

William Shakespeare

Hamlet

Übersetzung mit Anmerkungen von
Norbert Greiner

Einleitung und Kommentar von
Wolfgang G. Müller



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet, Prince of Denmark
Hamlet, Prinz von Dänemark

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung mit Anmerkungen
von Norbert Greiner

Einleitung und Kommentar
von Wolfgang G. Müller

**STAUFFENBURG
VERLAG**

INHALT

Vorwort der Herausgeber	7
Vorwort in eigener Sache	9
Hinweise zur Benutzung dieser Ausgabe	13
Einleitung	15
1. <i>Hamlet</i> im Kanon der Dramen Shakespeares	15
2. Datierung	21
3. Editions- und Interpretationsprobleme	23
4. Die Quellen des <i>Hamlet</i> und Interpretations- probleme des Dramas	28
5. Interpretationsansätze	37
6. Zur Tragik in <i>Hamlet</i>	62
7. Wirkungsgeschichte des <i>Hamlet</i> und die Rezeption in der Literatur, auf der Bühne und im Film	66
 HAMLET, PRINZ VON DÄNEMARK – HAMLET, PRINCE OF DENMARK	 76
Kommentar	419
Abkürzungen	537
Literaturverzeichnis	541

EINLEITUNG

1. *HAMLET* IM KANON DER DRAMEN SHAKESPEARES

Hamlet kommt unter Shakespeares Dramen in mehrfacher Hinsicht eine besondere Stellung zu. Es entstand in der Mitte von Shakespeares dramatischem Schaffen und markiert den Übergang zu den 'großen' Tragödien. Kulturgeschichtlich ist es das bedeutendste Drama des Dichters. Intensiver als jedes andere literarische Werk der elisabethanischen Epoche reflektiert es die geistigen und kulturellen Spannungen und Konflikte seiner Zeit.¹ Man hat *Hamlet* aufgrund der großen Spannweite seiner topographischen Bezüge und seiner vielfältigen philosophischen, theologischen, politischen, literarischen und allgemein kulturellen Referenzen und Implikationen als "europäischstes" unter Shakespeares Dramen bezeichnet.² Es ist kein Zufall, daß die mit *Hamlet* vollzogene Wende in Shakespeares Produktion mit dem Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert zusammenfällt, der, wie sich in diesem literarischen Werk auch deutlicher als in anderen kulturellen Zeugnissen manifestiert, eine Zeitenwende darstellt.³ Mit *Hamlet* ist, wie Stephen Greenblatt formuliert, eine neue Art der literarischen Subjektivität geboren, "the sense of being inside a character's psyche

¹ Hierzu etwa Terence Hawkes, *Shakespeare and the Reason* (London 1964), Peter Erlebach, *Vernunft und Folgelogik in Shakespeares Tragödien* (Heidelberg 1995).

² Manfred Pfister, "'In states unborn and accents yet unknown'. Shakespeare and the European Canon", *Shifting the Scene. Shakespeare in European Culture*, hrsg. von Ladina Bezzola Lambert und Balz Engler (Newark 2004), S. 41–63, hier: 55–56.

³ Diese Zeitenwende wird von einigen Forschern als Umbruchphase von der Renaissance zum Barock gedeutet: F. W. Schulze, *Hamlet. Geschichtssubstanzen zwischen Robstoff und Endform des Gedichts* (Trier 2002, Erstausg. Halle 1956), S. 3–9, Erlebach, *Vernunft und Folgelogik*, S. 107. Horst Breuer spricht von einer "Kollision zwischen den Zeitaltern, an der Hamlet zerbricht". *Historische Literaturpsychologie. Von Shakespeare bis Beckett* (Basel 1989), S. 196. Er faßt diese Zeitenwende politisch als Übergang vom Feudalismus zum Absolutismus und konstatiert etwa, daß an dem "durchpolitisierten Hof des Claudius" kein Platz mehr ist "für bestallte Hofnarren und Spaßmacher, wie sie für altfeudale Höfe typisch waren und im Stück bezeichnenderweise noch zur königlichen Haushaltung des alten Hamlet gehören (Yorick)" (ebd., S. 192). "The Court in Transition" ist eines der Themen der neuhistorisch orientierten Untersuchung von Graham Holderness, Nick Potter und John Turner, *Shakespeare. Out of Court. Dramatization of Court Society* (London, Basingstoke 1990). Als Umkehrung des kanonischen Werks der höfischen Kultur, Baldassare Castigliones *Il Cortegiano*, wird *Hamlet* verstanden von Barbara A. Johnson, "The Fabric of the Universe Rent. *Hamlet* as an Inversion of *The Courtier*", *Hamlet Studies* 9 (1987), S. 34–52. Zur Hofkritik in *Hamlet*: Claus Uhlig, *Traditionelle Denkformen in Shakespeares tragischer Kunst* (Hamburg 1967), S. 69–74.

and following its twists and turns"⁴, eine "subjektive Innerlichkeit", die, wie Sabine Schülting feststellt, mit der besonderen "Intensität" der Sprache Hamlets zusammenhängt.⁵ Die intensive Introspektion des Protagonisten dieser Tragödie, die der Innenschau in Montaignes Essays verwandt ist⁶ und neuerdings als "Interiorität" ("interiority") bezeichnet wird,⁷ führt nicht zu einer Selbstvergewisserung, der Erkenntnis des Ichs als einer einheitlichen Gegebenheit, sondern zum Bewußtsein der Multiplizität und der Brüchigkeit des Ichs.⁸ Dem

⁴ Stephen Greenblatt, Hrsg., *The Norton Shakespeare* (New York und London 1997), S. 1661.

⁵ Ina Schabert, Hrsg., *Shakespeare-Handbuch*, 4. Auflage (Stuttgart 2000), S. 538f. Michael Steppat weist darauf hin, daß sich die besondere Subjektivität Hamlets im konkreten, hörbaren Redevollzug des Protagonisten manifestiert: "[...] speech is heard as the effect of a particular subjectivity being projected in an occasion of utterance." "Tripping Tongue and Right Report. *Hamlet's Vocal Humanism(s)*". *Renaissance Humanism – Modern Humanism(s)*. *Festschrift für Claus Uhlig*, hrsg. von Walter Göbel, Bianca Ross (Heidelberg 2001), S. 129–147, Zitat: S. 130. Von "neuer Subjektivität" spricht Günter Walch in einer Übersicht über die Forschung der letzten zwei Jahrzehnte zu diesem Thema. *Hamlet. Shakespeare und kein Ende*. Bd. 2 (Bochum 2004), S. 167–173. Walchs Monographie ist nach Abschluß des Manuskripts des vorliegenden Buches erschienen und kann deshalb nicht in gebührender Weise berücksichtigt werden.

