Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 6

Artikel: Zwei Hamlet-Szenen als Spiegel des Shakespeareschen Dramas
Autor: Lüthi, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160567

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

In Deutschland war die Dichterin vollkommen unbekannt. Es gelang mir, Freund Suhrkamp für eine deutsche Ausgabe zu gewinnen, und ihm wieder gelang es, für den letzten Roman, den «Eisvogel», eine vollwertige Übersetzerin zu finden. Vermutlich war das Zustandkommen dieser deutschen Ausgabe der Anlaß eines späten Austausches zwischen der Dichterin und mir, sie sandte mir ihre drei letzten Bücher zu, schien auch zu meinen Dichtungen eine Sympathie zu haben. Doch blieb es bei dieser beinah wortlosen Ansprache aus respektabler Distanz. Dann erfuhr ich aus der Zeitung Monique's Tod, sie war annähernd im selben Alter wie Penzoldt, beide viel jünger als ich. Und dann, bald nachdem die Todesnachricht mich tief betrübt hatte, wurde mir mitgeteilt, daß sie ein neues, fertiges Buch hinterlassen und das Buch mir gewidmet habe. Und wieder eine Woche später brachte die Post mir ein Exemplar des Buches («L'arrosoir rouge») mit der handschriftlichen Widmung: «Pour H. H. Un plus bel arrosoir arrivera dans quelques jours. J'avais hâte de savoir celui-ci dans vos mains.» Die Zeilen müssen in den letzten Tagen vor ihrem Tode geschrieben sein.

ZWEI HAMLET-SZENEN ALS SPIEGEL DES SHAKESPEARESCHEN DRAMAS

VON MAX LÜTHI

Vorabdruck aus dem demnächst im Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin, erscheinenden Buch *Shakespeares Dramen*

Von zwei Szenen aus dem *Hamlet* sollen einige Wesenszüge nicht nur dieses, sondern des Shakespeareschen Dramas überhaupt abgelesen werden.

Die den *Hamlet* eröffnende Wachtszene beginnt mit soldatischem Paroleauswechseln, mit knapper Hin- und Widerrede: «Wer da? — Nein, mir antwortet: steht und gebt euch kund. — Lang lebe der König! — Bernardo? — Er selbst. — Ihr kommt gewissenhaft auf Eure Stunde. — Es schlug schon zwölf; mach dich zu Bett, Francisco. — Dank für die Ablösung! 's ist bitter kalt, und mir ist schlimm zumut. — War Eure Wache ruhig? — Alles mausestill. — Nun, gute Nacht! Wenn Ihr auf meine Wachtgefährten stoßt, Horatio und Mar-

cellus, heißt sie eilen. — Ich denk, ich höre sie... He! halt! wer da? — Freund dieses Bodens. — Und Vasall des Dänen.— ...»

Keine poetische Aufhöhung, kein Deklamieren, sondern kurze Rufe, nüchterne Fragen, Antworten, Anweisungen, die den Gestalten und dem Geschehen sogleich jenen *Anschein des Realen* geben, von dem so viele Kenner Shakespeares sprechen. Aber zugleich, schon in den ersten Worten, *dramatischer Widerstreit:* «Wer da? — Nein, mir antwortet: steht und gebt Euch kund!» Dem Hin und Wider der Anrufe entspricht das Antreten und Abtreten der Wachen, scharf auf den bestimmten Zeitpunkt ausgerichtet: «Ihr kommt gewissenhaft auf Eure Stunde. — Es schlug schon zwölf; mach dich zu Bett, Francisco.» Und so ist denn von Anfang an zugleich mit dem Widerstreit auch jener andere Wesenszug alles Dramatischen da, die *scharfe Bezogenheit:* hier zunächst auf einen Zeitpunkt, dann aber sogleich auch auf ein Phänomen und damit gleichzeitig auf ein Problem. Wird der Geist auch diese Nacht wieder erscheinen? lautet die Frage. Ist er Wirklichkeit oder Einbildung? Und wie diese Fragen sich lösen, stellt sich sogleich die andere: Was hat sein Erscheinen zu bedeuten? Und: Können wir den Geist zum Sprechen bringen? Ihn zur Antwort nötigen? Ihm Ruhe bringen, seine stumme Forderung verstehen und ihr genugtun? Und all die so sich folgenden Fragen leben nicht in bloßen Gesprächen, sondern in der Auseinandersetzung mit der Erscheinung selbst. Alle Kräfte des Geistes und der Seele sind scharf auf einen Punkt gerichtet. Und nun löst sich — nachdem, in äußerem Bereich vorausklingend, Spannung und Entspannung schon in der Wachtablösung sich vollzogen hatte — die erste wesentliche Spannung: das Gespenst erscheint. «Jede einzelne Szene hat ihre eigene kleine Katastrophe», sagt Otto Ludwig. Mehr als das: sie ist ein Drama im kleinen. Anspannung, Höhepunkt, relative Entspannung. Denn eine relative Spannung bleibt oder stellt sogleich neu sich ein, über die Szene hinausweisend. Der Geist ist erschienen, aber was will er? Der Versuch, ihn zum Sprechen zu bringen, scheitert — nun muß Hamlet benachrichtigt werden, ihm wird er vielleicht reden. So strebt die Szene über sich selbst hinaus, ähnlich wie im dritten Akt das Schauspiel im Schauspiel auch nur eine relative Lösung der Spannung bringt, ja wie in gewissem Sinne das ganze Stück «offen» schließt: Hamlet stirbt, ohne zur Klarheit über die Bedeutung seines Zögerns gekommen zu sein, und reicht das Szepter an Fortinbras weiter.

