen, dem die ganze Welt ein wüster Garten schien, der unwillig ausrief: „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ Verhielt sich eben jener Hamlet wirklich vor zwei Wochen, vor acht, vor drei Tagen so, wie er I, 3 geschildert wird? Wir können nicht daran zweifeln, die Zeugen sprechen zu klar, und wäre eine Unterbrechung des Liebesverhältnisses durch die Königswahl oder die Heirath eingetreten, so hätte Ophelia nothwendiger Weise darauf hindeuten müssen. Ja, es ist wahr, Shakespeare hat den Kontrast mildern wollen, er hat Hamlet als eigentlichen Liebhaber gar nicht auf die Bühne gebracht; aber es ist eben so wahr, er hat den Kontrast, oder wie ich lieber sagen möchte, den scheinbaren Kontrast, durchaus nicht verwischen, sondern aufrecht erhalten wollen. Immer und immer weist er wieder auf das Verhältniß zu Ophelia hin. Jeder Zuschauer soll, und dazu ist I, 3 vor Allem bestimmt, wenn auch nicht mit leiblichem, so doch mit geistigem Aug' den Prinzen neben dem schönen Mädchen sehen, ihr vertraute Stunden schenkend, mit ihr scherzend und plaudernd, um ihre Neigung flehend, allerlei Andenken verehrend und die eigene Liebe immer und immer wieder versichernd und von neuem beschwörend. Jeder Zuschauer soll den Prinzen sehen, wie er für sich zierliche Liebesbriefchen mit kleinen Verseinlagen in affektirter höfischer Sprache schmiedet und der Hofsitte der Zeit der Königin Elisabeth gemäß an die Busenkleidertasche der Angebeteten adressirt. So soll er nach Shakespeare's Absicht gesehen werden. Und dies Bild des von Liebesschwüren überfließenden, Ophelia bezaubernden, gewandten jungen Mannes, wenn auch nur ein Bild hinter der Bühne, ist für den darstellenden Schauspieler wie für den Beurtheiler Hamlet's höchst wichtig. Polonius und Laertes wundern sich über die verschiedenartige Hal-

tung des Liebhabers Hamlet und des trauernden Sohnes gar nicht. Sie haben für diesen Gegensatz kein Wort. Also war er ihnen kein unnatürlicher. Er stimmte für sie, die sie wie Rosenkranz und Gölldenstern „Hamlet's Laune und Jugend nahe geblieben“, zu dem ihnen bekannten Wesen und Naturell. Der Kritiker aber muß sagen: nur aus dem melancholischen Temperamente heraus läßt sich jener Wechsel erklären und erklärt sich vollständig. Bei dem Sanguiniker ist wohl ein ähnlicher möglich, indeß nie diese Tiefe des Schmerzes und der Weltverachtung; bei dem Choleriker wohl Tiefe, jedoch nicht das schnelle Nebeneinander. Der Schauspieler aber hat jenes Naturell von vorn herein kräftig zur Geltung kommen und besonders, sobald die Freunde neben Hamlet auf der Bühne erscheinen, feine höfische Grazie und Liebenswürdigkeit so weit durchschimmern zu lassen, daß sie gleichsam auf die folgende Scene vorbereiten.

I, 4. Eine kalte Nacht. Hamlet gibt Auskunft über einen Brauch. Klingt in derselben auch Groll gegen den König und berechtigter Unwille gegen eine üble Sitte durch, so ist sie doch im Allgemeinen ruhig, und die zweite Hälfte bekundet gutes Beobachten und tiefes Denken. Der Geist kommt. Der Eindruck auf Hamlet ist ein bedeutender. Es schüttelt ihn, und er schwankt, ob ein guter oder böser Dämon vor ihm stehe. Aber bald arbeitet sich die Ueberzeugung durch: es ist der Geist des theuren Vaters. Die Anrede ist lebendig und ehrfurchtsvoll, phantasie reich aus dem erregten Innern quillend und doch klar. Der Geist winkt, die Freunde warnen zu folgen. Hamlet weist sie ab; das melancholische Temperament zeigt sich wieder in der Antwort: „Mein Leben acht' ich keine Nadel werth; und meine Seele, kann es der was thun, die ein unsterblich Ding ist, wie es selbst?“ Der Freunde Warnung wird dringender, sie wollen den Prinzen halten. Hamlet schiebt ihre Hände zurück, er fühlt sich ganz Kraft, ganz Stärke: „Mein Schicksal ruft und macht die kleinste Ader dieses Leibes so fest als Sehnen des Neemeer Löwen!“

I, 5. Der Geist hat den Sohn zu einem abgelegenen Orte geführt. Hamlet scheint, indem er folgte, etwas ruhiger geworden, aber erregt ist er noch immer, er erwartet eine grause Kunde und — eine grausere trifft sein Ohr. Während der ersten Hälfte der Auseinandersetzungen des Geistes hat ihm der Dichter nur kurze Sätze und Ausrufe zugetheilt. Der Schmerz und das Grauen oß der furchtbaren Leiden des Vaters, das fortwährende Ahnen Dessen, was

kommen wird, das Bereitsein zur Rache geben sich in ihnen kund. Während der ausführlichen Darlegung des Mordes selbst hat er kein Wort; desto großartiger ist die Aufgabe für das Mienenspiel des Darstellers. Denn wie der Prinz sich innerlich zerarbeitet, wie furchtbar die Nervenanspannung, das zeigt der folgende Monolog. Das Herz will springen. Am Schluß der vierten Scene war jede Ader so fest wie Sehnen des Nemeer Löwen, und jetzt kann Hamlet kaum stehen: „Ihr, meine Sehnen, altert nicht sogleich, tragt fest mich aufrecht“. Das Haupt deucht ihm ein zerstörter Ball. Mit den Worten beginnt indeß die Kraft zurückzuströmen. Nur einem Gedanken will er fortan nachhängen, so schwört er sich zu. Wiederum ein so ganz dem Naturell entsprechender Zug, und sofort folgt ein zweiter. Ein berühmter Arzt, wenn ich nicht irre, Leidesdorf, schreibt: Heftige, rasche Bewegungen mildern die Heftigkeit des Schmerzes bei den Melancholikern. Hamlet reißt die Notiztafel aus der Tasche und zeichnet den Oheim ein. Er muß irgend Etwas thun. Das macht doch das Blut ein Wenig langsamer rollen. — Horatio und Marcellus nahen, er hört ihren Ruf und erwidert ihn mit dem Lockrufe des Jägers. Abermals um einen Grad hat sich die Wallung des Blutes gedämpft. Die Freunde wünschen zu wissen, was vorgegangen. Er setzt an zu erzählen: „O wunderbar!“ Doch schnell legt sein inneres Wesen ihm den Finger auf den Mund. Dem melancholischen Naturell wird es, besonders wenn es eine sein Wesen erschütternde Erfahrung gemacht, oft ganz unmöglich, sich anderen anzuvertrauen. Er muß allein tragen, allein handeln. „Ihr verrathet's.“ „Nein, nein.“ Er setzt zum zweiten Mal an: „Es lebt kein Schurk im ganzen Dänemark“ — wieder legt sich der Finger auf den Mund, und der Satz schließt trivial. Das Schweigen ist beschlossen. „Laßt uns die Hände schüttelnd auseinandergehn: ein Jeder thue, wozu Beruf oder Neigung ihn treibt, ich für mein armes Theil: *I'll go pray*.“ In welchem Sinne Hamlet das *pray* nimmt, ob als beten — wohl kann er den Drang dazu fühlen — oder als bitten — er bittet die Freunde gleich zu schweigen — oder der Gerichtssprache gedenkend als laden, läßt sich schwer entscheiden. Er will vor Allem dem Drängen der Freunde entgehen, Horatio soll sein Wort so erscheinen, wie es geschieht: unklar. Wie der Prinz sich den Ausforschungen geschickt weiter entzieht, hat Delius pag. 44 seiner Hamletausgabe dargelegt. Aber nicht Hamlet allein muß schweigen, aus inneren Gründen, auch die Freunde müssen schweigen. Ihr Reden

könnte sein Handeln kreuzen, die Durchführung der übernommenen Aufgabe unmöglich machen: deshalb bindet er sie durch Schwur. Des Prinzen Stimmung hebt sich in der Schwurszene immer mehr. Die Haltung erscheint mir vertrauensvoll, ernst und würdig; hilft doch die Geisterwelt mit, Dinge, von denen keine Schulweisheit sich etwas träumen läßt. Brutus, Lucretia, der Dolch, mit dem sie sich den Tod gab, schweben, wie wir sahen, höchst wahrscheinlich vor seinem geistigen Auge. Das Vertrauen wächst, die Rede wird breiter, er deutet den Freunden an, daß er in Zukunft vielleicht — in diesem „vielleicht“ liegt ein „wahrscheinlich“ — sich verstellen werde, er macht es ihnen vor, wie sie ihn verrathen könnten: Alles ernst, denn er schließt mit einer Aufforderung zu einem neuen Schwur, aber doch mit beredter Haltung und Miene. Es kommen die Schlußworte, die Entlassung der Freunde, unwillkürlich klingt der huldvolle feine Hofton durch; noch eine Mahnung zu schweigen, eine Hindeutung auf das Traurige der Zeit, das Bittere und Große der Aufgabe, die er durchzuführen hat, durchführen will, und mit elastischem Schritte verläßt er die Bühne. Welcher Wechsel in den Empfindungen während dieses einen Aktes! Aber so mannigfach er ist, es liegt nichts Unnatürliches oder gar Krankhaftes in demselben, jeder einzelne ist motivirt, auch nicht ein Moment in all den Empfindungen ist vorhanden, welches mit dem Naturell des Prinzen nicht trefflich harmonirte, und das das Naturell mit konstituierende Temperament erscheint als ein kräftig, aber durchaus nicht allzu kräftig entwickeltes.