⁶ "Frappierende Ähnlichkeiten" zwischen dem Menschenbild Montaignes und Sh.s findet z.B. Wolfgang Clemen, *Schein und Sein bei Shakespeare* (München 1959), S. 31. Als "Apologie der Innerlichkeit" wird Sh.s *Hamlet* von Montaignes "Apologie der [skeptischen] Phantasie" abgesetzt in Verena Olejniczak Lobsien, *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur* (München 1999), S. 102–126. Siehe u.a. auch zu Gemeinsamkeiten der beiden Autoren in der Frage der Einstellung zum Tod – Furcht vor dem Tod oder stoische Bereitschaft zum Sterben – Tetsuo Aznai, *Shakespeare and Montaigne Reconsidered* (Tokyo 1986). Eine noch immer wichtige frühere Arbeit zu dem Thema ist Max Deutschbein, "Shakespeares *Hamlet* und Montaigne", in *Hamlet-Interpretationen*, hrsg. von Willi Erzgräber (Darmstadt 1977), S. 211–255.

⁷ Siehe z.B. John Lee, *Shakespeare's "Hamlet" and the Controversies of the Self* (Oxford 2000).

⁸ Francis Barker geht sogar so weit zu sagen, daß in Hamlets Innerlichkeit nichts zu finden sei: "At the centre of Hamlet, in the interior of his mystery, there is in short, nothing." *The Tremulous Private Body* (London und New York 1984), S. 36–37. Ähnlich formuliert John Jones: "[...] there is [...] no such sum of parts as Hamlet's whole personality [...] no whole man". *Shakespeare at Work* (Oxford 1995), S. 111–112. So kommt es zu dem Paradoxon in der Forschungsliteratur, daß ausgerechnet dem Charakter, der als "the most complex, unique, and inward-dwelling of literary characters" gilt – James L. Calderwood, *To Be and Not to Be. Negation and Metadrama in "Hamlet"* (New York 1983), S. 9 – innere Substanz abgesprochen wird. Christopher Pye macht das Theorem von Geburt und gleichzeitigem Schwund des Subjekts zum theoretischen Angelpunkt seiner Untersuchung, *The Vanishing. Shakespeare, the Subject, and Early Modern Culture* (Durham und London 2000): "*Hamlet* enacts the emergence of the subject as pure thing of nothing, as performative effect; it also broaches what is inassimilable to such a subject: not the prospect that it might be nothing, but the contingency and thus the radical historicity of that nothing." (S. 128) Ähnlich argumentiert auch Eric P. Levy,

Verlust von, wie Andreas Höfele es ausdrückt, der „Gewißheit der Einheit des Ichs“⁹ entspricht eine Einschränkung der Konsistenz von Handlungen und Motivationen. In dieser Herausbildung einer neuen Subjektivität ist ein Grund für die bis heute ungebrochene Modernität des *Hamlet* zu erkennen.

Modernität zeigt sich in *Hamlet* nicht nur in der Innenschau des Protagonisten, die ein multiples oder, je nach Betrachtungsweise, fragmentarisches Ich offenbart, sondern auch in einer neuen Qualität der Beobachtung im gesellschaftlichen Raum. Ophelia definiert den Hamlet vor seiner Zerrüttung als „Th' observed of all observers“ / „der Beobachtete von allen Beobachtern“¹⁰ (III.1.156). Das Beobachten, auch in der potenzierten Form der Beobachtung der Beobachtenden, wird in *Hamlet* – in den zahlreichen Belauschungsszenen und besonders spektakulär in dem Spiel im Spiel – mehr als in jedem früheren Drama Shakespeares zu einem zentralen Thema, in dem Dietrich Schwanitz die Geburt einer „standortgebundenen Optik“, „den Aufbruch in die Moderne“ findet.¹¹ Über diese neue Sehweise hinaus zeigt sich in Hamlets unablässigen Versuchen der Ergündung der

“Nor th' exterior nor the inward man”. The Problematics of Personal Identity in *Hamlet*, *University of Toronto Quarterly* 68 (1999), S. 711–727. Eine Gegenposition nimmt John Lee – *Shakespeare's "Hamlet" and the Controversies of Self*, S. 2 – ein, für den der Hamlet der Quart-Ausgabe „a self-constituting sense of self“ besitzt und sich bei dem der Folio-Ausgabe noch „a greater degree of self-constituting interiority“ findet. Mit Bezug auf Hamlets Ablehnung des Scheins und seiner Insistenz auf dem Sein in I.2 sagt Katherine Eisaman Maus – *Inwardness and Theater in the English Renaissance* (Chicago 1995), S. 4 –, Hamlets Innerlichkeit sei zum einen „beyond scrutiny, concealed where other people cannot see it“ und zum anderen „its validity“ sei „unimpeachable“. Die Frage, ob Hamlets Ich autonom, gebrochen oder substanzlos ist, wird in den einzelnen Forschungsrichtungen unterschiedlich gesehen. Für einen wertkonservativen Humanisten wie Harold Bloom etwa steht die Autonomie von Hamlets Ich nicht in Frage – *Hamlet. Poem Unlimited* (Canongate 2003) –, während sie von den *Cultural Materialists*, z.B. Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy. Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (London and New York 1989), S. XXVIII, bestritten wird. Diese Frage wird im Szenenkommentar, vor allem in der Erörterung von Hamlets Monologen, aufgegriffen.

⁹ Andreas Höfele, „*Hamlet*“, in *Shakespeares Dramen* (Stuttgart 2000), S. 238–272, Zitat: S. 261.

¹⁰ Diese Übersetzung ahmt die rhetorische Figur der Paronymie bei Sh. nach. Siehe Anm. 52 zum Text.

¹¹ Dietrich Schwanitz, „Shakespeare stereoskopisch. Die Schule des Sehens und die Optik der Praxis“, *ShJb West* (1993), S. 134–149, Zitate: S. 136–137. Auf die multiplen Beobachtungssituationen wies früher schon hin Manfred Pfister, „Kommentar, Metasprache und Metakommunikation im *Hamlet*“, *ShJb West* (1979), S. 132–151, bes. 141–145. Auf die große Bedeutung von *awareness* in *Hamlet* im Unterschied zu den anderen Tragödien Sh.s weist Bertrand Evans hin: *Shakespeare's Tragic Practice* (Oxford 1979), S. 76ff.

Wahrheit, die der Philosoph Karl Jaspers herausgestellt hat,¹² ein vertiefter Erkenntnisdrang angesichts einer immer weniger durchschaubaren Welt. In dem Drama zeichnet sich insgesamt eine epistemologische Grundstruktur ab oder, wie auch gesagt wird, eine auf Erkenntnis und Wahrheit angelegte „gnoseologische Strategie“¹³, die man mit der auf die Antike zurückgehenden Tradition der skeptischen Philosophie zusammengebracht hat.¹⁴

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde nach den Erfahrungen zweier Weltkriege, der nuklearen Bedrohung und des Kalten Kriegs zwar *King Lear* als die für die Zeit paradigmatische Shakespeare-Tragödie empfunden,¹⁵ aber inzwischen scheint *Hamlet*, wie sich in der Forschung, neuen editorischen Bemühungen und der wieder stark angewachsenen Zahl von Aufführungen und Verfilmungen zeigt, seine Sonderstellung im Kanon zurückgewonnen zu haben.¹⁶ Mehr als die anderen Tragödien Shakespeares ist *Hamlet* ein Gegenstand, der immer wieder und, ohne daß je ein Ende abzusehen ist, zur intellektuellen und schöpferischen Auseinandersetzung herausfordert.

Hamlet ist fraglos die bedeutendste Bühnenrolle Shakespeares, die größte Herausforderung für Schauspieler, die auch Schauspielerinnen, etwa Sarah Siddons gegen Ende des 18. Jahrhunderts oder Millicent Bandmann-Palmer und Sarah Bernhardt gegen Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts¹⁷ und Asta Nielsen in einer deutschen Filmfassung von 1920,¹⁸ annahmen. Hamlet ist als dramatische Figur

¹² Karl Jaspers bestimmt das ganze Drama als „das Wahrheitssuchen Hamlets“. *Philosophische Logik*, Band I: *Von der Wahrheit* (München 1947), S. 937.

¹³ Walch, *Hamlet*, S. 52. Von „epistemological crisis“ oder „epistemic crisis“ sprechen mit Bezug auf *Hamlet* z.B. Alasdair MacIntyre, „Epistemological Crises, Dramatic Narrative, and the Philosophy of Science“, *Monist* 60 (1977), S. 453–472, David Summers, „... the proverb is something musty“. The Commonplace and Epistemic Crisis in *Hamlet*“, *Hamlet Studies* 20 (1998), S. 9–34. Weitere Hinweise in Walch, *Hamlet*, S. 52. In einem engeren linguistischen Sinn versteht Stephan Handzsj *Hamlet* als „ein in besonderem Maße von Fragen strukturiertes und geprägtes Stück“. *Fragestrukturen in Shakespeares 'großen Tragödien' Eine frageanalytische Studie* (Frankfurt am Main et al. 1998), S. 197.

¹⁴ Lobsien, *Skeptische Phantasie*.

¹⁵ Siehe R. A. Foakes, *'Hamlet' versus 'Lear'.* *Cultural Politics and Shakespeare's Art* (Cambridge 1993).

¹⁶ In ihrer unvoreingenommenen Erörterung der Frage des kanonischen Status von *Hamlet* kommt Ann Thompson zu dem Schluß: „On one level, it still seems difficult to think of a text written in English that is more canonical than *Hamlet*.“ „*Hamlet and the Canon*“, in *Hamlet. New Critical Essays*, hrsg. von Arthur F. Kinney (New York und London 2002), S. 193–205, Zitat: S. 202.

wesentlich definiert durch eine große Breite des sprachlichen Ausdrucks, die je nach Situation und Stimmungslage vom Philosophisch-Meditativen über subtile Formen der Verstellung bis zur freien Gefühlsentladung reicht. Die neue Subjektivität des Stücks manifestiert sich speziell in Hamlets Monologen, die in paradoxer Weise zu den dramatisch wirksamsten Teilen des *Hamlet* gehören, zu den erregendsten Momenten, obwohl in ihnen eigentlich doch nichts geschieht und sie nicht als Entscheidungsmonologe angelegt sind. Hamlet lädt den Zuschauer mehr als alle anderen Figuren Shakespeares ein, sich mit ihm zu identifizieren, sich aber auch an ihm zu reiben und mit ihm auseinanderzusetzen.

Shakespeare als Autor scheint selbst eine besondere Beziehung zu diesem Stück und seinem Protagonisten zu haben. *Hamlet* ist sein längstes Drama, ein Werk, an dem er offensichtlich längere Zeit gearbeitet hat und zu dem er mehrmals zurückgekommen ist, um Verse zu tilgen und hinzuzufügen.¹⁹ Eine Affinität zwischen Shakespeare und dem Protagonisten des *Hamlet* läßt sich wohl darin erkennen, daß der Dramatiker seiner Figur hier eine ausgesprochene Neigung zu seinem eigenen Metier, dem Theater, zuerkennt, wie sich explizit in Hamlets Rede an die Schauspieler – die eine kleine Poetik des Dramas ist –, in seiner intimen Kenntnis des Theaters und dem genußvollen Spiel seiner Rolle als Schauspielleiter zeigt. Annabel Patterson meint, man könne *Hamlet* als Kommentar zu Shakespeares eigenem beruflichen Leben – “a commentary on his own professional life”²⁰ – auffassen

¹⁷ Siehe z.B. Jill Edmonds, “Princess Hamlet”, in *The New Woman and Her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*, hrsg. von Vivian Gardner und Susan Rutherford (New York 1992), S. 59–76.

¹⁸ Dieses Ereignis ist oft erörtert worden. Siehe z.B. Ann Thompson und Neil Taylor, *William Shakespeare, “Hamlet”* (Plymouth 1996), S. 43, dieselben, “Hamlet North by North-West”, in *Hamlet East-West*, hrsg. Marta Gibińska und Jerzy Limon (Gdańsk 1998), S. 43–53, Thomas Koebner, “Hamlet as a Woman. Asta Nielsen’s Shakespeare Film of 1921”, *Studies in English Literature* 8 (1997), S. 125–132.

¹⁹ Das betont z.B. Cedric Watts, *Hamlet*. Twayne’s New Critical Introductions to Shakespeare (Boston 1988), S. 18–19.

²⁰ Annabel Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice* (Cambridge, MA. und Oxford 1989), S. 13

und versteht das Stück in Anschluß an Robert Weimann²¹ als Shakespeares Verwirklichung seiner Konzeption des Volkstheaters.²²

Von den anderen 'großen' Tragödien – *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* – unterscheidet sich *Hamlet* dadurch, daß sich der Autor hier, was die Gattung betrifft, viel größere Freiheiten nimmt. *Hamlet* läßt sich noch weniger als die anderen Tragödien auf der Grundlage der traditionellen aristotelischen Gattungskategorien beurteilen. Das Komische erscheint hier nicht nur in besonderen Momenten oder Szenen wie in den anderen Tragödien, etwa in der Pfortner-Szene des *Macbeth* oder in der Clownsszene des *Othello*. Es ist – wenn man von den Monologen absieht – gewissermaßen in das Drama eingeschrieben als eine jederzeit präsenste Möglichkeit. Die Subversion des Tragischen ist in *Hamlet* geradezu eine Komponente des Tragischen. Das Tragische kann stets ins Komische und Farcenhafte umschlagen, und das Komische kann die Qualität des Gefährlichen und Bedrohlichen annehmen. Ein Beispiel dafür wäre der Stimmungswechsel am Ende der Geisterzene I.5, in welcher der Geist von Hamlets Vater nach seiner würdevollen und pathetischen Rhetorik im Gespräch mit Hamlet sich in komischer Weise aus dem Raum unter der Bühne ("cellarage") in das Gespräch Hamlets und seiner Gefährten einmengt und der Prinz seinen Vater als alten Maulwurf ("old mole") bezeichnet.²³ Eine feierliche, weihevollte Würdigung durch die Kritik ist dem Drama noch weniger angemessen als anderen Werken Shakespeares.²⁴

²¹ Robert Weimann, *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie. Dramaturgie. Gestaltung* (Berlin 1967). Eine englische Übersetzung dieser Monographie erschien unter dem Titel *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater. Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function* (Baltimore und London 1978).

²² "Hamlet is the play in which Shakespeare invested his own conception of the popular theater, and by making Hamlet both playwright and director, made articulate the degree to which Hamlet's introspection resembles his own; Hamlet is the character in whom the dilemmas of the intellectual, seen from the perspective of a theory both of the theatre and society, is doomed to divided loyalties." (Patterson, *Shakespeare and the Popular Voice*, S. 100–101) Die Einsicht, daß Sh. in der Tradition des Volkstheaters steht, findet sich bereits in der Romantik bei Friedrich Schlegel in seiner *Geschichte der europäischen Literatur. Die altenglische Literatur* (1803/04): "Shakespeare, der doch eigentlich für die unmittelbare Aufführung schrieb, mußte sich in etwa an den Stil seiner Vorgänger und das Populäre anschließen." Zitiert nach Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd. II: Ausgewählte Texte von 1793 bis 1827* (Berlin 1988), S. 138.

²³ E. Pearlman bezeichnet die "cellarage scene" in Verkennung des hybriden Gattungscharakters des Dramas als "one of those inexplicable moments in Shakespeare's work". "Shakespeare at Work. The Invention of the Ghost", in *Hamlet. New Critical Essays*, hrsg. von Kinney, S. 71–84, Zitat: S. 77. Zu politischen Deutungen dieser Szene siehe Szenenkommentar.

²⁴ "And indeed one should beware of being solemn in the wrong way, for *Hamlet* is

Hamlet hebt sich aus den Tragödien – wie aus dem Gesamtwerk Shakespeares – durch seine Länge hervor. Der große Umfang des Dramas ergibt sich natürlich daraus, daß Hamlet als Bühnenfigur wesentlich durch seine Neigung zum Reden, vor allem im Selbstgespräch, aber durchaus auch im Dialog, konstituiert ist. Die Aktion auf der Bühne wird durch die Dominanz der Sprache eines weitgehend handlungsabstinenten Protagonisten – in einer selbst im 20. Jahrhundert von Pirandello kaum übertroffenen Weise²⁵ – dekonstruiert, was einen Bruch mit der Konvention des Rachedramas bedeutet, das ja sui generis auf Handlung angelegt ist. Hamlets Rede erscheint nie weit-schweifig, weil sie argumentativ verdichtet ist und sich aus der dramatischen Situation ergibt. Trotz seiner Länge besitzt *Hamlet* vom Anfang bis zum Ende in seiner Verbindung heterogener Stil- und Gattungselemente – insbesondere der tragischen und komischen Züge²⁶ – größte Bühnenwirksamkeit und ein intellektuelles Stimulationspotential, das die Aufmerksamkeit auch während einer ungekürzten Aufführung wach hält und über die Jahrhunderte hinweg eine lebendige kritische Auseinandersetzung hervorgerufen und in unterschiedlichen Kunstmedien (Literatur, Musik, bildende Kunst) eine kreative Rezeption erfahren hat.

2. DATIERUNG

Shakespeares *Hamlet* entstand – in einer ersten Version – nach heute allgemeiner Auffassung um 1600/1601. Einen festen Anhaltspunkt für die Datierung – den *terminus ante quem* – liefert ein der Sicherung des Druckrechts dienender Eintrag von James Roberts in das *Stationers'*

flecked with high spirits and a vastly intelligent, piercing levity that will not be put in a corner: in fact the play is in a state of revolt against the more obvious of its own decorums." (Jones, *Shakespeare at Work*, S. 104). Im Gegensatz dazu stimmt Harold Bloom den Ton der kultischen Verehrung an und hält *bardolatry* für die angemessene Einstellung zu Hamlet und Sh.: "I think it wise to confront both the play and the prince with awe and wonder, because they know more than we do. I have been willing to call such a stance *bardolatry*, which seems to me only another name for authentic response to Shakespeare." *Hamlet*, S. 7.

²⁵ "Pirandello never went further in deconstructing the stage than Shakespeare in *Hamlet*." Judd D. Hubert, *Metatheater. The Example of Shakespeare* (Lincoln und London 1991), S. 88.

²⁶ Zur Frage der Interdependenz des Tragischen und Komischen in *Hamlet* u.a. Susan Snyder, *The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies* (Princeton 1979); Catherine J. Cox, "Saturnalian Sacrifice. Comic-Tragic Blending in *Hamlet*", *Explorations in Renaissance Culture* 12 (1986), S. 87–104; Ann Thompson, "Infinite Jest. The Comedy of *Hamlet*, *Prince of Denmark*", *Shakespeare Survey* 56 (2003), S. 93–104.

Register, das Hauptbuch der Londoner Buchhändlerzunft, vom 26. Juli 1602. Von dem Drama, das hier "The Revenge of Hamlett Prince [of] Danmarke" genannt wird, heißt es, daß es von Shakespeares Truppe, den *Lord Chamberlain's Men*, kürzlich aufgeführt worden sei. Ein zweites wichtiges Datum – der *terminus post quem* – ist Francis Meres' Buch *Palladis Tamia, Wit's Treasury* aus dem Jahre 1598, das in einem Vergleich antiker und italienischer Schriftsteller mit englischen unter den Dramen Shakespeares keinen *Hamlet* nennt. Shakespeares Drama muß diesen Daten entsprechend also zwischen 1598 und 1602 entstanden sein. Was die Entstehungszeit von Shakespeares *Hamlet* weiter einzugrenzen hilft, sind Anspielungen auf die Ermordung von Julius Cäsar in *Hamlet*, vor allem in Polonius' prahlerischen Bemerkungen über seine Interpretation der Rolle Caesars während seiner Studienzeit (III.2.99–103). Hier liegt mit hoher Wahrscheinlichkeit ein intertextueller Bezug auf Shakespeares Römerdrama *Julius Caesar* vor, dessen Zentrum die Ermordung Caesars bildet.²⁷ Shakespeares Caesar-Drama ist in Meres' Werkliste von 1598 noch nicht vertreten, seine Aufführung ist aber durch den Tagebucheintrag eines Schweizer Reisenden namens Thomas Platter vom 21. September 1599 bezeugt. Noch näher an das vermutliche Datum von *Hamlet* kommt man durch eine Eintragung von Gabriel Harvey auf einer halben freien Seite in einem Exemplar von Speghts Chaucer-Ausgabe, wo Shakespeares *Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* lobend erwähnt wird. Da Harvey sich in seinem Text vor den Aussagen über Shakespeare im Tempus des Präsens auf den Earl of Essex bezieht, der am 25. Februar 1601 hingerichtet wurde, ist es plausibel anzunehmen, daß der Eintrag zu Essex' Lebzeiten geschrieben wurde. Shakespeares Tragödie entstand also mit hoher Wahrscheinlichkeit vor dem Tod von Essex, d.h. deutlich früher als die Verzeichnung im *Stationers' Register* von 1602. Eine weitere für die Datierung relevante Stelle in *Hamlet* selbst ist die Anspielung auf die Kinder-Schauspieltruppen (II.2.137–139), die von 1599 bis 1601 besonders auffällig in Erscheinung traten, besonders die Children of the Chapel am Blackfriars-Theater, die 1600/1601 den Erwachsenen-Truppen eine starke Konkurrenz waren.²⁸ Als Datum für die Entstehung von *Hamlet* läßt sich also 1600/1601 annehmen mit einer Tendenz zum früheren Jahr. Man kann sich einem kenntnis-

²⁷ Horatios Rede über die Omina kurz vor Caesars Tod (I.1.116–123) weist deutlich auf *Julius Caesar* zurück.