Die Figuren der Szene gehen voll in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen auf. Ansätze zu epischem Bericht oder zu allgemeiner Spekulation werden jedesmal durch das unvermittelte Erscheinen des Geistes jäh gebrochen, und dieses Abbrechen macht die dramatische Spannung, das dramatische Leben der Szene noch fühlbarer.

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers, des Lesers ist ganz auf die Situation gerichtet, keiner wird sich sagen: Was für interessante Charaktere, dieser Zweifler Horatio, der beharrliche, scharf beobachtende Bernardo... Es sind gewiß nicht redende Puppen, die da agieren, sondern Menschen von Fleisch und Blut; jeder einzelne charakteristisch sich äußernd; in dem, was er sagt, in der Art, wie er reagiert, vom andern sich abhebend. Das gibt ihnen Plastik, Körper, Leben, aber es interessiert uns nicht an sich. Wir stellen uns wie sie ganz auf das Geschehen ein. Und wenn die Szene dramatisch schon auf die Hauptgestalt hinweist, so tut sie es eben in rein dramatischer Weise: Hamlet wird nicht geschildert, es wird an ihn appelliert. Während Goethe etwa im *Egmont,* einem lyrischen, aber nicht dramatischen Meisterwerk, in der ersten Szene ein breites Gemälde des Volkes gibt, voll Atmosphäre, voll von Spiegelungen der Hauptgestalt: «Er schießt wie sein Herr, er schießt wie Egmont.» «Das ist auch seines Herrn Art, splendid zu sein und es laufen zu lassen, wo es gedeiht.» «Warum ist alle Welt dem Grafen Egmont so hold? Warum trügen wir ihn alle auf den Händen? Weil man ihm ansieht, daß er uns wohl will; weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht; weil er nichts besitzt, das er dem Dürftigen nicht mitteilte, auch dem, der's nicht bedarf. Laßt den Grafen Egmont leben!» Hier geht das Interesse auf die *Person* Egmonts, es wird über ihn geredet, über seine Eigenarten, seinen Charakter. Dem echten Dramatiker aber geht es um das Geschehen, um die Situation, in die der Mensch hineingestellt ist, um die Entscheidung, die er zu fällen hat, nicht um Charakterschilderung. Shakespeares Drama ist hierin durchaus im Einklang mit Aristoteles' Lehre, daß es in der Tragödie zuletzt nicht um Charaktere gehe, sondern um den Mythos, um das große Geschehen also, um die Begegnung von Gott und Mensch [1]).

Die erste Szene des *Hamlet* ist ein kleines Drama für sich, in dem das große Drama keimhaft schon enthalten ist: sein Geschehen, seine Lebensluft, seine Probleme. Das angestrengte Hinstarren auf den Geist, das Spähen, Deuten, Zwingenwollen entspricht genau der Haltung Hamlets den Phänomenen gegenüber, eine Haltung, die sich in anderen Gestalten des Stücks variiert. Hamlet setzt sich mit den Vorgängen in der eigenen Seele, die ihm ebenso rätselhaft sind wie seinen Freunden das Erscheinen des Geistes in der Nacht, auf ebendieselbe Weise auseinander wie jene mit dem stummen Geist. Wie sie ihn, so befragt er sich; gequält, verzweifelt sucht er sich selber zu deuten, und er ist darin ebenso unsicher wie Horatio in der Deutung des

---

[1]) Vgl. dazu Wolfgang Schadewaldt, Der «König Ödipus» des Sophokles in neuer Deutung. «Schweizer Monatshefte», April 1956, S. 21 ff.

Geistes. Und wie Horatio, Bernardo, Marcellus dem Geist Gewalt antun wollen und es doch nicht können, so möchte auch Hamlet seine Seele zwingen, und vermag es ebensowenig.

O von Stund an trachtet
Nach Blut, Gedanken, oder seid verachtet! (IV 4)

Er beneidet den Schauspieler, der seine Seele nach seinem Sinn zwingen kann (*force his soul to his own conceit* II 2) und möchte es ihm gleichtun. Er verkennt, daß solche Willensunterjochung — ein Grundmotiv barocker Dichtung, das bei Shakespeare immer wieder auftaucht — gerade das Verkehrte wäre, daß seine prophetische Seele sich nicht von seinen bewußten Vorstellungen vergewaltigen lassen darf. Marcellus schlägt, als der Geist nicht reden will, mit der Hellebarde nach ihm. Aber es wird ihm klar, daß man einem Geist nicht mit der Waffe beikommen kann. *We do it wrong*...

Wir tun ihm Schmach, da es so majestätisch,
Wenn wir den Anblick der Gewalt ihm bieten;
Denn es ist unverwundbar wie die Luft
Und unsre Streiche nur boshafter Hohn.

Sinnlos und frevelhaft ist es, Gewalt gegen den Geist zu brauchen. Hamlet, in dessen Seele es weit machtvoller arbeitet, kommt, eben deshalb, nicht zu solcher Klarheit. Er schlägt den Rat des Horatio, seinem Gemüt zu gehorchen, wenn ihm etwas widerstehe, in den Wind. Er will es zwingen.

Wenn, falls wir recht sehen, im *Hamlet* das Heraufkommen einer neuen Zeit, einer neuen Haltung dargestellt ist: auch dieses klingt schon in der ersten Szene vor.

Bernardo: Es war am Reden, als der Hahn just krähte.

Horatio: Und da fuhr's auf gleich einem sündgen Wesen
Auf einen Schreckensruf...

Marcellus: Es schwand erblassend mit des Hahnes Krähn.
Sie sagen, immer, wann die Jahrszeit naht,
Wo man des Heilands Ankunft feiert, singe
Die ganze Nacht durch dieser frühe Vogel;
Dann darf kein Geist umhergehn, sagen sie,
Die Nächte sind gesund, dann trifft kein Stern,
Kein Elfe faht, noch mögen Hexen zaubern:
So gnadenvoll und heilig ist die Zeit.

Horatio: So hört' auch ich und glaube dran zum Teil.

Des Marcellus Rede erhebt sich fast zur Höhe der Verkündigung, der Verkündigung einer heilen Zeit. «Die Nächte sind gesund», und «gnadenvoll und heilig ist die Zeit.» Durch die nüchterne Antwort des Horatio wird diese Linie, wie häufig bei Shakespeare, abgebogen, die Stimmung der Gegenwart stellt sich wieder her. Anordnungen, Ratschläge, Entschließungen.

Horatio, die Hauptgestalt der Szene, ist Vorläufer der Hauptgestalt des Stückes. Er ist zweiflerisch, subtil bis zur Spitzfindigkeit, in sich gespalten, und doch zugleich mutig, entschlossen, tatkräftig. Gespaltenheit und sorgfältiges Abwägen äußern sich schon in seinen Wortgebärden: «So hört' auch ich und glaube dran *zum Teil.*» Als Bernardo fragt: «Ist Horatio da?», da antwortet er: «Ein Stück von ihm.» Er möchte eigentlich nicht gekommen sein und ist doch gekommen, ein Teil seines Wesens schämt sich, daß er jene Einbildung der andern so ernst nimmt, er ist nur mit halber Seele hier. Was aber sollen seine Kameraden mit einer solchen Antwort: «Ein Stück von ihm» anfangen — sie ist schon fast so verblüffend, versteckt subtil und hintergründig wie später gewisse Sprüche des wahnsinnspielenden Hamlet.

Horatio sagt, es sei nur Einbildung,
Und will dem Glauben keinen Raum gestatten
An dieses Schreckbild, das wir zweimal sahn.

Aber sein überlegen hingeworfenes «Pah, pah! Es wird nicht kommen» zerflattert vor der Erscheinung.

Wie nun, Horatio? Ihr zittert und seht bleich:
Ist dies nicht etwas mehr als Einbildung?

Und wenn er, obwohl mit sich selber uneins, am Anfang noch den Überlegenen und Sicheren zu spielen versuchte, jetzt läßt er diese Maske sogleich fallen — während die Gestalten des *Julius Cäsar* sie bis zum Schluß beibehalten — und geht daran, sich streng, ohne sich oder andern etwas vorzumachen, mit dem Phänomen auseinanderzusetzen.

Wie dies bestimmt zu deuten, weiß ich nicht.

Horatio ist sich, wie die entscheidenden Gestalten dieses Stückes überhaupt, seiner Unsicherheit bewußt und gesteht sie sich und andern ein. Seine Redeweise, zum Teil auch die seiner Kameraden, liebt die bedingende Form. «Allein soviel ich insgesamt erachte.» «Zum mindsten raunt man so.» «Ich hab gehört...» «Sie sagen»... Als

Horatio den alten Hamlet «tapfer» nennt, fügt er sogleich hinzu: «Denn diese Seite der bekannten Welt hielt ihn dafür.» So ist der abwägende, prüfende, bedingende Geist Hamlets (und anderer Hauptfiguren) schon in der ersten Szene gegenwärtig. In dem schaurigen Wachen aber in der Nacht, in der Kälte der Luft — 's ist bitter kalt und mir ist schlimm zumut —, in dem angespannten Warten, dem erregten Handeln weht uns das Klima des ganzen Stücks entgegen.

Handlung ist die Seele des Dramas. Wenn epische Dichtung Vorgänge *erzählt:* dramatische *stellt* sie *dar.* Um den Vorgang, um die Handlung geht es beiden, nicht, oder erst in zweiter Linie, um Charaktere. Zwar haben gerade die barocken Spiele eine Vorliebe für Einzeleffekte gehabt, für die Einzelszene und für die einzelne Gestalt. Aber: Was man den Charakteren gibt, nimmt man der Handlung. Einem Marlowe, einem Kyd, in Deutschland dann einem Gryphius oder Lohenstein geht es wirklich in erster Linie darum, große Gestalten und große Szenen auf die Bühne zu stellen. Die Gesamtkomposition zerflattert. Shakespeare aber ist viel zu sehr Dramatiker, als daß er sich an die einzelne Gestalt, an die einzelne Szene verlöre. Was für die erste Hamletszene gilt: daß sie nicht für sich steht, sondern mannigfach über sich hinausweist und so im Dienst des Ganzen steht, gilt grundsätzlich für jede andere. Und wie es ihr, bei allem Leben, das sie ihren Figuren leiht, nicht zentral um Charakteristik von Personen zu tun ist, sondern um die Charakteristik der Situation, so auch dem ganzen Drama. Der Hamlet ist nicht die Darstellung eines Melancholikers, eines Todsüchtigen oder eines Egozentrikers (um nur drei neuere Interpretationen — Schücking, Flatter, Madariaga — zu nennen), sondern, wie jedes wirkliche Drama, die Darstellung einer Auseinandersetzung. Hamlet *ist* nicht melancholisch, er *wird* es. Seine Verzweiflung ist echte Reaktion auf die Vorgänge, die äußeren und die in der eigenen Seele — das unberührte, frischfröhliche Draufgängertum des Laertes dagegen ist gar keine eigentliche Reaktion. Reagieren kann nur der Sensible, heiße er nun Cäsar, Antonius, Othello oder Hamlet, der Stumpfe bleibt in den alten Geleisen, wird durch nichts aus den Angeln gehoben und hebt nichts aus den Angeln. In diesem Sinne ist Hamlet freilich, wie Brutus, Macbeth, Othello, Lear, ein «Tiefsinniger», ein «Melancholiker»: Er erlebt die kosmische Bedeutung des Einzelgeschehens. Gerade das aber macht ihn zum Repräsentanten vielleicht nicht *der* Menschen, aber *des* Menschen, wie er seinem Wesen nach ist. In Hamlet, nicht in Laertes, ist der wesentliche Mensch verkörpert. Es geht Shakespeare hier wie anderswo nicht in erster Linie um die Darstellung eines ganz bestimmten Charaktertyps, einer individuellen, extrem, bis ins Krankhafte extrem ausgeprägten Spielart des Menschen, sondern um die Dar-

stellung des Menschen in seiner Auseinandersetzung mit dem Geschehen, mit der Welt.

Alle Vorgänge, alle Szenen leben von ihrer Beziehung zum Grundthema und zu den zentralen Motiven des Stücks. Die Totengräberszene etwa, die den 5. Akt eröffnet und zunächst als grotesk komisches Zwischenspiel erscheint, ist in Wirklichkeit vom ersten Wort an voll von solcher Bezogenheit. Wohl sorgen die Clowns — so bezeichnet der Text die Totengräber — durch ihr Erscheinen und durch ihre Späße für Entspannung und für eine makabre Erheiterung des Publikums. Zugleich aber spielen sie in ihrer neuen und befremdenden Tonart das Thema des Stückes weiter und verleihen ihm eine seltsame Resonanz. «Soll die ein christlich Begräbnis erhalten, die vorsätzlich ihre eigene Seligkeit sucht?» Der Totengräber tritt als Richter auf. «Wollt ihr die Wahrheit wissen? Wenn's kein Fräulein gewesen wäre, so würde sie auch nicht auf geweihtem Boden begraben.» Aber sein humorvoller Kollege und Vorgesetzter macht sich über dieses Richtertum lustig: «Ja, da haben wir's. Und es ist doch ein Jammer, daß die großen Leute in dieser Welt mehr Aufmunterung haben, sich zu hängen und zu ersäufen als ihre Mitchristen. Komm, den Spaten her!» In derselben Szene richtet Hamlet über die Totengräber («Hat dieser Kerl kein Gefühl von seinem Geschäft? Er gräbt ein Grab und singt dazu»), der Priester über Ophelia, Laertes über den Priester («Ich sag dir, harter Priester, ein Engel am Thron wird meine Schwester sein, derweil du heulend liegst»), Hamlet über Laertes («Wer ist der, des Gram so voll Emphase tönt?» «Dem Teufel deine Seele!»), und dieses ganze Gerichthalten der Figuren über einander steht im Lichte jener ironischen Bemerkung des Totengräbers: «Ja, da haben wir's...» Hinter dem Richtertum aber, das diese Gräberszene durchgeistert, steht das die ganze Tragödie bestimmende Richtertum Hamlets, der sich zum Richter aufwirft über den König; ihm steht freilich kein Clown zur Seite, der, wie es etwa der Narr im *Lear* tut, seine Haltung ironisch beleuchtet; aber eine unverstandene tiefere Hemmung hält ihn davon zurück, das Gericht zu vollziehen.

Das spitzfindige Denken, das die Figuren des *Hamlet,* von Horatio über Polonius bis zu Hamlet selber, beherrscht, es spiegelt sich auch in den Gesprächen der Totengräber. «Wir müssen nach der Schnur sprechen», sagt Hamlet, als er ihre silbenstechenden Antworten hört, «sonst wird der Doppelsinn uns erledigen.» Sogar den Syllogismus handhaben sie, aber in so unsinniger Weise, daß von da aus ein schauerliches Licht auf alle Denkanstrengungen des Menschen fällt. «Denn dies ist der Punkt: wenn ich mich wissentlich ertränke, so beweist es eine Handlung, und eine Handlung hat drei Stücke: sie besteht in Handeln, Tun und Verrichten. Ergo hat sie sich wissentlich ertränkt.» Eine groteske Schlußfolgerung. Sie klingt

wie das Hohngelächter der Hölle zu den Bemühungen des Menschen, zu denken, sich selber zu verstehen, seine eigenen Handlungen zu beurteilen. Alles was der Mensch schließlich von seinen Handlungen sagen kann, ist, daß sie aus Handeln, Tun und Verrichten bestehen — mehr versteht er nicht davon. So wenig wie Hamlet sein eigenes Handeln und Nichthandeln versteht.

Wie spitzfindig sich der Totengräber aber auch gibt, im Grunde macht er sich weder Skrupel noch Illusionen. Den Spaten her — und ein Lied gesungen! Er besorgt seine Totengräberarbeit mit der gleichen sportlichen Freude wie Laertes sein Rachegeschäft — Hamlet fühlt bei beiden den Gegensatz zum eigenen Wesen. Und doch ist es nicht von ungefähr, daß sein Weg ihn, der den Auftrag eines Toten vollziehen zu müssen meint, im letzten Akt in die Welt der Gräber führt. Die Verklammerung seines Geistes mit dieser Welt wird szenisch sichtbar.

We must speak by the card, or equivocation will undo us. «Wir müssen nach der Schnur sprechen, sonst wird der Doppelsinn uns erledigen»: Zweideutigkeit und Subtilität, wie sie in dieser und der ersten Szene sich variieren, gehen durch das ganze Stück, und Zwiespalt, Gericht über andere und sich selber sind Themen nicht nur der besprochenen Szenen, sondern des Ganzen. Der Held des Shakespeareschen Dramas spiegelt sich, wie schon Tieck gezeigt hat, in seinen Partnern, das Drama selber aber spiegelt und differenziert sich in jeder seiner Einzelszenen.