Zwei Monde vergehen bis zum zweiten Akte. Die Aufgabe, die Hamlet übernommen, ist keineswegs durchgeführt, im Gegentheil, er ist schwankend geworden, ob der Geist, den er gesehen, ein wahrhafter oder eine Truggestalt. An Ophelia sind, wie wir bereits hörten, neue Briefchen geschrieben, aber gehorsam den Befehlen des Vaters hat sie dieselben abgewiesen, den Zutritt versagt. Fürwahr ein neuer Stachel! Vielleicht wirkte er mitbestimmend, als Hamlet die Maske der Verrücktheit nunmehr anlegte. Er wählt unter den verschiedenen Formen des Irrseins, die er benutzen konnte, nicht die Melancholie. Ein meisterhafter Zug Shakespeare's; denn in jedem Temperamente liegt die Disposition für eine bestimmte Form des Irrwerdens, und bei dem melancholischen ist infolge des Phantasieichthums, der Neigung zu grübeln, der außerordentlich individuellen Auffassungsweise, diese Disposition ein wenig kräftiger als bei den anderen Temperamenten. Bei den

Irrenärzten gilt es aber als eine ausgemachte Thatsache: wird ein Phlegmatiker irr, so wird er in der Regel melancholisch, der Sanguiniker wahnsinnig, der Choleriker tobsüchtig, der Melancholiker verrückt. Hamlet wählt die seinem Temperamente adäquate Form des Irrseins. Er ist kein Phlegmatiker, und deshalb stellt er sich nicht krank an Melancholie, kein Choleriker, deshalb nicht tobsüchtig, kein Sanguiniker, und kann daher gar nicht darauf verfallen, zu thun, als leide er an einzelnen Wahnvorstellungen, er simulirt die Form des Irrsinns, in der die falschen Vorstellungen lose neben einander stehen, der Krystallisationspunkt fehlt (Schilling), Gedanke und Phantasie ungehemmt von hier nach dort springt. Indem Shakespeare ihn aber so wählen läßt, zeigt er zugleich, daß neben äußern Gründen, die den Helden zu seinem Thun veranlassen — die Erinnerung an Brutus, die Möglichkeit schärfere Beobachtungen zu machen, Gesprochenes und Gethanes auf Rechnung der Tollheit setzen zu können — ein innerer Drang ihn treibt; es ist nicht reine List, es ist auch Wohlthat, besonders in den Stunden wilden Schmerzes und Ingrimmes, als scheinbar Verrückter handeln, als scheinbar Verrückter durch frappante Antworten überraschen, die innere Empfindung zugleich aussprechen und verhüllen zu können. Eigenartige Bewegungen mildern gleichfalls die Heftigkeit jenes Schmerzes, — und die Erzählung Ophelia's, II, 1, von Hamlets wundersamer Haltung erscheint nicht mehr wundersam. — Aber in jenem tiefen Seufzer, in jenem langen Anblicken drückt sich noch Etwas aus: die Liebe zu Ophelia ist noch nicht gestorben. Letzteres zeigt sich, — und damit stehen wir vor den Hamletscenen des zweiten Aktes, — auch in dem Gespräche mit Polonius, II, 2. Der Grundton des Gespräches ist ein bitterer: „Unter Zehntausenden ein Ehrlicher!“ Wie verächtlich dieser langweilige Polonius! Indeß es kitzelt doch etwas, diesen alten Herrn verspotten zu können, und einzelne schlagende Antworten erfreuen trotz der bitteren Stimmung auch den Sprecher. — Deshalb Rosenkranz und Gildenstern kommen, ist Hamlet von vorn herein klar und neuer Grund zu Bitterkeit. In der Unterredung mit ihnen herrscht der höfische Konversationston, aber Hamlet streut manche Pille ein, und die Ausforschenden werden ausgeforscht. Mit der Meldung der Schauspieler ändert sich die Stimmung, das lebendigste Interesse tritt zu Tage, nur der Sieg der erbärmlichen Kinderaufführungen über das edlere Schauspiel lockt ihm eine grollende Bemerkung über den König ab. Polonius erscheint und

wird vor den beiden Schulbekannten verspottet, indeß der Spott ist jetzt kein herber. Die trefflichen Mimen, die Hamlet so oft mit Vergnügen betrachtete, werden ja gleich da sein, und Das scheucht die Bitterkeit fort; auf Ophelia muß der Prinz jedoch auch in diesem Gespräche anspielen, Das kann er nicht lassen. Jetzt kommen die Schauspieler selbst und mit ihnen so recht lebhaft all' die alten schönen Theatererinnerungen. Hamlet bittet um eine Deklamation und beginnt sie. Die durch den Schauspieler weiter fortgeführte erfreut zunächst, aber als der Redner bei der Schilderung der Hekuba erbleicht, „das Auge naß, Bestürzung in den Mienen, gebrochene Stimm,“ da fährt es wie ein Dolchstich in Hamlet's Herz, da blitzt gleichzeitig ein glänzender Gedanke in ihm auf. Indeß er beherrscht sich, die Schauspieler werden freundlich entlassen, die Aufführung der Ermordung Gonzago's bestellt; nur die tadelnden Worte Polonius gegenüber: „Wer ist vor Stockschlägen sicher,“ deuten auf die wahre Stimmung. Und nun ist er allein; was er eben an Empfindungen zurückdrängen mußte, kann frei aus der Brust sich ringen. Was ist es? Herber, heftiger Tadel über sich selbst. Wie wirkte ein Phantasiebild auf den Deklamator, und wie der Antrieb, den er zur Rache erhielt, auf ihn? Nichts ist geschehen. Eine Memme bin ich und der Ohm ein falscher schnöder Bube! Und was thu ich jetzt? Ich schimpfe, statt zu handeln, — wie eine Küchenmagd. Pfui! — An's Werk, Kopf! Durchzuckte dich nicht eben ein Gedanke? Ja fürwahr, wer auf der Bühne das selbst begangene Verbrechen sieht, verräth sich! Die Schauspieler sind da, jetzt kann, jetzt will ich feststellen, ob der Geist mir Wahrheit verkündet. „Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe!“

Der schöne Schlußtheil des Monologes sticht wohlthuend gegen das Vorhergehende ab. Hamlet ist auch in ihm warm, und voll innerer Erregung; indeß die bis zum Schimpfen sich steigernde, in dem Pfui über das eigene Verhalten ihren Schlußpunkt findende, überreizte Empfindung ist doch zurückgetreten. Trotzdem ist grade der erste Theil des Monologes der charakteristischere. Wo in einem Individuum das melancholische Temperament an Breite gewinnt und üppiger wuchert, da findet der Selbsttadel so recht seine Stätte, da zeigt das dem Zaun der Zähne entfliehende Schimpfwort, hier ist der Zustand kein ganz normaler mehr. Die Beurtheilung des eigenen Ichs wird in Momenten des Unwillens über sich selbst geradezu ungerecht und hart, das Urtheil selbst aber,

sobald andere Eindrücke kommen, schnell verwischt, um bei neuem Anlaß leider eben so schnell wieder wach gerufen zu werden.

Akt III. Eine Nacht ist vergangen, Hamlet macht seinen gewöhnlichen Spaziergang in der Gallerie. Das Gehen ladet ein zum Refektiren. Die Stimmung ist verhältnißmäßig ruhig; jedoch was in dem ersten Akte nur in tiefem Schmerz und Erregung sich kundgab, die Sehnsucht aus dieser Welt zu scheiden, das klingt hier selbst in reflektirender Betrachtung durch, und das Schlußresultat der Reflexion, so tief sinnig und schön sie an sich ist, ist für den Sprecher ein wenig erfreuliches: „So macht Gewissen Feige aus uns Allen,“ „daß wir die Uebel, die wir haben, lieber ertragen, als zu unbekanntem fliehen,“ und verräth wieder das in die Breite wuchernde, melancholische Temperament. Nicht minder thut dies die folgende Scene. Hamlet muß sehen, wie Ophelia ihn noch immer liebt und unter der Vorstellung, er sei in der That irrsinnig, unsäglich leidet. Jeder Zuschauer empfindet Mitleid mit dem armen Mädchen. Indeß ist das melancholische Naturell erst zum Verlangen nach Selbstadel gekommen, dann bleibt auch der Reiz nicht aus, Andere ein wenig zu quälen, grade Die zu quälen, für die man sonst ein gewisses Wohlgefallen empfindet. Und hat Ophelia, als sie ihn abwies, ihn nicht auch gequält? Freilich — die Untreue der Mutter hat den Glauben an eheliche Treue in ihm auf's Tiefste erschüttert, ein Verhältniß wie früher mit Ophelia haben, oder gar sie heirathen, mag er nicht, aber reizend ist sie ihm doch noch immer, und sie als Gattin eines Andern wissen, ein empörender Gedanke. — Durch die Verstellung blicken die eigenen Empfindungen gar zu klar hindurch, die letzte Wendung verräth vollständig, und der lauschende König weiß, was Hamlet sinnt.

III, 2. Nichts beruhigt den Mann von melancholischem Naturell mehr als eine edle Liebhaberei, die Beschäftigung mit diesem oder jenem Zweige der Kunst. Wie sind da die Anschauungen, der Takt, so fein, die Forderungen so maßvoll, der heilige Eifer für das wahrhaft Schöne so erfreulich! Da geht das Herz auf. Also auch Hamlet in seiner Besprechung mit dem Schauspieler. Er, der seit einem Decennium den Horatio kennt, mit ihm verkehrte und hochschätzte vor Allen, aber nie sagte, wie er ihn von je auserkoren, wie er ihn ehre und hege in seines Herzens Herzen, heute geht ihm der Mund über. Kann die Kunst einen schöneren Triumph feiern!

Hamlet bittet den Freund, während des Schauspieles mit

ganzer Kraft der Seele den König zu beobachten; er selbst will gleichfalls das Auge an das Gesicht des Gegners klammern. Der Hof kommt, der Prinz stellt sich müßig und spielt dann den Irren. So gedeckt, kann er durch die Aeußerungen gegen den König Verachtung und die Lust zu beleidigen schimmern, Polonius gegenüber sie klar hervortreten lassen. Die Spannung auf den Erfolg des Stückes ist mächtig in ihm. Das Gespräch mit Ophelia verdeckt sie und zeigt, wie lebhaft auch jetzt wieder der Gedanke an die untreue Mutter und den gemordeten Vater in der Brust wühlt. Es beweist indeß auch, welche Freiheit die höfische Causerie der Shakespearischen Zeit sich verstattete, und wie kräftig, selbst wenn man jene Freiheit sehr in Rechnung setzt, die sinnliche Seite in Hamlet ausgebildet war; er hat offenbar Lust an einem nach der Sitte seiner Zeit allerdings erlaubten, aber immerhin die Sinnlichkeit stark reizenden Wortgefechte, und keiner zweiten Person wird im Drama Aehnliches in den Mund gelegt. Je weiter das Stück auf der Bühne vorschreitet, desto mehr wächst die Begier, den König entlarvt zu sehen, und als es geschehen, ist der Triumph vollkommen. Bitterkeit gegen den Entlarvten und Stolz auf die Entlarvung sind die beiden Empfindungen, die nach dem Aufbruch des Königs kräftig hervortreten. Sie tönen auch im Gespräch mit Rosenkranz und Gölldenstern zunächst durch. Als diese sich indeß erkühnen, einen neuen Versuch zu machen, ihn auszuforschen, ihn, der soeben einen Claudius glänzend entlarvt, da fühlt er sich höchlich beleidigt. Eine derartige Dreistigkeit, ihm, dem Prinzen Hamlet gegenüber! Eine schlagende Abfertigung trifft die Schulbekannten: „Ihr könnt mich wohl verstimmen, aber nicht auf mir spielen.“ — Die gereizte, zum Spott geneigte Stimmung kehrt sich auch gegen Polonius, und als dieser mit größter Bereitwilligkeit die Wolke in jeder Gestalt sieht, die der Prinz wünscht, da reißt demselben fast die Geduld ob der unerschöpflichen Willfährigkeit des alten Herrn. Er eilt zur Mutter, ihr ins Gewissen zu reden, und trifft — auf den betenden König. Im ersten Momente durchzuckt ihn der Gedanke, den Verbrecher niederzustoßen. Indeß, wenn er jetzt den durch das Gebet zum Heimgang Vorbereiteten trüfe, das wäre keine Rache, und volle Rache will er haben. Der Mörder darf nicht in den Himmel kommen, er muß zur Hölle fahren. Erregt tritt Hamlet bei der Mutter ein. Der Anfang des Gespräches ist von seiner Seite stürmisch; bei dem „Kommt, setzt euch“ steht er furchtbar drohend

vor ihr. Ihr Hilferuf erschallt, Polonius antwortet: ein Stoß durch den Vorhang, und der Alte ist todt, getödtet statt des Königs. Die Leiche liegt im Zimmer; aber Hamlet kennt nur eine Aufgabe: um die Seele der Mutter zu ringen; und er thut es voll Verehrung und Begeisterung für den Vater, voll Abscheu und Verachtung gegen den Ohm, voll Gram und Ekel gegen das Thun, voll Liebe gegen die Person der Mutter, mit der ganzen Kraft seiner Seele. Wie Dolche dringen die Worte in der Mutter Herz. Die Leidenschaft steigt, kaum kann ein Wort gefunden werden, schmachvoll genug für den Ohm. Da erscheint der Geist. Hamlet's Haare steigen zu Berge, und doch wirkt die Erscheinung säntigend. Ihre Mahnung ist mild, und als sie verschwunden, wird die Unterredung ungleich ruhiger. Der ernste, liebende, zur Warnung berechtigte Sohn spricht zur Mutter. Gegen die List, die ihn nach England begleiten soll, wird die Gegenlist bereit sein. Daß er Polonius getroffen, thut ihm leid; aber eigentliche Reue wird nicht empfunden, eben so wenig wie später über den Tod der einstigen Schulgesellen. Hamlet fühlt sich zu sehr als Fürst, um Derartiges bereuen zu können, und sein Naturell unterstützt diese Anschauungsweise kräftig. Wer sich kecklich zwischen die entbrannten Degen spitzen zweier Fürsten stellt, wer sich vordrängt in unnützer Geschäftigkeit, der fällt. Den Tod, den er gegeben, ist er bereit zu vertreten. „Noch Schlimmres naht“, ruft er der Mutter zu, „zur Grausamkeit zwang bloße Liebe mich.“ Aehnlich denkt das üppiger wuchernde, melancholische Temperament sehr häufig und handelt hart aus vermeintlicher Liebe.

Die erste Hälfte des vierten Aktes bildet, wie wir oben andeuteten, mit den beiden eben betrachteten zusammen gleichsam die mittlere Zeitepoche des Stückes. Die Empfindungsweise Hamlet's in Scene 2, 3 und 4, den einzigen, in denen er während jenes Aktes auftritt, ist daher der einzelner Scenen in II und III sehr ähnlich. In 2 läßt er Rosenkranz und Gildenstein deutlich empfinden, wie sehr er sie und das ganze Höflingswesen verachte. In 3 tritt ein Gedankengang hervor, der, da er dem melancholischen Temperamente überhaupt eigen ist, auch in Akt V mit einem gewissen Rechte wiederkehrt. Alles Irdische befindet sich im ewigen Kreislauf, der Körper des Königs wandelt sich, immer neue Formen durchlaufend, in die niedrigste Materie. — Daß derartige Auseinandersetzungen dem Könige peinlich sind, ist gerade ein Grund mit, sie zu geben. Auch den Abschied macht Hamlet dem Gegner

zu einem durchaus unerquicklichen; einem Mörder „Lebe wohl“ zu sagen, ist ihm unmöglich. In Scene 4 tritt der Selbsttadel wieder hervor, nicht so heftig wie das erste Mal — es fällt kein Schimpfwort — aber doch um so tiefer in das Herz schneidend. Entweder bist du ein Feigling oder dein Vergessen ist ein viehisches, das ist die Alternative, die der Selbstvorwurf stellt. Der Anreiz zu demselben liegt wieder in einem scharfen Gegensatz gegen das eigene Verhalten. Hamlet sieht einen großen Kraftaufwand um eines nichtigen Grundes willen: „2000 Seelen, 20,000 Goldstücke entscheiden diesen Lumpenzwist noch nicht;“ und ihn treibt so Bedeutsames zur Rache, er hat Kraft und Mittel dazu, und vollzieht sie nicht. Indeß — und dies ist abermals eine weiterführende charakteristische Nuance — Hamlet deutet auch an, daß es bereits an Anlaß zum Selbstvorwurf überhaupt nicht fehle. „Wie jeder Anlaß mich verklagt!“ Ja, das zum Selbstvorwurf einmal neigende Temperament erblickt bald in jedem Dinge Grund zum Tadel. So übertrieben dieser Tadel aber auch ist — denn daß Hamlet kein Feigling, und wie lebhaft er des Vaters in den letzten Tagen gedacht, wissen wir — in einer Beziehung ist er doch zutreffend: für den Mann mit melancholischem Naturell ist, wenn er dem ersten heftigen Reize zur That nicht folgt, nicht im Affekt handelt, vom Sollen bis zum Thun ein weiter Schritt. Er mahnt sich, und mahnt sich wie Hamlet: „O von Stund an trachtet nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet“, und kommt er zum Handeln, so führt er nicht selten zunächst einen Seitenhieb. Nicht der eigentliche Schuldige, sondern Rosenkranz und Gölldenstern fallen als erstes Opfer.

Wir kommen zu der letzten Zeitepoche des Stückes. Welchen Wechsel in der Empfindungsweise des Helden zeigt dieselbe? Hat das in Wucherung begriffene Temperament sich noch weiter entwickelt? Oder finden wir hier Züge, die zu dem immer und immer wieder hervorgehobenen Naturelle nicht passen? — Ich habe wohl Melancholiker gekannt, bei denen der Mund sprach: „Ich möchte gern abscheiden“, und die doch eine seltsame Scheu hatten vor Allem, was mit dem Tode zusammenhing; bei anderen war das Gegentheil der Fall, und wo jenes Temperament erst ganz die Herrschaft gewonnen, da nistete sich auch fast immer eine Sehnsucht ein nach den dunklen Stätten des Todes, dort zu grübeln, über sich, sein Geschick, die Nichtigkeit und Vergänglichkeit der Welt. Und stand ein Freund zur Seite, und war der Melancholiker sonst ein muthiger, geistesgewandter Mann, ei, so durfte auch

der Humor nicht fehlen. Der Freund muß sehen, wie man über Alles Das, so ruhig, so einfach spricht — und unwillkürlich quillen dabei tiefere Empfindungen, süße Jugenderinnerungen hervor! Kann es uns Wunder nehmen, wenn wir den von der Seefahrt zurückgekehrten Hamlet mit Horatio, dem er geschrieben: „Ich habe dir Worte ins Ohr zu flüstern, die dich stumm machen werden“, einem Friedhofe zuwandeln sehen? Wenn Hamlet, an einen Schädel nach dem andern anknüpfend, Gedanken über die früheren Inhaber der Schädel spinnt, in ein Wortgefecht mit dem humoristischen Todtengräber sich einläßt, bei dem Anblick von Yorick's Haupt bewegt seine Empfindungen ausströmt, um dann wieder scholastisch darzulegen, was aus Alexander's Staub geworden, und über allem Diesen die genauere Mittheilung seiner letzten Erlebnisse unterläßt? — Eine Bestattung unterbricht das Gespräch. Die Freunde treten lauschend zurück. Hamlet vernimmt, wer die Todte sei, daß sie, erregt durch des Vaters jähes Ende, im Wahnsinn sich das Leben genommen. Sein Empfinden verräth kaum ein Wort; aber als Laertes in das Grab springt und (wie es scheint, einer alten Sitte gemäß) als erster Leidtragender seinen Schmerz in überschwänglichen Worten kund giebt, da kann sich Hamlet nicht mehr zurückhalten: in wildester Erregung — wie er später selbst sagt, in thurmhoher Leidenschaft — tritt er hervor, das Recht des ersten Leidtragenden für sich in Anspruch nehmend, voll Empörung, nicht über Ophelia's Tod, sondern weil Laertes es wagt, mit seinem Bruderschmerze vor ihm zu prahlen. „Vierzigtausend Brüder mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten nicht meine Summ' erreicht“, ruft er später. — Es folgt das Ringen im Grabe; Hamlet räth, das Gefährliche in ihm zu scheuen. Man trennt die Streitenden; aber die Leidenschaft tobt in dem Herzen des Prinzen weiter und spiegelt sich in den Worten: „Ja diese Sache fecht' ich aus mit ihm, so lang bis meine Augenlider sinken“, sowie in dem Ueberbieten der Prahlerei des Laertes durch größere, wahrhaft gigantische. Den Umstehenden erscheint Hamlet wie von einem Anfalle ergriffen. Die Mutter sagt voraus, daß der Paroxysmus sich bald legen werde; und so kommt es. Auch jetzt sieht allerdings Hamlet in Laertes noch Den, der ihm Unrecht gethan, während er demselben früher nur Liebes erwiesen; aber er greift ihn nicht von Neuem an, sondern kehrt ihm, gleichsam sich selbst beruhigend, mit einem Sprichworte des Sinnes: „Auch das beste Thun ändert die thierischen Triebe nicht“, verächtlich den Rücken.

Daß von keiner Verstellung Hamlet's in dieser Scene die Rede sein kann, beweist das Bedauern, welches er später über sein Verhalten ausspricht. Nein, er zeigt sein wahres Antlitz und dabei ganz allgemein, wie das allzu üppig gewordene melancholische Temperament überhaupt reagirt. Mehrere Stöße treffen dasselbe, die stärkeren wirken schwach; aber der unbedeutendste, die Eigenliebe verletzend, läßt die ganze Leidenschaftlichkeit des Wesens auf einmal explodiren. Die Explosion ist vorbei, noch eine Weile kocht die erregte See, die Wellen werden schwächer und schwächer, und die Ueberstürzung wird als solche erkannt.

Ueberschwänglich wie die ersten Liebesversicherungen war die letzte an Ophelien's Grabe, und doch ist die Ueberschwänglichkeit in beiden Fällen eine verschiedenartige: dort allein der Geliebten gegenüber hervortretend, hier offen vor dem ganzen Leichengefolge; dort hervorgerufen durch unmittelbar wirkenden Liebreiz, hier — thut auch die Erinnerung das Ihre, — vor allem durch den lauten Klageruf des Bruders; dort im Ausdruck über die Empfindung hinaus schießend, weil für derartiges Reden höfische Sitte und die lebhaftere Phantasie des Liebenden schwächere Ausdrücke nicht zuläßt, hier, weil das prahlerische Wort des Gegners durch ein kolossaleres überboten werden soll; dort ein verlockender Sirenengesang, hier ein wilder Aufschrei unbezähmbar gewordener Empfindungen, eine Fanfare zum Streit. Geliebt hat Hamlet gewiß, als Ophelia seiner Schwüre Honig sog, aber am Wahrsten ist er ihr doch, freilich ohne es zu ahnen, III, 1 gegenüber, wo er ihr unmittelbar nach einander sagt, daß er sie geliebt und nicht geliebt. Er liebte sie, wie ihn sein Naturell zunächst anreizte, phantasiereich und sinnlich. Aber andere mächtige Einwirkungen trafen dasselbe Naturell, ehe jene Liebe an Tiefe gewonnen, eine sichere Herrschaft sich begründet, ja nur im Stande gewesen wäre, das Temperament zu zügeln. Wie ein Stiefkind wird sie zur Seite geschoben, und doch bleibt sie als Schmerzenskind im Herzen; denn was einst einen intensiveren Eindruck auf das melancholische Naturell gemacht, das schwindet nie gänzlich, sondern klingt immer und immer wieder an.

V, 2 gibt zunächst die Mittheilung von den Ereignissen auf der Seefahrt. Das Erlebte steht dramatisch vor der Seele des Erzählenden, sein Handeln erscheint ihm durchaus gerecht, die Hand der Gottheit leitete die ersten Schritte, er erzählt lebendig, ausführlich, das königliche Bubenstück empört, die Durchführung der Gegenlist erquickt, der Untergang der Schulgesellen läßt kalt,

das Ganze treibt zu der Frage: Ist's nicht vollkommen billig dem königlichen Buben mit diesem Arm den Lohn zu geben? — Horatio weist auf die Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit hin, Hamlet erwidert: „Die Zwischenzeit ist mein, ein Menschenleben ist als zählt man Eins;“ bricht plötzlich ab, und spricht sein Bedauern über sein Verhalten gegen Laertes aus. Osrick kommt, und das Erscheinen dieser Mücke von Höfling fordert sofort Spott und Humor im reichsten Maße heraus. Wie ausgiebig und glänzend wird das Männlein und mit ihm das ganze fade Höflingswesen persifirt! Der durch Osrick angebotene Wettkampf wird angenommen, gescherzt, dem die Ankunft des Hofes meldenden Edelmannes nochmals das Bereitsein zum Wettkampf versichert, da — im letzten Momente, während der Hof schon naht, ringt die Grundstimmung Hamlet's, die ihm während der ganzen Unterredung am Herzen saß, die alles Räthselhafte in derselben sattsam erklärt, sich endlich auch in Worten durch. „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel mir es um das Herz ist.“ Die Todesahnung weilt in der Brust. Horatio hat sie bereits gesehen. „Ihr werdet die Wette verlieren,“ sagt er. Und der Hamlet darstellende Schauspieler muß jene Ahnung — das ist seine höchste Aufgabe für den Schlußtheil des Stückes — während der ganzen letzten Scene durchschimmern lassen, vor dem offenen Geständniß, nach demselben; muß andeuten, wie er sie immer und immer wieder zurückdränge und bekämpfe: dann wird nichts Unnatürliches mehr dasein in dem Wesen und Handeln des Prinzen. Wie natürlich erscheint dann vielmehr das Bestreben, jenes beklemmende Gefühl hinwegzuplaudern für sich und Andere, dem Humor die Zügel schießen zu lassen, die Bereitwilligkeit, den Wettkampf sofort anzunehmen. Ein Hamlet trotzt jeder Vorbedeutung. Wie natürlich wird die scheinbare Kälte, wo es sich um ein Menschenleben handelt, der unvermittelte Uebergang von einem Gedanken zum andern, die Empfindung: es ist Verdammniß, diesen Krebs (den König) an unserm Fleisch noch länger nagen zu lassen, das Leichtnehmen der Durchführung der Rache und das schnelle Fortteilen von jenem Gedanken, ohne der Vergeltung irgend wie einen sicheren Weg zu bereiten. Alles harmonirt; und die um und in das Herz sich webende Todesahnung stimmt auch wieder so ganz zu dem Temperamente und dessen Entwicklung. Denn wo bliebe jene beängstigende Empfindung je aus, sobald das melancholische Temperament sich auf den Thron gesetzt; wo das Verlangen kräftigerer Naturen, Anderen gegenüber

zu sagen und zu zeigen: es ist Nichts, und doch sich selbst zuzufüstern: der Wurm nagt am Kern, bald fällt die Frucht.

Der Hof darf die wahren Empfindungen des Prinzen nicht merken. Hofmännisch tritt er Laertes entgegen, und scheut sich selbst nicht, seinem Wahnsinne aufzubürden, was er gethan. Der Wettkampf regt angenehm an, da ist der Gegner fest in's Auge zu fassen, alle Kraft und Geschicklichkeit zusammenzunehmen, zu zeigen. Und Hamlet zeigt sie. Der Körper wird warm, die dunklen Gedanken treten zurück, der Prinz lebt nur dem ritterlichen Spiele, freut sich seines Vortheiles und läßt sich gern die mütterliche Zärtlichkeit gefallen. Da fügt Laertes' Degenspitze zu der Todesahnung im Gemüth das Todesgift in das Blut; unbemerkt schleicht es sich ein wie jene. Aber der nun im Herzen doppelt Todeswunde ist noch nicht ganz ohne Kraft, und dies Sümmelein genügt: denn es wird gleichsam gewürdigt, der strafenden Gottheit Arm zu sein. Die Königin sinkt vergiftet zu Boden, Laertes bekennt. Ein neues Verbrechen des elenden Claudius, das drei Menschen auf einmal das Leben kostete, wird Hamlet enthüllt. Wohl ist der Brudermord auch jetzt nur zwei Männern kund, keinerlei Verbrechen des Claudius gerichtlich erwiesen; aber sein Maß ist voll, Hamlet wie der ewigen Gerechtigkeit gegenüber. Und die letztere zieht ihn jetzt vor ihren Stuhl. Längst hat sie Alles vorbereitet. Der Mörder selbst mußte den Mann bitten, in Dänemark zu bleiben, der ihn tödten sollte; der Mörder mußte das Rapier schärfen lassen, das ihm jetzt in die Brust gestoßen wird; er hieß es zur Stelle bringen, er mischte den Giftbecher, aus dem er selbst schlürfen muß, er schürzte die Doppelschlinge, in der er, zwiefach gefangen, nun zappelt. Was hätte Hamlet mit dem doppelten Todeskeim in der Brust vermocht ohne dies Walten der Gottheit? Sie ist in Wahrheit die Urtheilsvollstreckerin, er ihr Arm. — Und würdig wie sein letztes Amt ist sein Scheiden. Willig reicht er Laertes die Versöhnungshand, mannhaft schaut er dem Tode in's Auge, gedenkt seines Landes und hat nur eine Bitte an den Freund: den Schleier zu heben, der über seinem Thun liege — sein Andenken soll ein reines sein. Und es ist ein reines geworden, Fortinbras erkennt ihn auch ohne Rechtfertigung als den edlen, königlichen Mann, und Horatio flüstert dem Sterbenden in's Ohr: „Gute Nacht, mein Fürst, und Engelschaaren singen dich zur Ruh.“ Das melancholische Naturell aber, welches wir während des ganzen Stückes als Unterlage des Empfindungswechsels anerkannten,

in der ersten Epoche bereits kräftig veranlagt, aber doch durchaus normal, nur in der äußersten Erregung etwas übertrieben wirkend, in der zweiten gleichfalls noch manche schöne Charakterseite tragend, aber doch schon üppig wuchernd und in dem Schimpfwort über sich selbst deutlich das Ueberschreiten der nöthigen Grenzlinie zeigend, in der dritten noch üppiger entwickelt, thurmhohe Leidenschaft und finstre Todesahnung aus sich entspringen lassend, es verleugnet sich auch in den letzten Momenten nicht. Der Tod hat reinigende, veredelnde Kraft, auch für das in Wucherung befindliche, melancholische Temperament. Fest sieht es auch sonst im gewöhnlichen Leben dem Tode in's Auge, mild streckt es die Hand aus, gern Vergebung gebend und nehmend — ach, und wie gern möchte es vor der Welt gerechtfertigt dastehen, die dunklen Schleier gehoben sehen, die so Manches von dem früheren Thun umgeben. Und die Geschichte thut ihm so oft den Liebesdienst, den Freund Horatio seinem Hamlet that: anerkannt, geehrt und geliebt steht der Held mit melancholischem Temperamente viel häufiger und leichter in der Weltgeschichte da als der, dem die Gottheit ein anderes in die Wiege legte!

Noch auf einen zweiten Prüfstein wies ich oben hin: die künstlerische Einheit im Stück. — Ueber den Zweck aller Schauspiele spricht sich Shakespeare in unserem Drama selbst aus; sie sollen der Natur den Spiegel vorhalten: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen. Daß Letzteres in Hamlet geschehen, und besonders der englische Hof in gar mancher Beziehung eigene Züge in dem Stücke wiederfinden konnte, ist gewiß, und in ein und dem anderen Punkte bereits angedeutet. Leicht möglich ist es auch, daß die Grafen Essex und Southampton dem Haupthelden und Horatio einzelne Züge liehen; indeß das der eigenen Gegenwart Entnommene schlingt sich doch meist nur wie sinnreiche, pikante Arabesken um und durch das Hauptbild. Das Schauspiel aber soll mehr thun, als derartige Arabesken zeichnen: die Menschennatur überhaupt, in ihren geistigen und physischen Beziehungen, in ihren Höhen und Tiefen, in ihren Entwicklungen und Problemen soll es reflektiren. — Neben anderen Methoden diese Reflexe klar und deutlich vor Augen zu stellen, die Schwächen, Leidenschaften und Irrwege der Menschenbrust nicht minder wie die edlen Regungen, leitenden Ideen und Begriffe mit kräftigen und doch auch jede feine Nuance wiedergebenden Farben zu malen, besitzt Shakespeare eine ganz vorzügliche. Er zeigt dasselbe mehr-

fach, dieselbe Neigung, dieselbe Leidenschaft an verschiedenen Personen, dasselbe Verhältniß in verschiedenen Situationen, denselben Gedanken, denselben Begriff in verschiedenen Fällen. Lear und Gloster, zwei Väter, die ihre Kinder verkennen; Lear, Edgar und der Narr, drei Wahnsinnige neben einander; der Ehrgeiz in Mann und Weib, Macbeth und Lady Macbeth; die Eifersucht in Othello und Iago; im Strudel wüsten Lebens: Heinrich V., Falstaff, Bardolph, Pistol; die Verwechslung in der „Komödie der Irrungen“ und im „Sommernachtstraum“; der Schein im „Kaufmann von Venedig“; die Narren und Genährten in „Was Ihr wollt“ etc. Und gerade diese Methode, trefflich an sich, zeitigt nicht selten, als schönste Frucht, eine künstlerische Einheit im Drama, einen Krystallisationskern, der sein Licht in alle Scenen und bedeutendere Situationen fallen läßt, um den sich, ähnlich den Flächen, Ecken und Kanten des Krystalles, Personen, Handlungen und Scenen symmetrisch gruppieren. In wunderbar schöner Weise hat sie es in unserem Stücke gethan. Hamlet ist durch sie das Schauspiel der Verstellung, oder, wie ich lieber sagen möchte, die Tragödie der Maske geworden: denn da ist nicht nur kaum eine Scene, in der die Verstellung nicht auf der Bühne erschiene, kaum eine der spielenden Personen, die nicht eine Maske vor ihr Antlitz hielte, kaum eine Form, in der die Verstellung erscheinen könnte und nicht erschiene; sie wird auch der Angelpunkt des Ganzen.

Der König ist ein Meister in Verstellung; gleich die erste Scene, in der er auftritt, charakterisirt ihn als solchen. Die Schwägerin hat er verführt durch Witzes Zauber und Verräthergaben, der Bruder ahnte nichts von den Plänen, die gegen ihn geschmiedet wurden, Große und Volk weiß Claudius zu täuschen, und während er einen Mordplan auf Hamlet's Leben nach dem anderen spinnt, fließt der Mund von Wohlwollenversicherungen über, und die eigne Gattin merkt nicht einmal, daß das Leben ihres Lieblinges bedroht sei, ja in drei Viertel des Stückes ist das Gesicht Maske. „Ich muß mir's merken,“ ruft Hamlet, „daß Jemand lächeln kann und doch ein Schurke ist.“ Das Bemühen, dem Könige die Maske abzureißen, ist eine der Hauptaufgaben des ganzen Dramas, die Kraft, mit der er sie festhält einerseits, und die Macht des Gewissens in ihm, welche sie in dem Monologe: „O meine That ist faul“, lüftet, andererseits, sind entschieden die beiden Momente, welche unser Interesse für ihn am meisten beleben, den Abscheu gegen ihn wenigstens in Etwas mindern. Die Königin ist geistig weniger

kräftig als der König, aber die Kunst sich zu verstellen besitzt auch sie. Nach ihres ersten Gatten Tode ist sie ganz Niobe, ganz Thränen, Niemand merkte den geheimen Umgang mit Claudius, und auch diesem gegenüber weiß sie sehr wohl zu schweigen über die Worte und Rathschläge Hamlet's, zu seufzen, IV, 1, und bei Erklärung der Seufzer nur die halbe Wahrheit zu sagen. Hamlet's strafenden Worten und Augen gegenüber hält ihre Verstellung allerdings nicht Stand, sie bekennt ihr Unrecht, und gibt sich auch in diesem Punkte als das Bild jener Art von Verstellung, wie sie das Leben in schwachen, untreuen Frauen öfter zeigt.

In Polonius ist die Verstellung durch Gewöhnung bereits zweite Natur geworden. Einem Königssohne gegenüber hat jede Wolke die Gestalt, die der Königssohn in ihr sieht, sie ist Kameel, Wiesel, Walfisch, wie Jener beliebt. Einfaches Reden ist dem grauköpfigen Hofmanne kaum noch möglich; er stehe vor dem Fürsten, dem Prinzen, der Tochter oder dem Diener, er muß mit den Worten künsteln, sie ver- und entstellen. Im Versteck zu horchen erscheint fast als Amtspflicht. Eine Verstellung macht nicht die mindesten Gewissenskrupel, im Gegentheil Freude, und gilt als feine Kunst. Selbst in das Familienleben, die einzige Sphäre, in der Polonius uns noch respektabel, als Mensch erscheint, läßt er sie hineingreifen. Reinhold bekommt den Auftrag, durch Verstellung den Sohn auszukundschaften. Auf das Ausführlichste wird ihm dargelegt, wie er mit dem Lügenköder den Wahrheitskarpfen zu fangen habe; und welche Genugthuung spricht sich in den Worten aus: „So wissen wir, gewitzigt, helles Volk, mit Krümmungen und mit verstecktem Angriff, durch einen Umweg auf den Weg zu kommen!“ Der Tochter wird geboten: ihre wahre Neigung zu verbergen, sich, III, 1, so zu stellen, als ob sie zufällig Hamlet begegne, in einem Buche zu lesen, „daß solcher Uebung Schein die Einsamkeit bemäntle,“ ein Gespräch mit dem Prinzen anzuknüpfen, damit der König und Polonius hinter dem Teppich stehend ihn aushorchen können. Als Aushorcher, hinter der Tapete lauschend, findet Polonius auch seinen Tod.

Ophelia's Verstellen ist kaum eine Sünde zu nennen. Der Werth der Verstellung ist ihr von zartester Jugend an vor Augen gestellt; täglich sah sie, wie der Vater und so viele feine Herren und Damen am Hofe sie übten; wie oft hörte sie, daß nur Der befähigt sei, in die Hofosphäre einzutreten, der Miene und Zunge in seiner Gewalt habe; und wenn ihr jetzt nun Der, den sie als Tochter hoch verehrt, in Gegenwart des Königs befiehlt, sich zu ver-

stellen, damit man ein Mittel finde, den verirrtten Geist des Geliebten zu heilen, wenn der König durch sein Verhalten den Befehl gutheit, so folgt sie der Weisung ohne irgend welches Arg und Herzklopfen. Und nun schaue in Städten und Dörfern in die einzelnen Häuser, bei Arm und Reich, bei Vornehm und Gering. Wie oft findest Du dort das Pendant der sich verstellenden Ophelia! — Schwere Schläge treffen das arme Mädchen. Sie weit nicht, waren die Liebesschwure Hamlet's Trug; der Duft, der die Andenken umgab, die er ihr einst reichte, ist dahin. Furchtbar quält sie die Maske des Wahnsinns, die er ihr vorführt, und die täuschenden Mienen, Haltung und Worte bereiten nicht nur Schmerz, sie fangen auch an die Geisteskräfte des lieblichen Wesens zu untergraben, zu verstören. Ein Stoß, geführt durch den den Lauscher verhüllenden Teppich, geführt von Hamlet's Hand, und die düstere, mitleiderregende Larve des Wahnsinns legt sich um die zarte Gestalt. Und plötzlich wird wieder eine Maske offenbar, mit der in frühern Tagen Ophelia geheime Regungen und Empfindungen deckte. Was sich in den Liedchen kund gibt, die die Wahnsinnige singt, das hätte vordem kein Wort, keine Miene verrathen. Auch die Sittsamkeit webt ihre kleidsamen Larven.

Wiederum in neuer Form zeigt sich die Verstellung in Laertes. Er verstellt sich, um den Tod des Vaters zu rächen, in verächtlicher Weise; denn wie gleinerisch und unehrenhaft erklingen die Worte: „Mir ist genug geschehen für die Natur, die mich in diesem Falle am stärksten sollte zur Rache treiben. Doch nach Ehrenrechten halte ich mich fern und weit nichts von Versöhnung, bis altre Meister von geprüfte Ehre zum Frieden ihren Rath und Spruch verliehen, für meines Namens Rettung“ — in dem Munde Dessen, der dem stumpfen Rapiere des Gegners gegenüber im Ehrenkampfe die geschärfte und vergiftete Spitze benutzen will. Wir stimmen bei, wenn er nach wenig Augenblicken ausrufen mußt: „Gefangen in der eigenen Schlinge; mich fällt gerechter Weise mein Verrath!“

Abermals in neuer Form zeigt sich die Verstellung in Hamlet, und in wie mannigfacher Weise! Hier ist er genöthigt, das eigene, wahre Empfinden zurückzudrängen, dort verstellt er sich absichtlich nach freier Entschließung; hier spielt er den Wahnsinnigen, dort den Hofmann; hier hüllt er sich in Schweigen, dort verschmähet er auch ein unwahres Wort nicht; hier benutzt er, den Verbrecher zu entlarven, die Täuschung, spinnt gegen List die Gegenlist, dort entströmt unter dem Scheine der Tollheit seinen

Lippen tiefe Wahrheit; hier fordert er, drohende Mienen annehmend, von der Mutter strengere Sitte und empfiehlt ihr durch äußere Annahme sittlichen Verhaltens zu wahrhaft sittlichem Sein sich durchzuarbeiten, und dort in der Schlußscene verstellt er, um die Todesahnung in den innersten Winkel des Herzens zurückzuscheuchen, dem Humor die Zügel schießen lassend, sich gegen sich selbst.

Fürwahr im reichsten Formenwechsel tritt uns die Verstellung in und an den betrachteten sechs Hauptpersonen des Stückes, die Shakespeare absichtsvoll neben einander gruppirte — zwei männliche Charaktere und ein weiblicher sind der königlichen, zwei männliche und ein weiblicher der Familie des Polonius entnommen — entgegen. Trotzdem lassen sich jene Charaktere in Bezug auf die in ihnen zur Erscheinung kommende Verstellung leicht in drei Gruppen sondern: Gertrud und Ophelia zeigen die Verstellung in der schwachen weiblichen Natur, jene, wie wir bereits sagten, in dem schwachen, untreuen Weibe, diese in der zarten, liebenden Jungfrau, Claudius und Polonius die langjährig geübte Verstellung, von Jenem großgezogen im Dienste des Verbrechens und Genusses, von Diesem im Dienste des Hofes, Hamlet und Laertes die Verstellung, im Dienste der selbsttrichtenden Rache, bei Diesem unehrenhafte Mittel gebrauchend, bei Jenem nur solche, die nach Anschauung der Zeit einem Königssohne erlaubt waren; und sämtliche sechs Personen stimmen in einem die Verstellung betreffenden Punkte vollkommen überein: sie sind von vorn herein geneigt zu derselben, keiner machte es Mühe oder kostete es irgendwie Ueberwindung, dieselbe anzulegen. Shakespeare hat dafür gesorgt, daß Dem so sei. Er ließ sie in einer Sphäre aufwachsen, der die Worte „Brutstätte der Verstellung“ mit deutlichen Lettern auf die Stirn gedrückt sind. Die Zeit ist nach Hamlet's Beobachtungen, V, 2, in den letzten drei Jahren so spitzfindig geworden, daß der Bauer im Silbenstechen nicht selten den Hofmann aus dem Sattel wirft; das Stück spielt in einem Staate, in dem Vieles faul ist, in einem Lande, wo man stolz darauf ist, mit Lügenködern zu angeln, in einer Gesellschaft, von der Hamlet sagt: „Ehrlich sein heißt ein Auserwählter unter Zehntausend sein,“ und die Luft, welche jene Sechs von je einathmeten, war die Hofluft. Die Verhältnisse des Hoflebens reizen aber, selbst in nicht ganz untergrabenen Staaten, an sich schon vielfach zur Verstellung. Sah doch auch das Shakespearische Zeitalter manchen Höfling, der sich mühte, groß zu werden in jener Kunst, der dieselbe zu einem förmlichen Studium

machte. Und was für ergötzliche Gestalten waren derartige Studenten auf der Akademie der Verstellung! Deshalb konnte sich der Dichter auch unmöglich mit einem einzigen Repräsentanteu aus dieser engeren Heimath der Verstellung begnügen. Er stellte neben den als Höfling ergrauten Polonius den jungen Osrick und die vielleicht um ein Decennium älteren Rosenkranz und Guldens- stern. Wie Polonius das Auge, so hat Osrick bereits das Gefühl trefflich geschult; er weiß, daß es zugleich sehr heiß, ziemlich kalt und ungemein schwül sein kann; Lobhudeleien, geziertes Wesen und bombastische Wendungen erscheinen ihm als etwas sehr Schönes, und eine bestimmte Summe von Redensarten ist stets bei der Hand. „Er ist Einer,“ sagt Hamlet, „wie viele Andere von demselben Schlage, in die das schale Zeitalter verliebt ist; den Ton der Mode und den äußerlichen Schein der Unterhaltung hat er erhascht, das gewöhnliche blöde Urtheil singet sein Loblied, aber prüft man ge- nauer, so geben sich Wesen und Verstand als leicht zerplatzende, hohle Blasen.“ Mit den Gesetzen ritterlicher Uebungen ist Osrick wohl vertraut, und den Kampfrichter spielt er mit vollster Unpar- teilichkeit und Würde. Die Schlinge, die Laertes dabei legen will, ist ihm natürlich bekannt; aber grade deshalb muß die pe- nibelste Gesetzlichkeit und Ordnung in der äußern Form des Kampfes gewahrt werden; es darf, IV, 7, „um Hamlet's Tod kein Lüftchen Tadel wehn;“ und das zu besorgen ist der geschneigte Kavalier, der den Kodex der Formen fest inne hat, der Umstände machen kann wie Keiner und für Jedermann eine Artigkeit hat, grade der Mann. — Rosenkranz und Guldensstern haben einen An- flug tieferer Bildung; sie verstehen es, im Wortgefecht leidlich zu pariren, und wie wir sahen, über das Theater mit Verstand zu reden. Vor dem Könige fließt indeß auch ihr Mund von Loyali- tätsversicherungen über, zu jedem Dienste sind sie gern bereit, die Majestäten haben nur zu befehlen, und den Prinzen auszuforschen, gilt als besonders ehrenvoller Auftrag. Auch Winke und Andeu- tungen des Herrschers wissen sie wohl zu deuten, scheuen sich aber auch nicht, demselben Herrscher einen unwahren Bericht zu erstatten. Wäre er wahr gewesen, so hätten sie zugestehen müssen, wie sie mit ihrem Versuche, Hamlet zu erforschen, gänzlich Fiasko gemacht, und das gibt schon die Eitelkeit nicht zu; denn sie wün- schen nichts sehnlicher, als zu scheinen vor den Augen der Ma- jestät und beschienen zu werden von der Sonne königlicher Gnade. Hamlet vergleicht sie mit einem Schwamme, der des Königs Mienen,

Gunstbezeugungen und Befehle einsaugt. Will der Fürst benutzen, was solch ein Schwamm gesammelt, so braucht er nur zu drücken, und der Schwamm ist wieder trocken. Ihr Tod sühnt ihr Thun, bei einem Mordversuche Handlangerdienste leistend, stürzen sie in die Grube, die sie graben halfen; — und hier können wir überhaupt sehen, warum so viele Personen in dieser Tragödie sterben müssen. Ihr Tod entströmt insgesamt dem tief ethischen Gedanken: Wahrheit, frische Lebensquelle: Verstellung, leise Todeswelle! — Aber auch die am Leben bleibenden Personen des Stückes, abgesehen von den ganz in den Hintergrund tretenden Nebenfiguren, insbesondere Fortinbras, Horatio und Marcellus, sind nicht ganz frei von Verstellung. Von dem alten Norweg meldet Cornelius: „Drob gekränkt, daß seine Krankheit, seines Alters Schwäche, so hingegangen sei, legt er Verhaft auf Fortinbras.“ Indeß jenes Hintergehen findet auf einem Gebiete statt, auf dem List und Täuschung noch am Ersten erlaubt ist, auf dem Gebiete des Krieges; auch wird es uns auf der Bühne selbst nicht vorgeführt, und Fortinbras nimmt den Verweis des Oheims ruhig hin, schwört, Nichts mehr gegen Dänemark zu thun und hält redlich den Schwur. Friedlich führt der thatkräftige Jüngling sein Heer durch das fremde Reich, und sobald er auf die Bühne selbst kommt, erweist er sich grad und fest, Gedanken und Thun stimmen zu einander, und er erscheint daher wohl befähigt, der Begründer einer neuen Dynastie zu werden. Aehnlich steht es mit Horatio. In die innersten Regungen seines Herzens läßt er uns allerdings fast nie blicken, höchstens wenn die Besorgniß oder die Bewunderung für den Freund zu Tage tritt; in Bezug auf das eigene Streben, Wünschen und Hoffen ist sein Antlitz für uns eine undurchdringliche Maske, und diese wird noch undurchdringlicher, wenn es sich darum handelt, durch keine Miene das Geheimniß des Freundes zu verrathen; zarte Rücksichtnahme bestimmt ihn, beim ersten Auftreten auch dem Prinzen gegenüber sich zu verstellen; später ist er hier und da ein Wenig gar zu bescheiden, zu zurückhaltend. Eine Maske trägt also auch er, aber diese Maske der Zurückhaltung und Verschwiegenheit ist keine unerlaubte, sondern eine erlaubte, ungemein häufig im Leben vorkommend, unter bestimmten Verhältnissen nothwendig, nothwendig wie die Maske der Sittsamkeit, die Maske im Kriege, die Maske, die angelegt wird, um den Bösewicht zu entlarven. — Die Maske der Verschwiegenheit trägt auch Marcellus. Hamlet legt sie ihm und Horatio vor das Antlitz, indem er ausführlich dabei

zeigt, durch welcherlei Mienenspiel und Haltung des Körpers sie seine Verstellung verrathen könnten. Das Mittel aber, durch welches die Maske der Verschwiegenheit festgebunden, mit eisernen Klammern schier un verrückbar gemacht wird, ist der Schwur: der Schwur im Schauspiel wie im Leben. Dies ein Hauptgrund für die lange Ausdehnung der Schwurscene. Das so oft benutzte und bewährte Hauptmittel, Geheimnisse, welche sich gern verrathen möchten, mit festerem Schleier zu bedecken, mußte in vollster Ausführlichkeit mit manchem der Sitte entsprechenden Nebenapparate in der Tragödie der Maske vorgeführt werden. In dieser Beziehung hat jene Scene auch in jedem Akte ihr Seitenstück. Im zweiten wird Reinhold auf das Ausführlichste unterrichtet, wie er, sich selbst verstellend, Laertes' Lebenswandel auszukundschaften habe. Fürwahr, ohne unsern Centralpunkt hat diese lange Unterweisung des alten Polonius nur geringen Werth für das Stück; sie erscheint höchstens als ein schmückendes Band am Hute der Jugend; und Aehnliches gilt von der Ausdehnung der Schwurscene. Mit unserer künstlerischen Einheit erwachsen sie zu vollberechtigten Gliedern des Ganzen. Dasselbe gilt von der ausführlichen Darlegung Hamlet's, wie der Schauspieler bei aller Verstellung doch immer die Natur nachzuahmen, welche zarte Grenze er inne zu halten habe, in Akt III. — Das Pendant zur Schwurscene in Akt IV ist das Schmieden des dunklen Planes gegen Hamlet in Auftritt 5, wo unter der Maske des ritterlichen Kampfes, unter der Maske des Ehrentrunkes doppelter Tod bereitet wird. Glied für Glied legt sich da vor unserm Auge zur Kette aneinander; sorgsam prüft der kunstfertige Meister Ränkeschmied jeden neuen Ring, bevor er ihn den bereits zusammen gelegten anfügt; ja wir hören das Eintreiben jedes Nagels, mit dem Claudius den rachedürstigen Laertes an sein schlaues Kunstwerk heftet. Im fünften Akte entspricht die nicht minder ausführliche Darlegung der Gegenlist Hamlet's gegen des Königs ersten Mordplan. Wie der Schwur soll die mit der Verstellung so oft auf's Engste sich verknüpfende List und Gegenlist durch die lichtvolle Zeichnung des Prozesses ihres Werdens zur vollsten Würdigung kommen. — Zu unserem Krystallkerne stimmen auch trefflich die zahlreichen Sinnsprüche und Sprichworte in Hamlet's Munde — Gedanken in bekannter Maskenform — die Räthsel, die der erste Clown seinem Genossen aufgibt — Gedanken im Versteck: suche den absichtlich verschleierte Begriff — die fortwährende, an mehr als einer Person hervortretende

Neigung, ein in bestimmtem Sinne gebrauchtes Wort in einem zweiten Sinne zu nehmen, das mehrfache Erwähnen der Schminke, des Schattens, das „Wer da“ als erstes Wort im Stück und „der Rest ist Schweigen“ als letztes Wort Hamlets — jener Anruf so manches Dunkel hellend, das Schweigen, Alles in tiefstes Dunkel hüllend — die Narren als Todtengräber: denn des Todtengräbers tägliches Amt ist es, den Erdschleier auf den Leichnam zu decken; der Grabhügel ist die letzte Larve, die Du trägst. Ja, kaum eine der so außerordentlich mannigfachen Formen, in denen die Maske und Verstellung im geistigen und physischen Leben wirklich erscheinen, ist in der Tragödie unerwähnt geblieben. Deshalb durfte auch den eigentlich mitspielenden Personen gegenüber die Larve an sich, der Geist, die körperlose Erscheinung, die der Eine sieht und der Andere nicht wahrzunehmen vermag, nicht fehlen, und der Dichter der Tragödie der Maske spielte, wie wir wissen, jene Larve an sich, selbst. Wiederum ein bedeutsamer Fingerzeig! Darum durfte aber auch die Verstellung und Maske in ihrer edelsten Form und Blüthe, die sittlich erziehende und bildende Maske, die Verstellung im Dienste der Kunst, als Kunst, nicht fehlen. Wir müssen ein Schauspiel im Schauspiel, den Tragöden, den Tragöden spielend, sehen. Und welche hohe, bedeutsame Stellung wird dieser edelsten Form der Verstellung im Stücke zu Theil! Wie würdig und künstlerisch vollendet führt sie sich gleich mit ihrer ersten Deklamation ein: „Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier bei einer bloßen Dichtung vermochte seine Seele nach eignen Vorstellungen so zu zwingen, daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte, sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen, gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung gefügt nach seinem Sinn!“ — Ist es nicht eine wundervolle Feinheit, daß durch die edelste Art der Verstellung die gemeinste Verstellung aufgedeckt wird? Wo der Geist, die Larve an sich, durch ihr Kommen und Wort nur die Ahnung kräftigte, da bringt das Schauspiel klare Entscheidung. Und wie mächtig wirkt andererseits diese schönste Form der Maske, die Schauspielkunst, auch auf Hamlet ein? Wie zeigt er sich in edelster Begeisterung für sie? Wie bringt sie Das, was das geheim wuchernde Temperament in ihm im Stillen gezeitigt, plötzlich zu Tage? Auch äußerlich hat der Dichter dem Schauspiel im Schauspiel in seinem Drama einen Ehrenplatz zugewiesen, es bildet die Mitte der Mitte. Die hohe Begeisterung aber, die Shakespeare für die Schauspielkunst hegte, zeigt nur zu deutlich, wie unendlich

nahe es ihm lag, eine Tragödie der Maske zu schreiben, daß er gleichsam instinktiv auf dies Thema verfallen mußte. — Und wie steht endlich der Hauptheld zum Krystallkern des Ganzen? Daß er dazu die reichsten und mannigfachsten Beziehungen hat, haben wir schon gezeigt. Wir könnten noch manche Einzelheit hinzufügen. Wie würdigt er die Schauspielkunst als Mittel zu entlarven; wie ist er erzürnt, wenn Andere ihm in die Karten zu schauen versuchen; wie wird er in einzelnen Momenten nur durch den dichten Schleier, der über der Zukunft liegt, abgehalten von dem letzten Schritte? Aber alles Dies genügt noch nicht, ihm in der Tragödie der Verstellung die Hauptrolle zu sichern. Doch der Dichter weiß Rath. Er gibt ihm die Naturanlage, die sich wie ein Schleier über und um das Wesen der Menschen lagert. Der Sanguiniker, der Choleriker, der Phlegmatiker, sie alle sind mehr oder minder offen und zeigen für gewöhnlich ihr natürliches Gesicht. Wann Hamlet es zeigt, ist gar nicht zu sagen. Wenn er jäh mit dem Schwerte zustößt, oder zögernd dasteht, wenn er Liebeslieder schreibt, auf Selbstmord sinnt, mit Ophelia scherzt oder über die sittliche Aufgabe des Theaters spricht, der Mutter in das Herz redet, oder sich selbst bitter tadelt, auf dem Gottesacker philosophirt, Horatio die Hand drückt, Polonius verspottet, dem Oheim flucht, des Vaters in tiefer Ehrfurcht gedenkt, in keinem Momente sehen wir den ganzen Hamlet, immer nur ein Stück von ihm, das die anderen Seiten verbirgt. Oder müssen wir nicht wahrhafter sagen: Wie bei den meisten Menschen mit melancholischem Naturell, so ist auch an ihm grade dies sich immer wechselweis Verhüllende in seinem Wesen der Grundzug, der Hauptcharakterzug des Ganzen? Ja, wie im Schauspiel auf der Bühne sich die Maske als Kunst zeigte, und es um deswillen den Ehrenplatz im Drama erhielt, so ward in Hamlet die Maske Hauptaccidenz der Naturanlage und er dadurch die natürliche Hauptperson in der Tragödie der Verstellung. Daher auch kein Wunder, daß man so viele vergebliche Versuche gemacht, seinen Charakter zu ergründen. Es ging wie bei jener berühmten Zeichnung des Vorhanges. Man suchte die Zeichnung hinter dem Vorhange, während er sie doch selbst war. So suchte man auch hinter dem Schleier, der um Hamlet's räthselhafte Gestalt sich wob, nach dem Kerne, und übersah, daß eben dieser dunkle Schleier, das Naturell, welches nie verstattete, Hamlet ganz zu sehen, sondern ihn zwingt, in immer neuer und neuer Form vor uns zu treten, des Räthsels Kern war.