²⁸ Ein vieldiskutiertes Problem liegt in der Tatsache, daß sich ausgerechnet diese Anspielung nur in der Folio-Ausgabe von 1623 findet. Hierzu z.B. G. R. Hibbard, Hrsg., *The Oxford Shakespeare. Hamlet* (Oxford und New York 1987), S. 4–5.

HAMLET, PRINZ VON DANEMARK

NAMEN DER AKTEURE¹

Claudius, König von Dänemark²

Hamlet³, Sohn des verstorbenen und Neffe des jetzigen Königs

Polonius, Haushofmeister⁴

Horatio, ein Freund Hamlets⁵

Laertes, Sohn des Polonius⁶

Voltemand

Cornelius

Rosencrantz

Guildenstern

Ostic

Ein Edelmann

} Höflinge

Ein Priester⁷

Marcellus

Barnardo

} Offiziere

Francisco, ein Soldat

Reynaldo, Diener des Polonius

Schauspieler

Zwei Clowns als Totengräber

Fortinbras, Prinz von Norwegen⁸

Ein Hauptmann in der Armee des Fortinbras

Gesandte aus England

Gertrude, Königin von Dänemark und Mutter Hamlets

Ophelia, Tochter des Polonius

Der Geist von Hamlets Vater

[weitere] Adlige, Offiziere, Soldaten, Seeleute, Boten und Bedienstete

¹ *NAMES OF THE ACTORS*: Weder Q₂ noch F haben eine solche Liste; die Quarto-Ausgabe von 1676 listet erstmals *The Persons Represented* auf.

² *Claudius*: Der Name des Königs wird lediglich in der Bühnenanweisung seines ersten Auftritts (I.2) und – in den frühen Drucken – bei der ersten Figurenbezeichnung I.2.1 erwähnt. Der Name spielt möglicherweise auf den röm. König Claudius an, der durch die Heirat mit seiner Nichte Agrippina eine ähnlich inzestuöse Beziehung einging. Agrippina war die Mutter Neros, auf den in III.2.379 angespielt wird. Durchgängig galt der römische Kaiser als Inbegriff des schlechten Herrschers; vgl. JENKINS.

³ *Hamlet*: Bei Saxo und Belleforest lautet der Name *Amleth(us)*.

⁴ *Polonius*: Die Funktion eines *Lord Chamberlain* 'Haushofmeisters' wird ihm in der Q 1676 zugewiesen. Diesem unterstanden auch die am Hof angestellten Schauspieltruppen.

HAMLET, PRINCE OF DENMARK

NAMES OF THE ACTORS

Claudius, King of Denmark
Hamlet, son to the late, and nephew to the present, King
Polonius, Lord Chamberlain
Horatio, friend to Hamlet
Laertes, son to Polonius
Voltemand }
Cornelius } courtiers
Rosencrantz }
Guildenstern }
Osric }
A gentleman }
A Priest }
Marcellus } officers
Barnardo }
Francisco, a soldier
Reynaldo, servant to Polonius
Players
Two Clowns, gravediggers
Fortinbras, Prince of Norway
A Norwegian Captain
English Ambassadors
Gertrude, Queen of Denmark, mother to Hamlet
Ophelia, daughter to Polonius
Ghost of Hamlet's Father
Lords, Ladies, Officers, Soldiers, Sailors, Messengers, Attendants

⁵ *Horatio*: In Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (Erstdruck 1592) tritt ebenfalls eine Figur dieses Namens auf; sie zeichnet sich ebenfalls durch Loyalität und Treue aus.

⁶ *Laertes*: Ob sich Sh. der Tatsache bewußt war, daß Laertes der Name des Vaters von Odysseus ist, bleibt offen.

⁷ *A Priest*: Diese Bezeichnung findet sich als Personenangabe im Text (V.1.213ff.) in F und Q₁; Q₂ führt an dieser Stelle auf *Doct.* 'Doktor' auf, was auf einen höherrangigen Theologen hinweisen würde.

⁸ *Fortinbras*: Der sprechende französische Name bedeutet etwa 'waffengewaltig' und weckt bezüglich seiner Funktion in der Tragödie entsprechende Assoziationen.

I.1¹ Barnardo und Francisco, zwei Wachen, treten auf.²

BARNARDO. Wer ist da?³

FRANCISCO. Nein, antwortet [Ihr] mir.⁴ Bleibt stehen und gebt Euch zu erkennen!

BARNARDO. Lang lebe der König!⁵

FRANCISCO. Barnardo?

BARNARDO. [5] Ebender.

FRANCISCO. Ihr kommt gewissenhaft zu Eurer Stunde.⁶

BARNARDO. Es hat soeben zwölf geschlagen. Sieh zu, daß du⁷ ins Bett kommst, Francisco.

FRANCISCO. Vielen Dank für diese Ablösung.⁸ Es ist bitterkalt, und mir ist weh ums Herz.⁹

BARNARDO. [10] Ist Eure Wache ruhig verlaufen?

FRANCISCO. Nicht eine Maus hat sich gerührt.

BARNARDO. Also, gute Nacht. – Falls Ihr Horatio und Marcellus begegnet, die mit mir Wache halten,¹⁰ [dann] bittet sie, sich zu beeilen.¹¹

Horatio und Marcellus treten auf.

FRANCISCO. Ich glaube, ich höre sie [schon].¹²

Halt, stehenbleiben! Wer ist da?

HORATIO. [15] Freunde dieses Landes.

MARCELLUS. Und Lehnsleute des dänischen Königs.¹³

FRANCISCO. Also dann, gute Nacht.¹⁴

MARCELLUS. Oh, auf Wiedersehen, guter Soldat. Wer hat Euch abgelöst?

¹ I.1: In Q₂ ist die Akt- und Szeneneinteilung noch nicht enthalten. Erst F führte eine solche Einteilung nachträglich ein.

² BA: Ort der Handlung ist eine hochgelegene Terrasse des Schlosses, auf der die Wachen Posten beziehen; vgl. I.2.213.

³ *Who's there*: Barnardos Frage erscheint grundlos; er müßte wissen, daß Francisco Wache hält. Dessen Rückfrage erscheint ebenso überflüssig; vgl. auch Z. 14. Dieser scheinbar unwichtige Dialog (Z. 1–20) trägt jedoch wesentlich zur Schaffung einer bedrohlichen Atmosphäre bei, die im Folgenden thematisiert wird; vgl. Szenenkommentar.

⁴ *Nay, answer me*: Die Betonung liegt auf *me*. Das Personalpronomen fehlt, in Z. 6 wählt Francisco die höfliche Anredeform *you* – 'Ihr'. Die Anrede in der 2. Pers. Plur. wird auch von Ranghöheren gegenüber Rangniedereren als Ausdruck des Respekts benutzt. Das *thou* – 'du' ist vertraulich.

⁵ *Long live the king*: Ein Gruß, mit dem sich Barnardo als ein treuer Untertan des Königs zu erkennen gibt; vgl. Marcellus, Z. 15. DOVER WILSON sieht die Ironie dieses Ausrufs darin, daß kurz darauf der Geist des ehemaligen Königs erscheint.

⁶ *most carefully ... hour*: Die Begriffe 'Stunde' und 'Minute' werden oft stellvertretend für einen Zeitraum oder Zeitpunkt gebraucht; vgl. Z. 27. *Hour* bedeutet hier 'geschlagene' oder 'volle Stunde', und *upon* wird hier im Sinne von *at* oder *immediately after* verwendet; vgl. SCHMIDT, 3 und ABBOTT § 191. Also heißt es 'auf den' bzw. 'mit dem Schlag der

I.1 *Enter Barnardo and Francisco, two sentinels.*

BARNARDO. Who's there?

FRANCISCO. Nay, answer me. Stand and unfold yourself.

BARNARDO. Long live the king!

FRANCISCO. Barnardo?

BARNARDO. [5] He.

FRANCISCO. You come most carefully upon your hour.

BARNARDO. 'Tis now struck twelve. Get thee to bed, Francisco.

FRANCISCO. For this relief much thanks. 'Tis bitter cold,

And I am sick at heart.

BARNARDO. [10] Have you had quiet guard?

FRANCISCO. Not a mouse stirring.

BARNARDO. Well, good night.

If you do meet Horatio and Marcellus,
The rivals of my watch, bid them make haste.

Enter Horatio and Marcellus.

FRANCISCO. I think I hear them. Stand, ho! Who is there?

HORATIO. [15] Friends to this ground.

MARCELLUS. And liegemen to the Dane.

FRANCISCO. Give you good night.

MARCELLUS. O, farewell, honest soldier.

Who hath relieved you?

Uhr', 'auf die Minute', hier genau um Mitternacht, wenn die Wachablösung stattfindet; vgl. *Rich. III* III.2.5 *Upon the stroke of four* 'auf die Minute genau vier Uhr'. *Most* wird hier verstärkend gebraucht.

⁷ *Get thee*: Barnardo wählt nun mit *thou* – 'du' die vertrauliche Anrede unter Freunden oder eine feststehende, bedeutungslose Wendung in der Kollokation *get thee*.

⁸ *relief*: Im Englischen doppeldeutig: 1) 'Erleichterung'; 2) 'Ablösung'. Hier in der zweiten Bedeutung, die erste schwingt jedoch unwillkürlich mit.

⁹ *sick at heart*: Ist als feste Redewendung synonym zu *heart-sick* und bedeutet 'schweremütig', 'todunglücklich'; vgl. auch *Rom. and Jul.* III.3.72. Im übertragenen Sinn beschreibt der Ausdruck seelisches Unwohlsein, das verschiedene Ursachen haben kann; vgl. OED 4. Der Grund für Franciscos Unwohlsein sind die Kälte, die Müdigkeit und vor allem die Angst, von der auch die anderen erfüllt sind; vgl. Anm. 3 und 12.

¹⁰ *rivals*: 'Mitsstreiter', 'Gefährten', 'Freunde'. Wörtlich lautet die Passage: 'die Gefährten meiner Wache'.

¹¹ *bid them make haste*: Das Motiv für diese Bitte ist Barnardos Angst, die erst in Z. 25ff. verständlich wird. Dann ist auch Franciscos hastiger Abschied (vgl. Z. 16) zu verstehen.

¹² *I think I hear them*: Das angestrengte Lauschen auf jedes Geräusch (vgl. Z. 10) erhöht die Spannung, wie auch Z. 19ff. Barnardo sichtlich erleichtert über seine Wachgefährten ist.

¹³ *Dane*: Wtl. 'der Däne'; dies steht stellvertretend für 'der dänische König' (Metonymie); vgl. I.2.44. Diese Bezeichnung beansprucht Hamlet in V.1.245 für sich und spielt darauf an, daß er der rechtmäßige König von Dänemark ist.

¹⁴ *Give you*: Ist elliptisch für *God give you* 'Gott gebe Euch'.

FRANCISCO. Barnardo ist auf meinem Posten. – Also dann, gute Nacht.

Francisco geht ab.

MARCELLUS. Hallo, Barnardo!

BARNARDO. Sagt – Was, ist Horatio da?¹⁵

HORATIO. Ein Stück von ihm.¹⁶

BARNARDO. [20] Willkommen, Horatio. Willkommen, lieber Marcellus.

HORATIO. Nun, ist dieses Ding¹⁷ heute Nacht wieder erschienen?

BARNARDO. Ich habe nichts gesehen.

MARCELLUS. Horatio sagt, es sei nur unsere Einbildung,¹⁸ und will [25] bezüglich dieses furchterregenden Anblicks, der sich uns [schon] zweimal bot, den Glauben nicht von sich Besitz ergreifen lassen. Deshalb bat ich ihn, gemeinsam mit uns¹⁹ heute Nacht²⁰ Wache zu halten, damit er, falls die Erscheinung wiederkommt, bestätigen kann, [was] unsere Augen [gesehen haben], und zu ihm sprechen kann.²¹

HORATIO. [30] Ach Unsinn,²² es wird nicht erscheinen.

BARNARDO. Setzt Euch einen Augenblick, und laßt uns noch einmal Eure Ohren, die gegen unsere Geschichte so gewappnet sind, mit dem bestürmen,²³ was wir in zwei Nächten gesehen haben.

HORATIO. Gut, setzen wir uns, und hören wir, was Barnardo davon berichtet.

¹⁵ *Say, ... there?* Die folgende Zeile zeigt, daß Horatio bereits anwesend ist. Die Frage dient somit indirekt der Wortkulisse und zeigt Dunkelheit an.

¹⁶ *A piece of him:* Barnardo ergreift Horatios Hand. Schon in Horatios humorvollen Antworten wird seine skeptische Haltung deutlich; vgl. auch I.5.125–126 sowie JENKINS.

¹⁷ *thing:* Wtl. 'Ding'; damals eine gebräuchliche Bezeichnung für einen Geist; vgl. *object* in I.1.156. Es wird nicht gleich erläutert, was es mit dem 'Ding' auf sich hat, sondern der Spannungsbogen wird bis zu Barnardos Bericht geführt. Die Erscheinung des Geistes bleibt jedoch rätselhaft. Die Zweifel an der Identität des Geistes spiegeln sich in den Bezeichnungen für ihn wieder. Auch der Wechsel vom Personalpronomen *it* – 'es' zu *he* – 'er' lassen darauf schließen. *It* wird im folgenden 38-mal verwendet, *he* fünfmal. Zur Bedeutung des Geistes vgl. Szenenkommentar.

¹⁸ *fantasy:* Die Tatsache, daß Horatio alles als 'Einbildung' bezeichnet, ist kennzeichnend für seine skeptische Haltung, die, wie sich später zeigt, auf seine humanistische Bildung zurückzuführen ist; vgl. Z. 42 und I.2.164.

¹⁹ *I have ... along With us:* In F findet sich ein Komma nach *us*, was die Aussage insofern ändert, als sich *us* dann auf das davorstehende Verb bezieht und die Übersetzung lauten

FRANCISCO. Barnardo hath my place.
Give you good night.

Exit Francisco.

MARCELLUS. Holla, Barnardo!

BARNARDO. Say –

What, is Horatio there?

HORATIO. A piece of him.

BARNARDO. [20] Welcome, Horatio. Welcome, good Marcellus.

HORATIO. What, has this thing appeared again to-night?

BARNARDO. I have seen nothing.

MARCELLUS. Horatio says 'tis but our fantasy,

And will not let belief take hold of him,

25 Touching this dreaded sight twice seen of us.

Therefore I have entreated him along

With us to watch the minutes of this night,

That, if again this apparition come,

He may approve our eyes and speak to it.

HORATIO. [30] Tush, tush, 'twill not appear.

BARNARDO. Sit down awhile,

And let us once again assail your ears,

That are so fortified against our story,

What we two nights have seen.

HORATIO. Well, sit we down,

And let us hear Barnardo speak of this.

müßte: 'mit uns zu kommen, um ...'; da Horatio jedoch nur in Begleitung einer Person, nämlich Marcellus, kommt, bezieht sich *With us* auf das folgende Verb 'wachen'. Die Auslassung des Verbs der Bewegung (*to come* – 'zu kommen') ist nicht ungewöhnlich; vgl. ABBOTT § 30.

²⁰ *the minutes of this night*: Hinter der Formulierung steht die Vorstellung, daß man selbst das Verstreichen der Minuten beobachtet, ein weiterer Hinweis auf das angespannte Wachen.

²¹ *speak to it*: Nach dem Geisterglauben der damaligen Zeit mußte ein Geist erst angesprochen werden, um selbst sprechen zu können; vgl. John Brand, *Popular Antiquities* (London 1795), Bd. 3, S. 70 *a ghost has not the power to speak till it has been first spoken to* 'ein Geist vermag nicht zu sprechen, bevor er nicht selbst angesprochen wurde'.

²² *Tush*: Ein Ausruf der Ablehnung, hier zur Verstärkung wiederholt.

²³ *assail ... fortified*: Mit dieser Kriegsmetapher werden Horatios Ohren mit einer Festung verglichen, die 'angegriffen' (*assail*) werden muß.

BARNARDO. [35] Gestern nacht,²⁴ als eben jener Stern²⁵ westlich des Pol[arstern]s²⁶ seine Bahn gezogen hatte, bis er jenen Teil des Himmels erleuchtete,²⁷ in dem er jetzt strahlt, [sahen]²⁸ Marcellus und ich, die Uhr schlug gerade eins –

Der Geist tritt auf.

MARCELLUS. [40] Still, hör' auf zu reden! Schaut, da kommt es wieder!

BARNARDO. In der gleichen Gestalt wie der König,²⁹ der tot ist.

MARCELLUS. Du bist doch ein Student/Gelehrter,³⁰ sprich es an, Horatio!

BARNARDO. Sieht es³¹ nicht aus wie der König? Beobachte es, Horatio!

HORATIO. Ganz genauso! Es wühlt mich auf³² mit Angst und Staunen.

BARNARDO. [45] Es möchte, daß es jemand anspricht.

MARCELLUS. Rede es an, Horatio!³³

HORATIO. Wer bist du, der sich dieser Zeit der Nacht bemächtigt³⁴ wie auch dieser edlen,³⁵ kriegerischen Gestalt,³⁶ in der seine Majestät, der begrabene König Dänemarks, einst³⁷ marschierte? Beim Himmel, ich befehle dir,³⁸ sprich!

²⁴ *of all*: 'von allen', 'überhaupt'; dient hier der Hervorhebung, wie in *first of all* 'zu(aller) erst'. Die unvollständige Zeile (*metrical gap*) erhöht mit der geforderten Sprechpause die Spannung vor dem folgenden Unerhörten.

²⁵ *yond same star*: *same* 'selb', 'gleich', 'nämlich' wird hier verstärkend gebraucht, vergleichbar mit 'ebendieser' als Verstärkung von 'dieser'; vgl. SCHMIDT, 2.

²⁶ *pole*: Gemeint ist der Polarstern und nicht, was die englische Bedeutung des Wortes nicht ausschließt, der Nordpol; zu jener Zeit war bereits bekannt, daß sich die Sterne gegenüber den Fixsternen (ein solcher ist der Polarstern) bewegen.

²⁷ *illumine*: Sh. gebraucht dieses Wort nur einmal und hat es wahrscheinlich auch geprägt; vom Sinn her ist es identisch mit *illumine* 'be-, erleuchten'.

²⁸ *Marcellus ... beating one*: Im Englischen bricht der unvollständige Satz bereits nach dem Subjekt ab. Barnardos Bericht wird vom Erscheinen des Geistes unterbrochen. Auch dies ist ein Beispiel für eine souveräne Dramaturgie: Barnardo holt mit seiner Schilderung weit aus. In dem Moment, der auf den Höhepunkt steuert, wird die Schilderung "Wirklichkeit". Beim Schlagen der Uhr tritt der Geist auf.

²⁹ *like the king*: Von Anfang an wird der Geist mit dem verstorbenen König verglichen, aber nicht identifiziert. Die Zweifel an der Identität, die schon durch das Pron. *it* angedeutet wurden, bleiben bestehen. Mit dem Auftritt des Geistes erhält die Beunruhigung der Wachen konkrete Nahrung. Auch dem zeitgenössischen Zuschauer ist jetzt deutlich, daß die Verhältnisse "aus den Fugen" sind.

³⁰ *scholar*: Kann 1) 'Student'; 2) 'Gelehrter' heißen. Für die erste Bedeutung spricht, daß Horatio in Wittenberg studiert (I.2.164). Für die zweite Bedeutung spricht die Achtung, die Barnardo und Marcellus Horatio entgegenbringen. Für sie ist er ein Gelehrter und versteht es folglich, den Geist anzusprechen. Dies war nach damaliger Vorstellung nur lateinisch möglich; vgl. John Brand, a.a.O., S. 72. Möglich ist auch, daß hier nur auf die kritischere und mutigere Haltung Horatios angespielt wird; vgl. Klein.

³¹ *a*: Umgangssprachlich für *be* oder *it*.

BARNARDO. [35] Last night of all,
 When yond same star that's westward from the pole
 Had made his course t' illumine that part of heaven
 Where now it burns, Marcellus and myself,
 The bell then beating one –

Enter Ghost.

MARCELLUS. [40] Peace, break thee off. Look where it comes again.

BARNARDO. In the same figure like the king that's dead.

MARCELLUS. Thou art a scholar; speak to it, Horatio.

BARNARDO. Looks 'a not like the king? Mark it, Horatio.

HORATIO. Most like. It harrows me with fear and wonder.

BARNARDO. [45] It would be spoke to.

MARCELLUS. Speak to it, Horatio.

HORATIO. What art thou that usurp'st this time of night

Together with that fair and warlike form

In which the majesty of buried Denmark

Did sometimes march? By heaven, I charge thee, speak.

45 *Speak to Q₂; Question F, Q₁: 'Befrage'.*

³² *harrows*: *To harrow* bedeutet 'eggen', im übertragenen Sinn 'quälen', 'foltern', 'martern', '[das Herz] zerreißen'; eine weitere, heute veraltete Bedeutung ist 'aufwühlen' (z.B. Meer); vgl. I.5.16.

³³ *Speak to*: Die Lesart von F und Q₁ ('befrage es') verändert den Sinn nicht wesentlich.

³⁴ *usurp'st*: 'an dich reißt', 'dich ... bemächtigt'; durch den Gebrauch dieses Verbs wirkt Horatios Frage wie eine Anklage, was später durch das 'ich befehle dir' (Z. 49) verstärkt wird. Er wirft der Erscheinung sozusagen vor, sich die Zeit und die Gestalt unrechtmäßig anzueignen. Darin ist insofern eine Vorausdeutung auf den späteren Verlauf der Ereignisse zu sehen, als sich herausstellt, daß sich Claudius des Throns unrechtmäßig bemächtigte. Horatios Frage ist dramatische Ironie, denn der Geist des ermordeten Königs wird einer Tat bezichtigt, die sein Mörder begangen hat.

³⁵ *fair*: Der ehemalige König Dänemarks wird von Anfang an positiv dargestellt (vgl. a. 'Majestät', Z. 48); *fair* hat im Englischen sehr viele Bedeutungen und kontrastiert in jeder der Varianten mit *foul* 'schlecht', 'trüb', 'unmoralisch', 'faul'. Mit dieser Spiegelstelle wird die äußere Erscheinung des Geistes festgelegt.

³⁶ *form*: Gemeint ist hier mit 'Form', 'Gestalt' die Rüstung, die in Z. 60 explizit erwähnt wird.

³⁷ *sometimes*: Hier: *at some time* 'einst'.

³⁸ *I charge thee*: *charge* bedeutet hier 'befehlen' (vgl. SCHMIDT, 4) und nicht, was auch denkbar wäre, 'anflehen', 'inständig bitten' (vgl. SCHMIDT, 5). Horatio stellt den Geist zur Rede. Sein Ton ist entschlossen und fest, ja fast barsch und beleidigend; vgl. Marcellus Bemerkung in Z. 50. Das wird noch durch die Wahl des Pronomens *thee* 'dir' unterstrichen. Damit soll der Geist, falls er ein Teufel ist, eingeschüchert und zum Reden gezwungen werden. Aus diesem Grund ruft Horatio auch den Himmel an. Zur korrekten Art und Weise, einen Geist anzusprechen, gehört, daß man ihm im Namen der Dreieinigkeit befiehlt, zu sagen, wer er ist, und was er zu verrichten hat; vgl. John Brand. a.a.O.

MARCELLUS. [50] Es ist gekränkt!

BARNARDO. Schaut, es schreitet davon!

HORATIO. Bleib. Sprich, sprich, ich befehle dir, sprich.

Der Geist geht ab.

MARCELLUS. Es ist weg und wird³⁹ nicht antworten.

BARNARDO. Was ist, Horatio? Ihr zittert und seht blaß aus. Ist dies nicht etwas mehr als nur Einbildung? [55] Was haltet Ihr davon?

HORATIO. Bei meinem Gott, ich konnte es ohne die sinnfällige, wahrhaftige⁴⁰ Bestätigung meiner eigenen Augen nicht glauben.

MARCELLUS. Gleich es nicht dem König?

HORATIO. [So] wie du dir selbst! [60] Genauso sah die Rüstung aus,⁴¹ die er trug, als er gegen den machtsüchtigen [König] Norwegen[s]⁴² kämpfte. So finster schaute er damals, als er wegen eines wütenden Wortwechsels⁴³ die Polen aus ihren Schlitten⁴⁴ [zerrte und] auf das Eis schlug. Es ist seltsam.

MARCELLUS. [65] So ist er⁴⁵ schon zweimal, haargenau zu dieser toten Stunde,⁴⁶ mit kriegerischem Schritt an unserem Wachposten vorübergegangen.

³⁹ *will not answer*: Könnte statt 'wird' auch 'will nicht antworten' heißen.

⁴⁰ *sensible and true*: Wtl. 'empfindsam und wahr'; Adjektive, besonders solche, die auf *-ful*, *-less*, *-ble* und *-ive* enden, können sowohl eine aktive als auch eine passive Bedeutung haben, in diesem Falle 'sinnfällig und wahrhaftig'; vgl. ABBOTT § 3. Im Deutschen wirkt die Aneinanderreihung von mehreren Satzgliedern mit 'und' unidiomatisch. Im Englischen ist die Verbindung mit *and* gewöhnlicher, zumal die zusätzliche Silbe das Versmaß reguliert.

⁴¹ *Such was ... armor*: In V.1.135–159 wird gesagt, daß Hamlet an dem Tag geboren wurde, an dem sein Vater mit dem König von Norwegen kämpfte. Horatio müßte demnach schon sehr alt sein, wenn er dabei gewesen sein will. An anderer Stelle wird er jedoch als Kommilitone des jungen Hamlet dargestellt (vgl. I.2.164), hat also folglich ungefähr das gleiche Alter. Unstimmigkeiten dieser Art kommen bei Shakespeare gelegentlich vor. Sie zeigen, daß wir an seinen Aufführungstext nicht lebensweltliche Wahrscheinlichkeitsmaßstäbe anlegen können. Goethe hat unter Bezug auf ähnliche Unstimmigkeiten in *Macbeth* die Eigenart und die Vorzüge des Theaters gegenüber der Literatur betont; vgl. Gespräche mit Eckermann vom 18.04.1827, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von G. Moldenhauer (Leipzig 1884), S. 110–111.

⁴² *th' ambitious Norway*: *Norway* meint in uneigentlicher Redeweise (Metonymie) *the King of Norway* 'der König Norwegens'; vgl. *Dane* in Z. 15 und *Denmark* in Z. 48. Die in Z. 80–95 geschilderte Parallelhandlung wird später weiter entwickelt. Am Ende des Dramas übergibt der junge Hamlet kampfflos den Thron an Fortinbras und schließt auch diesen Handlungsbogen.

⁴³ *parle*: Der Gebrauch des Französischen ist ein weiterer Hinweis auf Horatios Gelehrtheit. