

Werk

Titel: Eine Charakteristik Shakespeare's für Schauspieler

Autor: Rossmann, W.

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log21

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Eine Charakteristik Hamlet's für Schauspieler.

Von

W. Rossmann.

Die Darsteller des Hamlet sind, sammt ihrem Publikum, der Hamlet-Literatur nicht in gleichem Maasse zu Danke verpflichtet wie die Leser der Tragödie. Auf den ersten Blick zwar könnte es scheinen, als müsse den Einen zu Gute kommen, was für den Vortheil der Andern erarbeitet wurde; aber es giebt einen so beträchtlichen Unterschied zwischen Lesepublikum und Schaupublikum, zwischen Lesedrama und Spieldrama, dass dies nicht ohne Weiteres der Fall zu sein braucht, ja dass vielmehr ein Misskennen desselben, wie für die Production selbst, so für die Beurtheilung und die Darstellung von erheblichem Nachtheile sein muss. Denn gewiss, wer ein für die Aufführung geschriebenes Stück so auslegt, als wäre es bloss bestimmt, wie irgend ein anderes Erzeugniss der Literatur gelesen zu werden: der ist, wie sehr er auch das Verständniss des Einzelnen fördern mag, gar leicht in Gefahr, dem Schauspieler gerade diejenigen Einsichten zu verlegen und zu verschliessen, die ihm nöthig sind, um sein Spiel wirksam zu machen.

Nun finden wir die bedeutenderen Ausleger der Hamlet-Tragödie in der Ansicht einig, dass in diesem Stücke, entgegen dem bekannten Fundamentalsatze des Aristoteles, nicht die Charaktere der Handlung wegen da seien, sondern dass umgekehrt die Handlung nur Anlass und Gelegenheit gebe, um den Charakter Hamlet's sich ex-

pliciren und vortragen zu lassen. „Bei keinem Stücke,“ sagt Ger-
vinus, dessen Auffassung auf der Bühne am meisten recipirt ist,
„bei keinem Stücke fühlt man mehr, als bei diesem, was wir früher
bei dem Kaufmann von Venedig angeführt haben: dass bei Shake-
speare die Handlung immer das Abgeleitete, das Spätere, das Ge-
wordene ist, und dass der wahre Einheitspunkt seiner Werke immer
nach dem Quell der Handlungen, zu den handelnden Menschen
selber und zu den verborgenen Gründen führt, aus denen ihre Hand-
lungen emporsteigen. An der negativen Handlung dieses Stückes,
an dem Ausweichen vor der That, an dem Mangel an äusseren Er-
eignissen und innerer Energie des Wirkens und der wirkenden
Kräfte könnten wir an sich wenig Antheil nehmen.“ Auch Göthe,
der seine Besprechung des Stückes einer Gesellschaft von Schau-
spielern in den Mund legt, giebt nur eine objective, transcendente
Planmässigkeit des Stückes zu, leugnet aber die subjective in den
Handlungen des Helden.

Man muss zugeben, dass eine Vernachlässigung organischer
Regeln auch dem Shakespeare habe begegnen können; aber man
darf bezweifeln, ob er, der Alles auf den unmittelbaren Effect be-
rechnet, sich gerade eines solchen Fehlers schuldig gemacht habe,
der die dramatische Wirkung, wenn nicht aufheben, doch schwer
beeinträchtigen muss. Denn die Forderung, dass in der Tragödie
die Personen nach der Handlung bestimmt werden müssen, ist
nichts weniger als willkürlich. Wir ertragen es schlechterdings
nicht, wenn der Dichter seinen Helden einer Herrschaft von That-
sachen und Eindrücken entzieht, unter welche er uns selbst zu An-
fang gestellt hat. Wir fallen sofort aus der ästhetischen Stimmung
in irgend ein stofflich zerrissenes Empfinden hinüber, sobald wir
den Helden nicht in gleichem Grade (wenn auch nicht in gleicher
Weise) gemüthlich gebunden sehen, wie uns selbst. Denn entweder
war die Exposition der Verhältnisse und Thatsachen, in deren Com-
plication der Held hineingestellt ist, an sich von geringem Interesse,
und dann fühlen wir uns belästigt, wenn wir überhaupt nur darauf
zurückgewiesen werden; oder sie war in der That stark genug,
unsere Theilnahme kräftig anzuregen, und dann muss es uns mit
hohem Missvergnügen erfüllen, wenn wir uns verhindert finden,
unser einmal so oder so bestimmtes Interesse einer einzelnen Per-
son zu schenken; wenn der Held sich uns entzieht und Seiten her-
vorkehrt, die zu betrachten wir nicht angeregt sind; wenn er da,
wo er erwartet wird und wo wir mit ihm sympathisiren wollen,
sich egoistisch isoliren will. Das allgemeine Interesse, welches die

Schürzung des Knotens anregte, sinkt wieder zusammen und ein neues persönliches kommt in ästhetischer Reinheit nicht auf: wir ärgern uns nur über die Umständlichkeit und Planlosigkeit des Helden und gönnen ihm von Herzen die Bosheiten, welche das Geschick ihm anthut. Man wende uns den Faust nicht ein, der denn in der That eine epische Figur von einer einzig innerlichen Art ist. Denn theils ist der erste Act des Faust keine dramatische Exposition, sondern ein Selbstbekenntniss, und so macht er keine verkehrten Erwartungen rege; theils hat sich Göthe doch gefallen lassen müssen, dass ihm aus dem Faustwerke für die Bühne die erschütternde Tragödie Gretchens herausgeschnitten wurde; endlich aber weiss jeder Darsteller des Faust, dass nicht ihm das unmittelbare Interesse des Zuschauers gehört, sondern seinem sarkastischen Begleiter und seinem süßunschuldigen Liebchen. Bei seinen eigenen Reden sagt man sich: die liesest du zu Hause einmal wieder nach; bei denen Mephisto's wird gelacht oder gelächelt; bei Gretchens Worten geht das Herz in Rührung auf, das Auge in Thränen über. Es ist die Natur des Auges, die dramatische Form zu fordern.

Jedenfalls — die Sache mag sich erklären lassen, wie sie will, und mag sich abändern lassen oder nicht — jedenfalls war die Wirkung, welche die Darstellung der Hamlet-Tragödie auf uns zu machen pflegte, eine sehr gemischte und wenig erfreuliche. Dazu trug noch ein anderer Umstand wesentlich bei. Die Schauspieler spielten nämlich den Hamlet nicht nur so, als ob er gar nicht unter der gemüthlichen Einwirkung der furchtbaren Enthüllungen stünde, die ihm der Geist gemacht, und als sei er nur dazu auf den Brettern, um die profundesten Philosopheme vorzutragen, sondern spielten ihn, nach Gervinus' Andeutung, obenein ein wenig fett und phlegmatisch; spielten ihn obenein, wieder nach einer Parallele, die sie bei Gervinus fanden, als den Typus des grübelnden, thatlosen, nergelnden, mit Gott und der Welt unzufriedenen Deutschen. Und für diesen schwarzen hypochondren Grübler sollten wir Furcht und Mitleid empfinden? Wir empfanden vielmehr nichts als Aerger, da er so gar nicht zur That zu bringen war, die uns nach und nach wie eine Bagatelle vorkam; wir hätten diesen phlegmatischen Träumer drängen und stossen mögen; wir kamen so weit, dem praktischen Oheim die Krone eher zu gönnen, als diesem aufdringlichen Narren, der bloss Anderen im Wege steht und nie einen eigenen Platz hat; wir fanden schliesslich sein Ende sehr zeitgemäss und das seiner Opfer höchst beklagenswerth. Und der Umstand, dass er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit unserem

eigenen zur Zeit etwas depravirten Naturell, oder mit der Caricatur dieses Naturells, zur Schau trug, kam ihm im Mindesten nicht zu Gute; denn wir waren längst darüber einig, dass wir einer Regenerationscur bedürftig seien, und dass, wenn sie zur Zeit noch aufgehoben wurde, dies nicht an uns, den Zuschauern, lag. Es war ein recht grämliches, ironisches, verwünschtes, philosophisches Vergnügen, solch eine Hamlet-Vorstellung.

Wenn Shakespeare solchen Erfolg nicht beabsichtigen konnte, sollte er seinen Hamlet etwa überhaupt nicht für das Spiel, sondern für die Lectüre bestimmt haben? Denn lesend — wenn wir nicht als Regisseure lesen — ertragen wir das Missverhältniss zwischen einem allzudedankhaften Charakter und der Exposition seiner die That fordernden Verhältnisse sehr wohl. Der Vortrag tiefsinniger Gedanken fesselt uns so, dass wir uns selbst gern Zögerungen machen, und die Vorstellung der allgemeinen Verhältnisse, sobald sie nicht sinnlich auf uns eindringt, begleitet uns nur zweckmässig erläuternd, ohne aufdringlich zu werden: das Gedankenhafte ist an seinem Platz und in seiner rechten Form; das Thatsächliche, indem es nicht mehr in lebendiger Unmittelbarkeit an uns kommt, thut seine volle Wirkung nicht mehr. Aber gegen diese Annahme sprechen die ungeheuren Effecte, mit denen das Stück ausgestattet ist (die denn auch bei der Aufführung, trotz alles Missgreifens, stets verhindern, dass das Stück langweilig wird), spricht doch eben die grandiose Anordnung der Exposition, die nur in sinnlicher Vorführung ihre eigentliche Kraft entfalten kann, spricht endlich Shakespeare's ganze schriftstellerische Art. So müsste denn der Dichter sich in der Wirkung seiner Mittel verrechnet, so müsste er's etwa für mehr reizvoll gehalten haben, einmal das Kunststück einer negativen Handlung zu versuchen, als für nothwendig, die Fundamentalregeln der Dramatik überall in seiner dramatischen Production gelten zu lassen?

Diesen Schluss lehnen wir so lange ab, als nicht alle Versuche gescheitert sind, einen Punkt zu finden, wo die sachlich-ästhetische Erklärung des Stückes zur Spielanweisung wird. Für Shakespeare, den dichtenden Schauspieler, muss die Voraussetzung gelten, dass er auch das vorliegende Werk auf die echt dramatische Wirkung berechnete; dass er seine Gestalten nach der Handlung formte und stilisirte. Es muss, einstweilen, die Voraussetzung gelten, dass der Held auch dieser Tragödie von einem sehr positiven Pathos erfüllt sei; dass sein Handeln nicht ein blosses Ausweichen vor einer That, sondern ein thätiges Angreifen der vor ihm liegenden Aufgabe sein

werde. Nur das begreift diese Voraussetzung nicht in sich, dass seine Gesichtspunkte durchaus die nächstliegenden der aufgeregten Leidenschaft, dass sie durchaus die unseren sein müssen, wenn schon die Forderung zu gelten hat, dass sie uns nicht unerreichbar bleiben dürfen. Und zwei Zugeständnisse sind von vorn herein zu machen: eines, welches sich auf Shakespeare's dichterisches Schaffen im Allgemeinen, eines, welches sich vorzüglich auf die Composition des Hamlet bezieht.

Muss nämlich auch für Shakespeare behauptet werden, dass er den Charakter aus der Handlung bestimme, so folgt doch nicht, dass der Charakter nun nichts mehr und nichts Anderes, als der Quotient einer Division sei; und dies folgern wollen, hiesse ihm nichts Geringeres als die Poesie absprechen. Denn der wahre Dichter verleiht seinen Charakteren zwar diejenigen Eigenschaften, welche sie haben müssen, damit die Handlung den ihr vorgezeichneten tragischen Verlauf in reinen Umrissen zeige, und in dieser stilisirenden Berechnung unterscheidet er sich eben von der Natur, die nicht berechnend, sondern zufällig verfährt; aber damit hätte er unser Interesse noch nicht angesprochen: das einzelne Glied muss reiches Leben und Individualität gewinnen, muss sich zu einer interessanten Gestalt entwickeln, die uns menschlich anspricht wie ein uns verwandtes Wesen. Es muss uns in jeder Figur ein ausgeprägter Charakter entgegentreten, der sich uns in jeder Lebensäußerung als eine Totalität zur Empfindung bringt, obschon er sich immer nur auf einen bestimmten Gegenstand bezieht. Diese Kunst des Gleichgewichts zwischen der Fülle selbständig kreisender Individualitäten und den Bedingnissen und Nothwendigkeiten des Problems: sie eben macht den dramatischen Dichter.

Sodann: in der Composition eines Stoffes wie Hamlet, wo sich eine ganze Welt dem Dichter unter die Hände drängt, wird mehr noch als sonst Shakespeare's Art sich geltend machen, nur die eigentlich wirksamen und kritischen Momente stark und gewaltig hervorzuheben, Bild an Bild in lebendiger Folge zu reihen und die motivirend verbindenden Zwischenglieder fallen zu lassen: eine Art, die Shakespeare der Production des Volkes abgesehen hat. Er giebt sein Stück gleich in Stücken. Ist nur die Scene stark genug, alle Sinne an sich zu reißen, wird auch die Phantasie lebendig genug angeregt sein, die praktischen Gründe heranzuziehen, welche sie zu Stände kommen machten. Dies wollen wir namentlich gegen Rümelin bemerken, der unserem Dichter die praktische Intelligenz abzuspochen geneigt ist.

Und nun zur Sache. Wir sind in der That der Ueberzeugung, dass jene Voraussetzung sich auch an der Hamlet-Tragödie bewährt, und dass, wenn nur der Schauspieler sie als ein eigentlich dramatisches Werk betrachten und seine Rolle so spielen will, wie die allgemeinen Gesetze der Darstellung es verlangen, das Stück eine stärkere und erfreulichere Wirkung haben muss als bisher. Wir wenden uns an den Schauspieler. Aber eine eigentliche Spielanweisung zu geben, ist nicht unsere Absicht; wir wünschen uns mit ihm nur theils über die Bedingungen zu verständigen, welche für den Helden aus der Bestimmung des dramatischen Ortes fließen, der ihm angewiesen ist, und nach welchem der Grundton der Rolle zu greifen sein wird; theils über die Elemente des Charakters selbst, namentlich soweit sie die Elemente des Charakters der Zeit sind, als deren Typus er gezeichnet ist. Denn typisch ist auch Hamlet, wie es Shakespeare's Helden überall sind, aber nicht für eine der urgeborenen Leidenschaften, die zu allen Zeiten auftreten mögen, sondern typisch für eine Zeitrichtung; und in diesem Umstande mögen wohl die Hauptschwierigkeiten der Erklärung liegen.

Vor dem Stücke liegt die Ermordung eines Helden, so gross, so edel, so gewaltig, dass seines Gleichen die folgende Generation nicht wiedersehen wird. Sein eigener Bruder hat ihn heimtückisch ermordet, um sich seine Krone und sein Weib anzueignen, das er schon vorher verführte. Diese Thatsachen werden dem aus der Fremde heimkehrenden Sohne auf eine Weise mitgetheilt, wie sie erschütternder nicht gedacht werden kann. Was wird der Sohn thun? Was muss er thun?

Diese nächstliegende Frage ist, so viel wir sehen, sonderbarer Weise noch gar nicht aufgeworfen worden. Es gilt als stillschweigende Voraussetzung, dass der Sohn sich und den Vater rächen muss. Wie rächen muss? Muss er hingehen und den Oheim tödten, sich auf den Thron setzen? — Offenbar ist dies die allgemeine Ueberzeugung der Kritiker: die Tödtung des Oheims, das ist die That, die dem Hamlet obliegt. Und diese That, sagt Göthe, ist auf eine Seele gelegt, die sich ihr nicht gewachsen fühlt. Das ist richtig, und so zeigt es das Stück: dieser That ist Hamlet nicht gewachsen.

Ist es denn Einer von uns Andern? Waren es denn ohne Weiteres die ersten Zuschauer des Stücks? So müssen wir fragen, weil der Held einer Tragödie zwar über uns stehen soll, aber doch

innerlichst mit uns verwandt sein muss, so dass wir uns in ihm hineinzufühlen im Stande sind. So müssen wir fragen; denn zwar nicht Göthe — der in jener Bemerkung ganz objectiv ist —, aber die meisten seiner Nachfolger haben jenen Umstand dem Dichter zum Tadel angerechnet, sind zum Mindesten der Meinung gewesen, dass diese innerliche Antinomie des Stücks eben nur durch die sonstigen glänzenden Eigenschaften des Haupthelden übertragen werde; dass, wie Rudolf Gottschall es ausdrückt, der tief sinnige Charakter Hamlet's das ganze mangelhafte Gefüge der Handlung überstrahlen müsse. Wir antworten: die That, wie man über dieselbe sonderbarer Weise einverstanden zu sein scheint, liegt gleichwohl über die moderne Denkart hinaus, und dächten wir, Hamlet wäre dieser That gewachsen gewesen, d. h. hätte sie siegreich durchgeführt, ohne selbst daran zu Grunde zu gehen, so gäbe es hier keinerlei tragischen Conflict mehr und die ganze Geschichte, wenn sie so ohne Rest hätte beglichen werden können, würde uns nur schauerhaft, nicht tragisch berühren. Denn wenn es einem Manne keine tödtliche Qual verursacht, seinen Oheim umzubringen und damit zugleich seine zwar gesunkene, doch innigst geliebte Mutter auf's Furchtbarste zu strafen und zu vernichten: was werden wir uns für ihn quälen?

Nun wohl, könnte man uns einwenden, so ist der Stoff nicht tragisch; so hätte man ihn fallen lassen, so hätte man die widerwärtige Geschichte begraben sein lassen müssen. Denn wie der tragische Conflict nur durch allgemein anerkannte, unausweichliche Nothwendigkeiten constituirt wird, so fordert das Wesen des Dramas, auf der anderen Seite, einen vorwärtsdringenden, activen Helden, und eine negative Handlung ist ein dramatisches Unding. Wir haben hier also eine willkürliche Schöpfung, die an einer unheilbaren Antinomie leidet: handelt der Held, wie er als Held soll, so ist die Tragödie nicht tragisch; versteht er nicht zu handeln, so ist das Drama nicht dramatisch.

Halt! ehe wir die Schnur dieses Schlusses zuziehen. Es wäre denn doch wohl möglich, aus der Amletsage des Saxo Grammaticus ein Stück zu bilden, in welchem der Held über den meuchlerischen Oheim triumphirend und siegreich zum Schluss käme. Gewiss; und dieses Stück könnte sehr interessant sein. Aber dieses Stück wäre keine Tragödie, sondern ein Intriguenstück. Wir würden uns seinen Gestalten nicht verwandt fühlen, aber wir würden mit Interesse zusehen, welche Mittel man in Bewegung setzte, um einen so hochstehenden mächtigen Mörder zu Fall zu bringen; seine Gegenanstal-

ten würden uns spannen; die Gefahren des Helden würden uns aufregen, und an der Katastrophe würden wir vielleicht die lebhafteste Befriedigung haben. Unsere Neugier würde sich für den Genuss des Schauerhaften bei dem zarteren Gefühl leicht Erlaubniss holen. Wir sähen dem Stücke mit demselben Eifer zu, mit dem man einem gutgeführten Schach- oder Kriegsspiel, der kunstvollen Auflösung eines interessanten Problems zusieht. Denn dieser Art ist ungefähr die Theilnahme, die wir an einem Intriguenspiel haben: es regt unseren Verstand, unsere Neugier an und steigert diese selbst bis zur vorübergehenden Parteiergreifung, aber es lässt uns im tiefsten Innern unberührt, wie es die Tiefen seiner eigenen Gestalten unaufgedeckt lässt; es sagt uns nichts in die eigene Seele hinein, wie es seine Menschen nicht aus der originalen Fülle der Seele heraussprechen lässt. Die Intrigue ist durch die Verschlingung ihrer Bewegungen und Gegenbewegungen an sich interessant und bedarf jener allgemeinen Expositionen, jener culturgeschichtlichen Beziehungen nicht, durch welche die Tragödie uns selbst in die Handlung hineinbezieht, sie gewissermaassen zu unserer eigenen Handlung macht. Der Conflict des Intriguenspiels tritt nicht in's tiefste Leben seiner Gestalten hinein und bringt ihr eigenstes Sein nicht zu Tage: es vollzieht sich, als ein Kampf verschiedener Interessen, unter Menschen der gleichen Sphäre, der gleichen Denkart, wenn auch nicht der gleichen moralischen Stufe.

Anders gestaltet sich ein solcher Conflict, wenn er zwei verschiedene Welten, sei es ein Oben und Unten, sei es ein Früher und Später, einander zum Kampfe gegenüberstellt. Dann zwingt er den Menschen, im ganzen Umfange seines Seins hervorzutreten und Alles herauszugeben, was in ihm ist; dann stellt er nicht mehr Interesse gegen Interesse, sondern Wesen gegen Wesen. Dann wird er tragisch; denn es kommt nun in grossen Schmerzen und Gerichten zu Tage, dass keine Weltanschauung die Wahrheit erschöpft, dass jede einseitig ist und, wenn sie sich in dieser Einseitigkeit durchsetzen will, schuldig wird.

Shakespeare wollte seinen Stoff tragisch gestalten und hob ihn deshalb aus der Zeit ungebrochener, naiver Weltanschauung, in welche ihn die Sage stellt, heraus, um ihn auf die Markscheide zweier Zeitalter zu tragen. Dem Kreise der Herrschenden leiht er die mittelalterliche Denkart, die denn weniger eine Art zu denken als zu thun ist; dem Helden, der dagegen ankämpfen soll, giebt er die Signatur: Wittenberg. Es ist uns immer unbegreiflich gewesen, wie Göthe den Serlo aus seinem Sinne heraussagen lassen

konnte, dass ihm Wittenberg und die hohe Schule immer ein leidiger Anstoss im Stücke gewesen sei; wie es ihm entgehen mochte, dass in dem Namen Wittenberg die Negationen des Räthsels ihre positive Lösung finden. Nichts dient gerade so sehr, uns über den Helden aufzuklären und für die Summe der Einzelheiten den rechten Gesichtspunkt zu geben, als dieses Wort. Nur dass uns Shakespeare nicht die Wittenberger Theologie exponirt, sondern als rechter plastischer Dichter ihre Wirkungen, die nahen und fernen, in der Form des persönlichen Lebens zur Anschauung bringt.

Nicht also, um das seltsame Experiment einer negativen Handlung zu machen, entzog der Dichter seinem Helden jene rasch zufahrende, schnell besonnene Entschlossenheit, die den egoistisch gesetzten Zweck kurzer Hand und ohne viele Gedanken verwirklicht, sondern weil zum Wesen der Weltanschauung gehört, welche Hamlet repräsentirt, dass sie die nächstliegende egoistische Lösung der Lebensconflicte verschmäht, um die höhere, gerechtere und objectivere zu suchen. In dieser Ueberhöhung des Standpunktes gegenüber den menschlichen Dingen liegt Mangel und Schuld, liegt aber auch das Pathos des ganzen Zeitalters. Es begreift sich aber schon hier, dass die Frage nach dem Standpunkte, von dem aus ein Mensch die praktischen Aufgaben des Lebens betrachte, durchaus unabhängig ist von der andern, welches Maass von Kraft, Muth und Opferfähigkeit ihm innewohne. Eleonore Prohaska ging so tapfer auf den Feind wie die Jungfrau von Orleans; aber ihr Geschick, so rührend es ist, hat doch nichts von der tragischen Grösse, die uns bei dieser erschüttert. Und so liesse sich eine Stufenfolge von Menschen denken und hinstellen, die alle in gleichem Grade kraftvoll und entschlossen wären, aber durch die Verschiedenheit ihrer Denkart und ihres moralischen Pathos eine ganz verschiedene Stellung zu einer und derselben Aufgabe erhielten. Jede solcher Auffassungen würde uns interessiren können, sobald ihre Durchführung versucht würde; nur das Phlegma, nur die Impassibilität würde uns kalt lassen oder ärgern. Dass es dem Hamlet aber an jener elementaren Thatkraft nicht fehle, lehrt eine oberflächliche Erwägung dessen, was er thut. „Kein unbefangener Leser,“ sagt Rümelin, „wird in einem Manne, der im Verlauf des Dramas, ehe er noch seinem Hauptgegner den Todesstoss versetzt, noch gleichsam en passant vier weitere Personen tödtet, der einem Gespenst, vor dem die Kriegerleute ängstlich zurückbeben, kühn entgegentritt und in die Einsamkeit nachfolgt, der auf ein enterndes Raubschiff allein vor der Zeit hinüberspringt, dem es keine Ruhe

lässt, dass ein Anderer für einen tüchtigeren Fechter gehalten werden soll, der in jedem Wort, das er spricht, von Geist und Feuer sprüht, einen Hans den Träumer, einen aus Reflexion und Unentschlossenheit zum praktischen Handeln unfähigen Charakter erkennen.“

Vergegenwärtigen wir uns nun die wesentlichen Züge jener Weltanschauung, auf welche der Name Wittenberg uns hinweist.

Es ist ein Satz von allgemeiner Gültigkeit, dass einer Religion, so lange sie in reiner unangetasteter Objectivität dem Geiste des Menschen gegenübersteht; so lange ihre heiligen Gestalten eine fest ausgeprägte und anthropomorphische Existenz haben; so lange ihren Dogmen die Geltung von Orakeln, ihren Symbolen der Charakter von magisch wirksamen Handlungen beiwohnt: dass eine Religion in dieser Phase den Menschen zu naiver Wirkung und zu unbedenklicher Bethätigung an den Dingen der Aussenwelt frei lässt. In einer solchen Periode der ungebrochenen, poetischen Weltanschauung ist der Mensch zu raschem einfachem Handeln geschickt: die Frage seiner Seligkeit einmal für ihn abgemacht, greift er die Dinge in ihrer Aeusserlichkeit frisch an und führt sein Thun in glücklicher Oberflächlichkeit leicht zu Ende; gewisse Handlungen zwar opfert er der Gottheit als gute Werke, im Uebrigen ist er frei, handelt aus dem nächsten Zwecke und fühlt sich nicht berufen, sich und sein Thun in universale Beziehungen und unter die Gesichtspunkte eines Systems zu bringen. Er ist ganz eine epische Natur.

Diese Periode reicht in allen Religionen bis zu den Schriftgelehrten. Bei den Juden nahmen sie den Platz der Propheten, bei den Griechen der Dichter, bei den Christen der Väter ein. Mit den Schriftgelehrten beginnt die Periode der Subjectivität und der Innerlichkeit. Der Mensch tritt der Tradition prüfend gegenüber, sucht ihre Dogmen und Bräuche als Bestimmungen seines Wesens zu begreifen oder ganz abzuwerfen, streift seinem Gott oder seinen Göttern die anthropomorphische Hülle ab, um sie zu schauen, wie sie sind, beruhigt sich nicht mehr bei ihren bisher menschlich vorgestellten Absichten, sondern sucht nach tieferen, sachlichen Gründen für die Räthsel der geistigen und physischen Welt. Es erhebt sich die Frage nach dem letzten Grunde aller Dinge, und damit fällt die bunte Fülle der Religion zusammen. Die Welt, wie sie in dichterischer Bildlichkeit dem kindlichen Verständnisse construiert war, gefällt dem mündig gewordenen Betrachter nicht mehr; er

löst sie auf, macht ihre Formen flüssig, und construiert sie von Neuem aus sich selbst heraus. Aus dem Ich entspinnt sich eine neue Welt. Der Begriff einer moralischen Weltordnung taucht auf, und ihre Gesetze zu entdecken wird der Gegenstand allgemeinen Nachdenkens; aus der Natur entweichen die heimlich wirkenden Gestalten: sie wird ein Ineinander von Kräften, die durch Experimente erkannt, berechnet sein wollen, um beherrscht zu werden. Welch eine ungeheure Wandlung ist vorgegangen! Der Mensch hat die Religion, die als Institut ihm gegenüberstand, in sich hineingenommen; er ist sein eigener Priester geworden: in sich selber sucht er nun das Maass und die Richtschnur alles Handelns; er steht auf eigenen Füßen. Steht? Nein, es wird lange währen, bis zu stehen er gelernt hat: er taumelt noch, er schwankt, er ras't.

Wie wird die Wirkung einer so gewaltigen Veränderung auf die allgemeinen Neigungen, auf das praktische Verhalten des Menschen sein? Zunächst nach der Skepsis und nach der Zerstörung der alten Gebilde folgt eine Zeit der überraschendsten Entdeckungen in der inneren und äusseren Welt, welche alles Interesse absorbiren. Die Juden fallen hier aus der Betrachtung: ein unglückliches äusseres Geschick hielt sie in theologischer Einseitigkeit fest; sie kommen nicht zu den positiven Folgerungen der Verneinungen, welche auch sie vollzogen haben; sie versinken in jenen Trübsinn, den der Prediger Salomonis so klassisch zum Ausdruck bringt. Aber das Griechenthum erlebte die geistig so glanzvolle Periode des Hellenismus, die christliche Welt hatte ihr Cinquecento, das sich in ruhmreichsten Arbeiten der Wissenschaft und Kunst fortsetzte. Solche Andeutung mag hier genügen; auf unseren Gegenstand zulenkend wollen wir daran erinnern, dass es einer der grössesten Repräsentanten des modernen Geistes, dass es Bacon von Verulam war, in welchem Shakespeare das neue Zeitalter verkörpert anschaute. Höchst merkwürdig war die Wandlung, welche im moralischen Verhalten der Menschen vor sich ging. Das Handeln der katholischen Menschen, um hier nur von unserm nächsten Gegenstande zu reden, war ganz naturwüchsig und ging aus den nächsten besten menschlichen Gesichtspunkten; wer der Welt sich nicht gewachsen fühlte oder in ganz besonderem Maasse um seine Seligkeit bangte, verbarg sich in ein Kloster. Aber auch aus Klostermauern brach oft ein sehr unbedenkliches Handeln aus, wie dies an der Figur des Mönches Ihsan (im Rosengarten) mit so köstlichem Humor typisch geschildert ist. Allzuweitgehende Gewissens-erwägungen durchschnitt die Absolution oder der Ablass; für die

Entscheidung complicirter Fälle sorgte die casuistische Moral der Scholastiker, die sich vor Allem die Aufgabe setzte, zwischen den objectiven Regeln hindurch dem Ich seine Existenz und sein Behagen vor allzu grossen Anfechtungen zu retten. Die gesammte Moral erwuchs aus der Lehre vom freien Willen. Denn das Ich, welches zwar für das theoretische Begreifen der Welt noch nicht zum Selbstgefühl gekommen war, machte sich um so selbstgewisser in allen praktischen Beziehungen geltend.

Gerade umgekehrt ist das Verhältniss in der neuen Zeit. Sehen wir von Denen ab, welche, in den Bruch einer Weltanschauung hineingestellt, von beiden Seiten den Vortheil des Genusses machen, von den Geniessern (oder wie Luther sie in unverfänglicher Deutlichkeit nennt, „den Epikurern, Mastschweinen und Sauranger“), so nehmen wir bei den geistigeren Naturen eine absolute Selbstlosigkeit, eine Hoheit und Universalität der Gesichtspunkte wahr, welche sie in der That unfähig macht, ein einzelnes Ziel, wie das praktische Leben es aufstellt, sicher zu ergreifen. Luther's Buch über den gebundenen Willen ist die klassische Ausführung dieses ethischen Momentes der neuen Weltanschauung. Der Standpunkt, den dieses Buch für das menschliche Handeln bestimmt, ist in der That der höchste, der eingenommen werden kann: er ist der Standpunkt Gottes selbst. Dem Katholiken kam die Frage nicht bei, wie seine Handlung in's Ganze stimme, und das Ganze schien ihm ohnehin etwas Festes und Geschlossenes zu sein. Der erneute Mensch will aus Gott handeln und aus Gott die Welt betrachten.

Nur dass die menschlichen Gesichtspunkte sehr sicher, sehr fest bestimmt und praktisch sind, der Gesichtspunkt Gottes, im einzelnen Falle, combinirt werden muss. Nur dass in der scheinbar objectiven Betrachtungsweise sich doch zu leicht die leidenschaftlich menschliche verbirgt und gerade im Genuss der Selbstlosigkeit verderbliche Triebe emporwachsen. Denn das Maass des göttlichen Willens ist zu wenig greifbar. Für die Erfüllung der gewöhnlichen Pflichten, welche jeder Tag dem Menschen entgegenhält, für den gemeinen Mann genügte die selbstlose, an das Beispiel Jesu sich anlehrende Moral jenes schon früher geschriebenen, ungemein verbreiteten Buches von der Nachfolge Christi; aber welche Erwägungen hatten in schweren Fällen, in den grossen Fragen und für Leute der Welt einzutreten? Ungestüme und herrschsüchtige Naturen beriefen sich in puritanischer Hast einfach auf göttliche Inspiration und suchten die Züge, die ihnen gefielen und die sie für

göttlich hielten, der Welt in's Angesicht zu kratzen; sucht man aber in der recipirten Moral der neuen Zeit, so empfiehlt sie kaum etwas Anderes, als im praktischen Leben das „Gehelassen, wie es Gott gefüllt“, in der Gesinnung aber und der theoretischen Betrachtung (dem Glauben) eine tüchtige steife Unbeweglichkeit, die es nur mit Vorbehalten und Bedingungen, nicht zur Anerkennung der Andern, nur zur Toleranz, und dazu nur in der Theorie, bringt.

Diese theologische Art überträgt sich auf die ganze Breite des Lebens. Wir nehmen in der modernen Weltanschauung (wir reden aber von einer Periode derselben, die jetzt im Begriff ist überwunden zu werden) eine eigenthümliche Mischung von sittlicher und geistiger Intoleranz wahr, eine allgemeine bitterböse Streitbarkeit. Wir möchten es darum mit Alois Flir nicht so allgemein aussprechen, dass die Cultur ihr tragisches Element in der Abnahme der Charakterstärke und Thatkraft habe; ein Blick auf die ungeheure Arbeits- und Thatkraft unserer eigenen Zeit genügt, um diesen Satz zu widerlegen, der auch für die letztverlaufenen Jahrhunderte keineswegs ganz richtig ist. Die Thatkraft war nicht geschwunden; aber sie äusserte sich in anderen Formen und ging auf andere Ziele. Die Spannungen des praktischen Lebens hatten ihren Reiz verloren; man lebte in denen des geistigen. Man war hart, verfolgungsstüchtig und zu jeder Polemik geneigt. Es verstösst gegen eine landläufige Betrachtungsweise, aber es muss doch ausgesprochen werden: das Mittelalter, das eigentliche rechte Mittelalter war nicht intolerant. Deshalb nicht, weil es keine Veranlassung dazu hatte. Die Kirche brauchte nicht gegen das Andersdenken zu sein, weil die Zeit zum Denken überhaupt keinen Trieb besass. Erst als das Denken aufkam, kamen die Verfolgungen auf zum Schutze des alten Familienlebens der Christenheit. Die neue Zeit aber hatte zunächst (wir erinnern wieder, dass es sich um die hinter uns liegende Uebergangsperiode handelt) gerade in der Unduldsamkeit gegen das Andersdenken ihr Pathos: Denkweise kämpfte gegen Denkweise, und das Streiten und Verfolgen war recht die Mode. Die Kämpfer waren, wie in der Hunnenschlacht, in die Lüfte emporgestiegen, aber sie waren noch Kämpfer. Ein sittlich-geistiger Rigorismus war die Kampfesleidenschaft, welche die Welt erfüllte. Man denke nur an Luther selbst; er ist ein Idealist im grossartigsten Stil; er traut der von sich selbst wirkenden Kraft des Wortes geradehin Alles zu; er verschmäht die gewöhnlichen Hebel menschlicher Wirkung und vor Allem das Schwert: ist er darum um ein Haar zahmer, als die tapferen Rüpel, die ihm ihr

Schwert zur Verfügung stellten; als die klotzigen Bauern, welche ihre Widersacher mit Dreschflegeln erschlugen? „Euren Geist haue ich über die Schnauze“, sagte er zu seinem Collegen Carlstadt und jagte ihn zum Stadthore hinaus.

Aber diese theologische Leidenschaft war denn doch nicht jedes Mannes eigenste Leidenschaft, wenn schon fast alle Welt davon berührt war. Wie musste ein geistig hochgebildeter, genial angelegter, idealistisch gestimmter Mann unter den allgemeinen geistigen Bedingungen der Zeit empfinden? Irren wir nicht, so verbreitet sich in einem Solchen der Hass gegen das Böse und Ungöttliche leicht zu einer allgemeinen Verachtung des Naiven, Sinnlichen und dessen, was für ungöttlich gehalten wird, weil es nicht transcendental ist. Mit seinem Blick das Ganze zu befassen suchend und um die Frage nach der Vollendung, nach den ersten Gründen und den letzten Dingen bemüht, wird er sein Gemüth leicht von dem Einzelwesen abkehren, und um so leichter, als er selbst für sich keinen Genuss davon fordert. Er wird dem Einzelnen die Liebe entziehen, die er für das Ganze, für den Plan Gottes zu empfinden meint. Er wird am unbefangenen Dasein keinen Antheil mehr haben; er wird es für werthlos ansehen lernen. Er wird sich zu den harmlosen Lebenserscheinungen ironisch, sarkastisch verhalten und, im Bewusstsein eines gesteigerten Lebens und eines höheren Willens, den Wesen niederer sinnlicherer Gattung sich nicht mehr verpflichtet fühlen. Er wird endlich glauben, frei darüber verfügen zu dürfen, wie Gott selbst. Hier ist, durch den Hochmuth, der Uebergang von edler Reinheit in's Abscheuliche sehr leicht: eine gründliche Erfahrung von der Gemeinheit des Lebens kann ihn vermitteln. Es ist ein eigen Ding um die Liebe Gottes, so lange sie sich nicht auf die Geschöpfe individualisirt; denn es fehlt ihr die unmittelbare Gegenseitigkeit, wodurch sie sich zum Gemüth entwickelt: der ernstesten Probe gegenüber wird sie sich als die Grausamkeit der Theorie und als Selbstsucht enthüllen, als die Selbstsucht, die nichts nehmen wollte, weil sie nichts geben mochte.

Hiemit aber sind wir auf den historischen Ort eingetreten, auf welchen der Dichter den Charakter Hamlet's gestellt hat.

Der Hamlet der Tragödie ist offenbar nichts Anderes, als der zur reichsten Individualität ausgebildete Typus der neuen, in hoher Geistigkeit lebenden, in idealistischer Moral handelnden Zeit. Um

dies recht auffällig in der Attributensprache des Dramas zu bezeichnen, macht Shakespeare den Prinzen, der ein Soldat sein sollte, zum Gelehrten, und giebt ihm gelehrte und künstlerische Freunde. Er stattet ihn alsdann aus mit feinsinniger Hochachtung vor wahren geistigen Werthe, unter welcher Form er sich auch findet, mit absoluter Verachtung alles Nichtigen und Hohlen, mit jener Geringschätzung des bloss Sinnlichen, auch wenn es in den süssesten reinsten Formen auftritt, welche hochgeistigen Naturen eigen zu sein pflegt; mit jener Neigung für die Idealwelt des Theaters, wie sie oft für eine Missachtung der wirklichen charakteristisch ist. Er hebt an seiner Figur durchaus alle Consequenzen der geistigen Grundstimmung des Zeitalters deutlich hervor: vor Allem, er zeichnet den Hamlet vollkommen selbstlos. Man muss es wohl bemerken, Hamlet denkt nie an eine Rache für sich. Davon kein Wort. Nur einen König will er rächen, „an dessen Eigenthum und theurem Leben verdamnter Raub geschah“; seinen Oheim strafen, der ein lächelnder, verdamnter Schurke ist; seine verführte Mutter, wenn es angeht, vom Verderben zurtückkreissen. Mit einem Worte: er will die Zeit wieder einrichten, die aus den Fugen gegangen; er will die Welt reinigen von der Pest, welche die Hölle hineingehaucht; er will die moralische Weltordnung wiederherstellen, die verletzt und erschüttert wurde. Noch einmal, er will nichts für sich; er sieht die Sache aus dem göttlichen Gesichtspunkte an. Die Aufgabe, die vor ihm liegt, ist jedes Menschen Aufgabe; die seinige in keinem anderen Sinne, als weil Gott gerade ihn durch die Bande des Bluts dazu verbunden. Nur hüten wir uns, den Hamlet wie einen Pedanten zu betrachten, der sich seinen Fall theoretisch zurecht legt, um ihm beizukommen. Wir müssen uns vorstellen, dass jene herrschende Denkweise ihm zur anderen Natur geworden, und dass er unbewusst aus den allgemeinen Instincten der Zeit handelt. Höchst bezeichnend für die Atmosphäre, in der die Handlung vor sich geht, erscheint es, dass der Dichter auch den Claudius gelegentlich in der neuen Anschauungsweise dilettiren lässt. Da nämlich, wo der König zum Gefühl der Grösse seines Verbrechens gekommen ist und nach Erlösung von dem schweren Drucke der That verlangt. Er sucht sie nicht in guten Werken und Büssungen; er will Vortheil von der Gnade machen, die er hat preisen hören, und versucht die neue Theorie: „Wozu dient die Gnade, als vor der Sünde Stirn zu treten? Und hat Gebet nicht die zwiefache Kraft, dem Falle vorzubeugen, und Verzeihung Gefallenen auszuwirken?“

Wie wird die Kunde von dem furchtbaren Verbrechen, welches geschehen, auf eine so organisirte Seele wirken, wie Hamlet's ist? Offenbar muss die Wirkung viel tiefer, erschütternder sein, als auf einen Menschen jener früheren, naiveren und unbefangeneren Denkart. Bei einem Solchen würde sich der allgemeine Abscheu sogleich in die besondere Wuth verwandeln, dass an ihm selbst und seinem Rechte ein schmähhcher Raub begangen, und er würde sofort persönlichen Zweck gegen persönlichen Zweck setzen. Die Wirkung auf uns Dritte aber müsste sich eben dadurch um ein Bedeutendes schwächen, dass sich im Helden ein persönliches Interesse an die Stelle eines allgemeinen setzte. Eine Seele wie Hamlet's aber, die sich im Namen Gottes und der Menschheit beleidigt fühlt, muss von der schaudervollen Kunde durch und durch zerrissen werden; sie muss bei dem Gedanken, dass die Mutter in schmachvolle Sünde versunken, den äussersten Gram empfinden; sie muss, der Verzweiflung nahe, in allen ihren Tiefen nach Trost und Hilfe suchen: sie wird versuchen wollen, der ungeheuren Qual durch Selbstmord zu entfliehen. Hiervon, vor Allem, muss sich der Schauspieler lebhaft überzeugen; er muss das stärkste Entsetzen darzustellen wissen, und der moralische Schauder einer kindlich reinen Seele, die Unglaubliches erfahren hat, muss durch die ganze Rolle hindurch fühlbar werden. Und er spiele uns den Hamlet mit aller Liebenswürdigkeit, derén er fähig ist; er dränge sich uns nah an's Herz heran, so dass wir von selbst in innigster Sympathie den qualvollen Windungen seiner Seele folgen. Er bemerke wohl, dass es des Dichters Absicht nicht ist, uns bei Gelegenheit der einmal angenommenen Fabel (die denn in Hinsicht auf diesen Zweck auch füglich eine andere hätte sein können) eine Reihe gedankenvoller Sentenzen, genialer Tiefsinnigkeiten zum Besten zu geben; dass die Geistreichigkeit nicht ein Luxus oder eine aparte Absicht des Dichters, sondern Hamlet's gewöhnliches Kleid ist, das darum nicht mit Ostentation gezeigt werden muss; dass endlich der Dichter nicht charakterisirt, wo die Charakteristik nicht zugleich die Handlung motivirt oder erläutert.

Wie wird sich, sodann, ein Charakter, wie der Hamlet's ist, zu seiner Aufgabe stellen? Mit welchen Mitteln wird er ihr gerecht werden wollen? — Er wird strafen wollen, wie Gott straft; er wird das Weltgericht anticipiren, die aus den Fugen gegangene Zeit einrichten wollen. Aber es ist die erste Forderung seines edlen Gemüthes, dass seine Thaten „das Licht des heiligen Tages“ müssen ertragen können; dass sich im Drange des Handelns nicht „Nero's

Seele in seinen festen Busen schleichen“ darf. Und betrachtet man Hamlet's Handlungen auf diesen ihnen gesetzten höchsten Zweck und auf ihre moralischen Bedingungen, so erscheinen sie in der That durchaus planvoll, während sie, auf irgend ein niedriger gestelltes Ziel bezogen, sich als „confus und unzweckmässig“ erweisen müssen. So nennt sie Rümelin. „Die unverkennbare Unzulänglichkeit in Hamlet's praktischem Thun,“ sagt er, „ist nicht sowohl für Hamlet als für Shakespeare charakterisirend. Unmöglich kann ja das die Intention des Dichters gewesen sein, eine blosser Unfähigkeit zu schildern, das recht und verständig auszuführen, was man eigentlich will. Schon Aristoteles nennt unter allen Fällen einer dramatischen Handlung denjenigen den unbrauchbarsten für den Dichter, in welchem die tragische Person einen Vorsatz hat, etwas zu thun, ihn aber nicht zur Ausführung bringt.“ Gewiss, die äussere Wahrnehmung, von welcher Rümelin ausgeht, ist ganz richtig, aber der Schluss auf einen Mangel an praktischer Intelligenz bei dem Dichter ein wenig voreilig. Wer einen Mann über eine Mauer hinweg mit einer Balancirstange hantiren sähe, würde ihn so lange für närrisch halten, als er nicht entdeckt hätte, dass er nicht auf der Erde, sondern auf einem Seile ginge. So muss man sich nur erst überzeugen, dass Hamlet nicht auf dem Boden, sondern zwischen Himmel und Erde geht, um seine Bewegungen zweckmässig zu finden.

„Ich für mein armes Theil will beten gehn,“ sagt Hamlet, und wir halten dies weder für Phrase noch für Ironie, sondern für den wahren Ausdruck seiner hochrichterlichen Stimmung. Alsdann, was muss er thun? — Es ist durchaus bezeichnend, dass Hamlet beschliesst, seine Seele in den Mantel des Wahnsinns zu hüllen; bezeichnend für die Stärke der Erschütterung, die er empfindet: denn er traut sich die Kraft nicht zu, ohne jene Hilfe seine Stimmung und seine Absichten zu verbergen; wie er selbst ganz erfüllt ist von den Dingen, die er erfahren, so fürchtet er unwillkürlich, dass auch der Gegner im Geiste ihnen nachhänge und ahnend ihm seine Gedanken von der Stirne lese. Möglich, dass gerade die Geschichte vom verstellten Wahnsinn in der alten Sage den Dichter zumeist reizte, wie Rümelin will; aber nachdem er den Stoff der Sage so durchaus für seinen Zweck verwandelt, darf jeder Zug, den er beibehält, wie ein neuerfundener angesprochen werden; denn hätte er zur neuen Schöpfung nicht gestimmt, hätte auch er, mit anderen, entfernt werden können. Aber dieser Wahnsinn ist mehr als die spanische Wand, hinter der sich die Handlung vorbereiten soll; er

ist ein Stück Handlung selbst. Wir sehen es an der Wirkung, die er hat. Hamlet's unbefangener Trauer gegenüber war Claudius verschlossen und in sich sicher geblieben; der Wahnsinn des Prinzen bringt ihn aus seiner Fassung, er packt ihn eumenidenhaft und macht ihn im Innersten erbeben. Er ist gewiss ein ungeschicktes Mittel für Jemand, der des Mörders Gewissen vollends einschläfern will, um ihn zu berticken; richtig gewählt aber für den, der die Rachegeister in des Verbrechers eigener Seele wachrufen möchte.

Die Vergeltung selbst muss vor Allem in der Herbeiführung einer gleichwerthigen Busse und Sühne, in der objectiven Erfüllung der göttlichen Gerechtigkeit bestehen. Es muss zum Eingeständniss, zur Zerknirschung, zur Selbstverurtheilung des Mörders kommen. „Bis zum Wahnwitz den Schuld'gen treiben, und den Freien schrecken,“ das ist der nächste Zweck. Dazu das Schauspiel: „es sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.“ Auch dazu wird es angestellt, um den Thatbestand unzweifelhaft sicher an's Licht zu bringen; denn der Geist, den Hamlet gesehen, kann ein Teufel sein, und auch diese Teufelsfurcht ist aus der allgemeinen Charakteristik des um sein Seelenheil überängstlich gewordenen Zeitalters. Diese Zeit, überdies, lässt ihrer Ueberzeugung nichts mehr aufdrängen; sie will durch sachliche Gründe gewonnen werden und will eingesehen haben, wo sie behaupten und handeln soll. Das Schauspiel, jedenfalls, ist ein ausserordentlich wichtiges Glied in der Entwicklung der Handlung. Doch damit es in seiner Bedeutsamkeit recht hervortrete, muss auch der Darsteller des Königs darnach spielen. Aber hat man nicht die ganze Tragödie auf den Kopf gestellt? Stolzirte nicht der König mit seiner Krone herum, wie ein recht braver, wackerer König, der durch Natur und Anlagen eigentlich alle Berechtigung zum Thron hätte, mindestens weit mehr als Hamlet? Schrumpfte nicht sein riesengrosses Verbrechen zur Schwachheit einer unglücklichen Stunde zusammen? und hatten wir nicht fast ein Mitgefühl für ihn, wenn Hamlet's Wahnsinn ihn genirte? Wie grundverkehrt! Claudius muss frech, niederträchtig gespielt werden, er muss ganz der lächelnde, wollüstige, verdammte Schurke sein, als den Hamlet ihn bezeichnet; er muss gespielt werden, etwa wie Franz Moor gespielt wird, und gehört, bühnenmässig zu reden, nicht dem König und Heldenvater, sondern eben dem Charakterspieler, dem man den Hamlet zu geben pflegt. Wir Zuschauer müssen einen wahren Abscheu vor seiner niederträchtigen Gleissnerei bekommen; wir müssen mit Genugthuung wahr-

nehmen, wie er aus der Fassung kommt, wie er in seiner Schurkerei haltlos wird; wir müssen mit Jubel das Vorwärtsdringen Hamlet's begleiten, der ihn mit seiner Vorstellung vollständig zu Boden schlägt. Ist denn das so gar nichts? Wäre denn die poetische Gerechtigkeit besser gewahrt, wenn Hamlet dem Schurken, statt des moralischen, das wirkliche Schwert in die Brust stiesse? Uns dünkt, es muss uns mehr befriedigen, zu sehen, wie unter Hamlet's Angriffen der Verbrecher an sich irre wird, haltlos zusammensinkt, als seiner äusseren Execution beizuwohnen. Nur müssen wir den innerlichen Process auch wirklich sehen. Aber wie kalt, wie einfältig wird in der Regel die entscheidende Scene gespielt, in welcher Claudius seine Schuld und sein Verbrechen wegbeten will! Der Schauspieler denke an die Betscene des Franz Moor, und er wird das Rechte treffen. Es ist eine ganz verkehrte Wirkung, wenn der Zuschauer das Gefühl davon hat, als wäre es bei Hamlet Feigheit, das schon gezückte Schwert wieder einzustecken; auch er muss vielmehr den König für die vollste Vergeltung aufzusparen wünschen. Ueberhaupt, der Darsteller des Hamlet studire sorgfältig den Claudius: so wird er aus den Wirkungen von Hamlet's Thun, wie Shakespeare sie zeichnet, ganz sicher den Grad von Kraft und Activität bemessen, welchen er selbst aufzuwenden hat; der Darsteller des Claudius hingegen überlege sich recht, dass er den feigen, raffinirten Bösewicht spielen soll, den schon die Gegenwart einer adligen, reinen Seele ängstet und den des Gegners unheimliches Thun verwirrt und drückt. Bis zur Abreise Hamlet's nach England müssen wir den Eindruck gewinnen, dass dieser im Siegen und seinem Gegner überlegen sei; und wie man diese Abreise selbst als eine Flucht vor der That hat bezeichnen mögen, ist zum Verwundern. Hamlet ist eben in der siegreichsten, ironischsten Stimmung; er hat dem Könige seine Verachtung unzweideutig zu erkennen gegeben: da macht ihm dieser den Antrag, nach England zu gehen. Und es soll nun Feigheit, Unlust zur That sein, wenn Hamlet ganz ohne Weiteres annimmt? Im Entferntesten nicht. Ganz offenbar, Hamlet kennt des Königs Absicht: „Ich sehe,“ sagt er, „einen Cherub, der sie sieht.“ Mit dieser Hindeutung auf den strafenden Engel ist die Reise erklärt: Hamlet will den König in seinen Werkzeugen treffen. Man muss sich an die voraussichtliche Länge der Reise nicht kehren; denn sie wird in der That nicht lang. Genug, wenn Hamlet alsbald wieder da ist: das Wie der zwischeninneliegenden Ereignisse kümmert den Dichter nicht sonderlich, nach jener Eigenthümlichkeit, die wir im Eingange zuge-

geben und erklärt haben. Gewiss ist, dass Hamlet des Königs Absicht erfahren hat, wie er dies denn seine Mutter merken lässt, die er, nachdem sie durch seinen vernichtenden Spott in tiefste Zerknirschung versetzt ist, eben durch diese Hindeutung vollends auf ihre Zuverlässigkeit prüfen will; der Schauspieler wird deshalb die Frage: „Nach England?“ und die Abschiedsworte: „Aber kommt! nach England! — Lebt wohl, liebe Mutter“ mit schwerster ironischer Betonung sprechen müssen, und sein Gegner wird, wie von drückendster Last befreit, nach seinem Weggange tief aufseufzen.

Der andere gleich bedeutende Moment in der vorzunehmenden Sühne ist die sittliche Rettung der Mutter, durch welche dem Mörder zugleich die tröstliche Genossenschaft der Sünde entzogen wird. Sie wird in jener erschütternden Nachtszene versucht, welche in ihrem wahrhaft seelsorgerischen Charakter die ganze Absicht und Gesinnung Hamlet's auf's Deutlichste kund thut. Was ist das so einzig Ergreifende in dieser Scene? Dass der Sohn, ohne einen Gedanken daran, dass auch ihn das Vergehen der Mutter in seinen Rechten gekränkt, wie ein reiner Priester der verirrtten Mutter liebend, doch streng gegenübersteht; dass das Kind, strafend und doch beruhigend, zur Mutter sagen darf: „Um euren Segen bitt' ich, wenn ihr selbst nach Segen erst verlangt.“ Hamlet hat das Gefühl, mit der Mutter seine Absicht erreicht zu haben: der Scheidegruss an den König: „Lebt wohl, liebe Mutter!“ scheint dies anzudeuten. Er ist mehr als leichter Spott, er ist siegreichster Hohn, und muss so gesprochen werden, dass der König nicht glauben darf, seinen Sinn sofort zu verstehen, sondern ihn wie ein Räthsel annehmen muss, dessen bittere Lösung er noch an sich selbst erfahren soll. Denn Hamlet glaubt zu wissen, dass er seine Mutter vom Könige losgerissen hat und dass Beide fortan nicht mehr ein Fleisch sein werden.

Diese Handlungen sind von einer gewissen Weitläufigkeit. Aber sie sind durchaus positiv, und ihre Weitläufigkeit liegt in der Natur ihres Zweckes. Es gilt, den Verbrecher zu isoliren, ihn aus seiner Sicherheit aufzuscheuchen und in den Kreis der göttlichen Gerechtigkeit zu bannen; es gilt, das Gericht umfassend und vollkommen zu machen, mit dem Thäter auch seine Werkzeuge zu treffen. Aber dies Gericht muss sich, nach der Stellung, welche Hamlet zur sittlichen Weltordnung einnimmt, erst innerlich vollziehen, ehe es äusserlich abgeschlossen werden kann, und so kann ein bestimmter Plan der Katastrophe nicht von vorn herein bestehen; denn es

handelt sich hier um eine psychologische Behandlung, die nach den Gegenäusserungen fortzuschreiten hat.

Nach diesen Ausführungen wird die Forderung einleuchten, dass der Schauspieler den Hamlet mit dem sehr positiven Pathos eines idealistischen Rigorismus auszustatten habe. Aber ist Hamlet nicht fett? und ist er desshalb nicht phlegmatisch? Gervinus, wie bekannt, bezeichnet Hamlet's Temperament als „ruhig, still, phlegmatisch, ohne Galle“; aber diese Charakteristik verstösst so sehr gegen alle Voraussetzungen dramatischer Wirkung, dass sie schon durch ganz unausweichliche Gründe gestützt sein müsste, wenn wir sie für einen Helden Shakespeare's annehmen sollten. Ob immer sich die Eigenschaften Hamlet's im Leben mit dem phlegmatischen Temperamente einmal verbinden mögen: Leben und Bühne machen hierin einen beträchtlichen Unterschied, und Shakespeare war wohl der Letzte, der den Fehler begehen konnte, einen Phlegmaticus anders als zu komischer Wirkung auf die Bühne zu bringen. Ein phlegmatischer Held ist eine *contradictio in adjecto*; es ist eine der ersten Forderungen des dramatischen Styls, dass der Held eine active Natur sei. Aber die Charakteristik der Mutter, die den Hamlet fett nennt? Stellen wir ihr diejenige an die Seite, welche Caesar vom Cassius entwirft, dessen Magerkeit ihn ein gefährliches Symptom dünkt. Dieser Cassius denkt zu viel, liest viel; er ist ein grosser Prüfer und durchschaut das Thun der Menschen ganz. Diese von Caesar stark hervorgehobenen Eigenschaften hat Cassius zum Theil mit Hamlet gemein, und sie sind es nicht, die ihn mager machen. Aber er gehört zu den Leuten, die nimmer Ruhe haben, so lange sie Jemand grösser sehen als sich, und das vielmehr ist es, was sie gefährlich, das ist es, fügen wir hinzu, was sie mager macht. Dieser abmagernde, nagende Ehrgeiz, allerdings, fehlt, wie wir sahen, dem Hamlet ganz. Hamlet ist eine im Ganzen lebende, und das Ganze theoretisch umfassende Natur, nicht fähig, sich ausschliesslich auf ein Einzelnes zu beziehen, um es zu erringen. Er hat nicht die trockene Faser der praktisch-concentrirten Arbeit. Was aber den Zusammenhang des Temperamentes mit der leiblichen Constitution betrifft, so meinen wir, dass die grössere Fettheit oder Magerkeit den Grad der geistigen Erregbarkeit und Empfindlichkeit noch nicht bedinge; die beleibteren und weicheren Constitutionen aber (von den Dickwänsten abgesehen, zu denen Hamlet denn doch keinesfalls zu zählen sein wird) scheinen die nervöseren und zugleich minder dauerbaren zu sein.

Die Thätigkeit Hamlet's gedeiht nicht zu einem heilvollen Ende. Worin die begleitende tragische Schuld bestehe, welche sie für ihn selbst verderblich macht, werden wir jetzt zu betrachten haben.

Schuldig wird Hamlet gerade in der scheinbaren Objectivität seines Handelns. In der scheinbaren, sagen wir; denn zur wahren dringt der Mensch nicht durch. Es ist einmal menschlich, will der Dichter uns lehren, dass der Mensch sich an den Dingen des Lebens in den unmittelbaren Leidenschaften des Zornes, des Besitzens und Genießens betheilige. Ueberspringt er die Stufe des Menschthums, um Gott zu spielen auf Erden, so mag es ihm leicht geschehen, dass er darüber zum zerstörenden Teufel wird. Denn der Mensch ist an seine Natur gebunden und ohne Leidenschaft bleibt er nicht; entäussert er sich der gewöhnlich menschlichen, so nimmt den leergelassenen Raum der diabolische Hochmuth ein, der mitten im Gefühl des höchsten, reinsten Wollens entsteht und der in tödtlichem Sarkasmus nicht nur das Schuldvolle trifft, sondern auch das harmlose, wenn auch geistig niedriger stehende Leben vernichtet.

Dies lehrt uns die Charakterentwicklung Hamlet's auf eine ergreifende Weise. Hamlet bleibt nicht, der er zu Anfang ist. Er ist zart, kindlich, liebenswürdig; in seinem Richteramt wird er kalt, hochmüthig, boshaft. Der Schauspieler beachte, wie diese Wandlung einsetzt. Es ist merkwürdig, wie man sie hat übersehen können; wie man so disparate Züge, die in einem und demselben Charakter nur als ein Früher und ein Später eintreten können, zu einem einzigen unklaren Bilde hat durcheinander wirren mögen.

Hamlet geht an dem fremden Verbrechen moralisch mit zu Grunde. Im Gefühl es strafen zu sollen, geräth er aus dem Gleichgewicht, und die Tugenden, die ihn über ihren Gegensatz erschauern machen, übersteigern sich in eine Spitze, wo sie selbst zur Sünde werden. Wer in göttlicher Ruhe und Unberührtheit verharren könnte! Aber da liegt's: die strafende Tugend wird im Strafen zum strafwürdigen Verbrechen. Nur die Gemeinschaft, nur der im Gesetz ausgesprochene, am Gesetz geläuterte Wille der Gesellschaft könnte hier annähernd das Rechte treffen; aber es gehört zum Wesen Hamlet's, dass er allein den Act der Strafe auf sich nimmt, dass er, der dem Gerichte Gottes vorgreifen will, sich in seinen Absichten wie eine Vorsehung vor den Andern verbirgt. In diesem Hochmuth geht er zu Grunde. Hamlet wird hart und grausam gegen die landläufige Leerheit und Nichtigkeit, wo er bisher nur ablehnend und ironisch war: der Tod des Polonius lässt ihn vollkommen kühl; seine Schulkameraden Rosenkranz und Gildenstern

schickt er gleichmüthig in den Tod; die Liebe der Ophelia, die er früher mindestens hat gewähren lassen, lehnt er jetzt ab, mag auch darüber ihr Herz brechen, ihr Geist sich verwirren. Diese Ophelia ist eine vortrefflich gezeichnete Figur; nur muss die Schauspielerin ja nicht zu viel aus ihr machen wollen, denn sonst hört es auf begreiflich zu sein, wie sie dem Hamlet geistig so gar nichts ist. Goethe bezeichnet sie richtig: „Sie schwebt ganz in reifer, süsßer Sinnlichkeit.“ Hübsch, angenehm, eine liebliche Simplizität, das ist sie, mehr nicht; aber Hamlet hat sich an ihr gefreut, hat mit ihr gespielt. Eigentlich geliebt freilich hat er sie nie. Denn nicht das Mindeste theilt er mit ihr und theilt er ihr mit; er verletzt sie in ihrem Vater; er tritt ihr selbst, als der Ekel an der Menschheit sich seiner bemächtigt hat, mit groben Zweideutigkeiten nahe und spricht cynisch ihre geheimsten Wünsche an. Endlich beweist es die Kirchofscene, dass er nie tiefe Liebe für sie fühlte. Man erinnere sich, wie die wahre Erschütterung Clavigo's in ähnlicher Lage sich ausdrückt, und urtheile, was dagegen die kühle Frage besagt: „Was? die schöne Ophelia?“ Aber diese Frage ist denn doch auch für eine blosser Liebelei zu kalt und empfindungslos, und sie wäre unerklärlich, wenn der Dichter nicht eben die Empfindungslosigkeit, den durchbrechenden Egoismus hätte ausdrücken wollen.

Den stärksten Ausdruck giebt er ihr in jener Scene, welche im Grabe selbst spielt. Sie ist wohl das Verwegenste, was je auf der Bühne versucht wurde. Sie würde es selbst dann noch sein, wenn sie einfach jene zerschmetternde Gewalt zur Darstellung brächte, welche übergrosser Schmerz um bittersten Verlust auf empfindliche Naturen im Scheidemomente wohl auszuüben vermag; aber es handelt sich hier nicht um einfache Affecte: da, wo selbst der Roheste wahr zu werden pflegt, werden diese Menschen unwahr, und diese Unwahrheit eben ist die Absicht des Dichters. Der Egoismus Hamlet's steigert sich zur Brutalität: das Grab Derjenigen, die ihn liebte, der er einmal freundlich wohlwollte und an deren bitterem Ende er mittelbar schuld ist, gilt ihm nicht so heilig, dass er es nicht zum Schauplatz einer prahlerischen Wortrauferei machen sollte. Denn mehr, in der That, geht hier nicht vor sich; die übermässigen Schwüre Hamlet's drücken seine wahre Stimmung nicht aus; er will den Prahler, der in diesem Augenblicke die zarresten Schonung verdiente, überprahlen, weil er ihn hasst; weil er ihn hasst als einen schreiigen und renommirenden Gesellen, hasst und beneidet als seinen Gegensatz, um seines raschen, übertriebe-

nen Handelns willen. „Denn in dem Bilde seiner Sache,“ sagt Hamlet, „seh' ich der meinen Gegenstück.“ In der Grabesscene vollzieht sich die innerliche Katastrophe des Helden. Zu handeln hat er begonnen in absoluter Selbstlosigkeit; er endet in fühllosestem Egoismus.

Hier drängt sich unserer Betrachtung noch ein weiterer Zug auf, und wir werden hier vollends gewahr, wie unrichtig es ist zu sagen, dass Hamlet's Handeln eigentlich ein Ausweichen vor der Handlung sei. Je länger, desto mehr nämlich handelt Hamlet in ganz drastischer, handgreiflicher Weise: er ersticht den Polonius, er liefert seine Kameraden an's Messer, er springt im Kampfe auf ein feindliches Schiff, er ficht mit dem Laërtes. Wie ist das zu nehmen? — Vor Allem beweist es, wie wir schon Anfangs bemerkten, dass dem Hamlet eine elementare Thatkraft durchaus nicht fehlt, dass er sie vielmehr nur durch eine höhere Macht in sich gebändigt hält. Dass aber diese Thatkraft nun dennoch in so roher, zum Theil unerfreulicher Weise hervorbricht, ist das deutlichste Merkmal von der tiefen Wandlung, die in Hamlet's Charakter vor sich geht. Höchst weihevoll beginnt Hamlet, aber fortschreitend verschlechtert er sich, um endlich völlig aus dem Gleichgewicht zu kommen. Die schlimmen Erfahrungen erregen solchen Ekel in ihm, dass er im Bewusstsein des höheren Strebens, sich aller sittlichen Rücksichten gegen die gemeine Welt entbunden fühlt und schliesslich sich in eine gränzenlose Willkür des Handelns verirrt. Nie gewohnt, auf der Höhe seines Standpunktes, das Band der Gegenseitigkeit zu fühlen, dünkt ihn jetzt Alles vollkommen gleichgiltig. Aber hat er die Menschen aufgegeben: sich selbst giebt er auch auf. Er, der zu Anfang aus den höchsten Rücksichten, aus den edelsten Erwägungen zu handeln begann, der in sittlicher Vornehmheit alles Gemeine, ja Gewöhnliche, ja Unharmonische von sich fern hielt, giebt sich nun an eine läppische Fechterei preis. Die Unterredung mit Osrick ist für den Seelenzustand Hamlet's sehr charakteristisch. Der Schauspieler wird wohlthun, sie nicht so leicht und überlegen wie die früheren ähnlichen, sondern mit grinsender Ironie zu spielen, die zugleich Selbstironie ist. Denn in der That ist Hamlet hier herber, grämlicher, bissiger, als er es sonst in den Reden mit den Hofleuten war: seine Worte haben eine Freude daran, denen des Osrick auf die Fersen zu treten. „Du kannst dir nicht vorstellen, wie übel es mir hier um's Herz ist,“ diese Stimmung klingt aus jedem Worte heraus.

Die äussere Katastrophe, die nun erfolgt, ist von derselben

furchtbaren Ironie. Hamlet wollte, in weiten Bahnen sein Opfer umkreisend, in seiner Gerechtigkeit das Weltgericht über den Verbrecher in Scene setzen; darüber hat er das Verbrechen fortwuchern, hat sich selbst davon ergreifen lassen. Da legt denn endlich das Schicksal mit einem Sensenhieb vier Opfer auf den Boden, als wollte es vernehmlich predigen: So sind die Gerichte des Höchsten, so rasch und gewaltig. Handelt ihr Menschen nur menschlich nach der Gerechtigkeit, die euch inne wohnt und deren ihr fähig seid; indem ihr das Racheschwert Gottes in die Hand nehmen wollt, verletzt es euch selbst und Andere, die zu retten waren. Gottes Wege sind nicht eure Wege!

Man hat den Hamlet mit dem Faust verglichen; und mit welchem Rechte, geht auch aus den Betrachtungen hervor, in denen wir die Elemente zu Hamlet's Charakter auf geschichtlichem Wege zu gewinnen suchten. Wir können uns nicht enthalten, schliesslich auf eine andere Dichtung oder vielmehr eine Gruppe von Dichtungen hinzuweisen, welche durch das Sujet mit der unsrigen in unmittelbarster Verwandtschaft steht; und es soll uns nicht irren, dass, wie wir sehen, auch Victor Hugo diesen Vergleich vorführt, bei dem er denn freilich in der üblen Gesellschaft nährisch gewordener Ideen und aufgedunsener Gedanken erscheint. Derselbe Stoff, den Shakespeare im Hamlet dichterisch gestaltet, hat auch die drei alten Tragiker gereizt. Hamlet ist der moderne Orest. Die Aehnlichkeiten wie die Unterschiede — nur mit wenigen Worten sei hier auf die Sache eingegangen — sind gleich belehrend.

Des Orestes Mutter hat ihren Gatten Agamemnon, den grossen Völkerfürsten, umgebracht und seinem Vetter Aegisth, dem sie schon zuvor sich in buhlerischer Liebe ergeben, sich vermählt. Mit ihm beherrscht sie das Land. Da erscheint nach Jahren der Sohn, den seine Schwester einst in Sicherheit gebracht, und auf Apollon's Geheiss vollzieht er die Blutrache an Mutter und Oheim.

Sophokles und Euripides gestalteten aus diesem Stoffe ein einfach angelegtes Rache- und Intriguenstück und begingen dabei, indem sie vermeiden wollten ihren grossen Vorgänger Aeschylus zu wiederholen, den Fehler, die Elektra zur Heldin des Stückes zu machen; Fehler um deswillen, weil das Hauptinteresse nur auf den Gestalten der Mutter und des Sohnes ruhen kann; denn die Tochter kann uns zwar in ihren Leiden die Grösse und die Fortdauer der begangenen Unthat sehen lassen, aber sie ist es nicht, welche die

Rache vollzieht; im Augenblicke, da sie zu handeln sich verpflichtet glaubt, wird sie zur Seite geschoben. Neuere Dramatiker, die dies begriffen, wie Michael Beer, Tempelvey, Gravenhorst, haben die Handlung auf die Figur der Klytämnestra projecirt.

Der gigantische Aeschylos hatte den Stoff bereits ungleich tiefer erfasst und neben dem schrecklichen schon sein tragisches Moment zum Vorschein gebracht. Auch er verflucht ihn, wie Shakespeare die Hamletfabel, in den Gegensatz zweier Weltanschauungen und dichtet ihn für ein Zeitalter, in welchem der alte Glaube sich auflöste und in neuen Ideen sich der Mensch aus alten Banden zu befreien trachtete. Nicht dass Aeschylos seinen Orest zu einem Neuerer machte: nur leichthin lässt er ihn vom Hauche der neuen, milderen Zeit berühren; er giebt ihm die Stärke und die Schwäche einer humaneren Denkart. So ist auch er seiner That, d. h. der That der einfachen Blutrache, nicht mehr gewachsen; nicht mehr so gewachsen, wie ein Mann der alten Zeit sich gezeigt hätte. Zwar er vollzieht sie, wie ein Gott sie ihm befohlen (es ist immerhin merkwürdig, dass der Orest bei Euripides auch den Zweifel ausspricht, ob nicht ein böser Geist vom Dreifuss ihn getäuscht habe); aber ihren Wirkungen ist sein Gemüth nicht gewachsen. Alsbald nach der That beginnt seines Herzens Entsetzen sein Lied; die grausenhafte Schaar der Eumeniden umfängt ihn und hetzt seine Seele durch alle Schauer wilder Verzweiflung hindurch. Ihn untergehen zu lassen, wäre nicht im Sinne des Alterthums; aber es ist höchst merkwürdig, dass es auch nicht zu einer psychologischen Lösung des entsetzlichen Conflictes kommt. Orestes wird, wie bekannt, auf Veranlassung der Athene durch das Gericht der Areopagiten freigesprochen und von der Verfolgung der Eumeniden entbunden; aber diesen selbst wird ein Heiligthum in Athen, neben dem der Göttin, und ehrfürchtige Verehrung verheissen. Welch eine hochnationale Tendenz diese Wendung für die Zeit des Aeschylos selbst hatte, hat uns Droysen in seiner Einleitung zur Orestie trefflich nachgewiesen; aber sie hat auch einen bleibenden allgemein menschlichen Sinn. Halten wir Eingang und Ausgang des Stückes zusammen, so drängt sich uns die Wahrnehmung auf, dass Orest, durch die völlige Verlassenheit eines bloss persönlichen Daseins hindurch, aus einer Objectivität in die andere hinübergetreten ist; aus der Objectivität der alten, festen, rauhen Familiensitte, die ihn unfrei macht, in die des geordneten, sittlich-humanen Staates, die ihn zur Freiheit erzieht. Der Einzelne, lehrt uns das Gedicht, ist für das Schrecklichste unzulänglich; die Ordnung des Staates, in

welcher alle Widersprüche des Lebens und alle Conflicte der Pflichten praktisch sich ausgleichen, tritt wohlthätig beruhigend und versöhnend für den Einzelnen ein. In der lebendigen Theilnahme an der Thätigkeit der Gemeinschaft geneset der Mensch von schwerster Qual.

Die Figur des Fortinbras im Hamlet muss, wenn sie nicht in ähnlicher Bedeutung empfunden wird, wie der Areopag für die Orestie, als äusserliche Störung gefühlt werden. Die meisten Bühnen lassen denn auch dem Fortinbras nichts als den Leichensermon am Schluss. Aber dies heisst den Schlüssel für die Chiffreschrift der Charaktere wegwerfen. Fortinbras ist keine Episode; er ist nichts Geringeres als die lebendige Versöhnung zweier Weltanschauungen, als die Zusammenbildung der Vorzüge, welche die einander feindseligen Charaktere des Stückes zeigen. Fortinbras ist der Gesichtspunkt, auf welchen hin die wichtigsten Figuren des Stückes in Perspective gesetzt sind.

Fortinbras hat zwei Verwandtschaften. Die eine Linie umfasst Laërtes, Claudius; die andere Hamlet, Horatio: die eine die egoistischen, die andere die universellen Menschen. Claudius, Laërtes, Fortinbras stehen nach aufwärts in der Stufenfolge, in welcher wir sie hier nennen. Claudius ist der rohe, plumpe Egoist, der ohne jede Rücksicht, ohne irgend eine Auswahl der Mittel, die Güter des Lebens an sich reisst, um sie zu verschlingen; der keine höhere sittliche Macht kennt, welcher der Mensch zu dienen hätte; dem ohne Weiteres Alles zum Mittel für den Genuss seiner Person wird. Aber er ist thatkräftig und weiss die Ziele zu erreichen, die sein Egoismus sich setzt: dies ist das Blut, das er vom Fortinbras hat. Von der gleichen rüstigen Entschlossenheit ist Laërtes, aber seine Mittel sind um so viel besser, als seine Ziele höher stehen. Claudius ist eine ganz isolirte Existenz, Laërtes lebt völlig in der Familie; in ihr geniesst und fühlt er sich; für sie setzt er entschlossen sein eigenes Leben auf's Spiel, aber für sie scheut er sich auch nicht, das Leben und die Rechte höherliegender Sphären anzutasten; für sie lässt er sich selbst zum Verbrechen gewinnen. Für den Vater macht er eine Rebellion, für die Schwester begeht er einen Mord. Diese bornirte Enge der Interessen ist es namentlich, die ihn dem Hamlet zuwider macht. Die dritte, höchste Stufe dieser Linie nimmt Fortinbras selbst ein. Für ein Fleckchen Land, worauf das Heer den Streit nicht ausfechten kann, führt er ein Heer von Zwanzigtausend in den Kampf, „bietet er die Stirn dem unsichtbaren Ausgang und giebt sein sterblich und verletzbar Theil

dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis, für eine Nusschal.“ Aber wofür dieser Aufwand von Kraft? — Für sich? für die Familie? Nein; für etwas Universelles, das über ihm ist und dem er dienen will. Die Grossartigkeit der Tendenzen unterscheidet ihn von Claudius und Laërtes.

Eben diese macht ihn dem Hamlet verwandt. Aber er ist nicht so die Vermittelung zwischen Claudius und Hamlet, dass er eben nur die Summirung ihrer Vorzüge wäre; vielmehr indem diese gewissermassen eine neue chemische Verbindung eingehen, verändern sie sich auch. Von Claudius praktischer Handlungsweise ist die seinige durch die redliche Offenheit der Mittel unterschieden; von Hamlet's universeller Denkart die seinige dadurch, dass ihr Ideal nicht in gränzenloser Weite liegt, sondern die höchste unter den Realitäten des Menschenlebens ist. Der Begriff der Grösse ist's, in welchem Hamlet und Fortinbras sich unterscheiden. Fortinbras bestimmt sich von der Idee des Staates aus, als der umfassendsten Form menschlichen Lebens, und um ihn hierin ganz idealistisch erscheinen zu lassen, führt Shakespeare ihn um keinen anderen Vortheil, als den Namen, in den Krieg. Hamlet's Ideal ist höher und umfassender, aber minder bestimmt und, in seiner Allgemeinheit, minder verpflichtend. Denn die Frage, was gut sei, würde sich für den einzelnen Fall aus der Idee Gottes und der sittlichen Weltordnung gar nicht beantworten lassen, wenn uns das Leben selbst nicht in den objectiven Mächten des Staates, der Familie, jeder engeren und weiteren Genossenschaft, Form, Ziel und Gränze unseres Handelns gesetzt hätte. Einen Standpunkt giebt es freilich, wo auch diese Mächte und Institute wieder nur Gegenstände der Betrachtung werden, und irren wir nicht, so ist des Horatio nur leicht bezeichnete Figur auf diesen Standpunkt des wissenschaftlichen Betrachtens gestellt: ein nüchterner, leidenschaftsloser, fleissiger, kritisch betrachtender Mann. Wer aber durch Stellung und Umstände zum Mitleben mit den Dingen und zum Handeln berufen ist, für den ist dieser Standpunkt (der das Handeln an sich, wie wir sahen, keineswegs ausschliesst) zu hoch. Die Höhe, welche Fortinbras einnimmt, ist für einen Solchen die richtige.

Sie ist es auch für den ganz besonderen Fall des Hamlet. In jeder wohlcomponirten modernen Tragödie wird eine mittlere Form gesunden, harmonischen Lebens durchgeföhlt, von welcher die handelnden Charaktere nach der einen oder der anderen Seite abweichen, durch ein Zuviel oder Zuwenig sich unterscheiden. Sie tritt als Persönlichkeit oder als Schicksal in die Handlung hinein, und

indem sie den Handelnden zum Gericht wird, wird sie uns zur Versöhnung. Dies Ideal der rechten Mitte für die Hamlet-Tragödie ist Fortinbras. Es kann, nach dem furchterlichen Kampfe des Egoismus und der Ueberspannung, der die Bühne mit Leichen erfüllt hat, gar nichts Erfrischenderes geben, als das kriegerisch muntere Auftreten des Fortinbras; er führt sofort die Bilder einer tüchtigen, gesunden, thätig maassvollen Welt uns vor Augen. Diesen trompetenverkündeten Auftritt dem Publikum vorzuenthalten, wie hie und da geschieht, ist wahrhaft abscheulich.

Hier erst, nachdem wir das rechte Maass erkannt haben, welches Hamlet verfehlt hat, sind wir im Stande, seine tragische Schuld zu bezeichnen. Dieses rechte Maass ist die Idee des Staates, welche dem Hamlet nie aufgegangen ist. Drei Standpunkte scheinen dem Verbrechen des Claudius gegenüber, von der blossen Passivität abgesehen, möglich zu sein: der der Blutrache, der der Staatsstrafe, der der göttlichen Gerechtigkeit. Der erste macht den Menschen zum blinden Werkzeug eines alten blutigen Gesetzes, das, ohne die Motive der That zu unterscheiden, meist Verbrechen mit Verbrechen bezahlt: er ist für einen geistigen, selbst denkenden, selbst fühlenden Menschen unmöglich. Der dritte scheint der wahrhaft sittliche und der höchstmögliche zu sein; denn strafen, wie Gott strafen würde: wie liessen sich die Handlungen der Menschen gerechter betrachten? Aber diese Betrachtungsweise ist in der Complication des Lebens nicht durchzuführen. Sie lässt die Tugend selber schuldig werden, denn sie nimmt die Kraft des Menschen über ihr rechtes Maass in Anspruch. Der Mensch, in angeborener Schwachheit und Leidenschaft, ist ihr nicht gewachsen: sie führt ihn wider seinen Willen an die Seite des Verbrechers. Das rechte sittliche Maass der Selbstentäusserung, endlich, fordert der mittlere Standpunkt, der in der Idee und dem Rechte des Staates genommen wird: dieses Maass der Selbstlosigkeit kann der Mensch leisten und soll er leisten. Hamlet vergisst zwar, dass er selbst in seinen Rechten gekränkt ist, aber er vergisst auch, dass durch den Verbrecher die heilige Ordnung des Staates erschüttert wurde, welche zu schützen und wiederherzustellen ihm zukam. Hieran denkt Hamlet so wenig, wie er an persönliche Rache denkt; er vergiebt, in der Ueberspannung seines verletzten Gefühls, den Rechten des Staates, und lässt ihn darüber in Schaden und Verwirrung kommen. Er macht keine Partei, er ruft die Grossen des Reiches nicht auf, er zieht den Mörder nicht vor das Forum des Volkes; — dies wären die Maassregeln gewesen, in denen Hamlet Sühne für das Ver-

brechen und Ruhe für sein Gemüth hätte finden sollen. Indem er die Sache unter einen ihr fremden Gesichtspunkt willkürlich setzte, handelte er in jenem Subjectivismus, der sein ganzes Zeitalter auszeichnete.

Es mag sein, dass, wie Goethe will, der politische Hintergrund der Hamlet-Tragödie für ein deutsches Publikum einfacher und in anderer Farbe könnte gehalten sein: aber ihn zu tilgen wäre sehr unbesonnen und willkürlich; nichts giebt einen solchen Begriff von der Grösse und Reife des Dichters, wie die Einführung der Geschichte des Fortinbras. Sie beweist, mit welchem Bewusstsein der Dichter componirte, von dem die Realisten so gern eine ganz instinctive Art zu schaffen behaupten möchten. Die Einwirkung des norwegischen Prinzen ist von jener Grossartigkeit der Tendenz, wie sie für das wahre Kunstwerk nicht nur erlaubt, sondern gefordert ist; von derselben Reife des sittlichen Urtheils, welche den Orestes vor ein Gericht ehrwürdiger, nüchterner Männer stellte. Der eine Dichter in der Gestalt des Fortinbras, der andere in der Gründung des Areopag, bezeichnet nur die neue reale sittliche Bindung, in welcher der von alten Banden befreite geistigere Mensch seine Kräfte bethätigen, seine Leidenschaften läutern, seine Schmerzen überwinden soll.

Es kam hier nur darauf an, aus der verwandten Schöpfung eines anderen grossen Dichters unsere Auffassung der Hamlet-Tragödie des Weiteren zu bewähren; die Parallele genauer auszuführen, so verlockend dies ist, würde von unserem nächstgesetzten Zwecke abliegen.

Was man uns von den Leistungen Devrient's in der Rolle Hamlet's berichtet, lässt uns vermuthen, dass sich unsere Auffassung der Tragödie mit der seinigen berührt. Es würde uns wahrhaft freuen, wenn die Praxis eines so genialen und schöpferischen Schauspielers unseren Ausführungen Recht gäbe.
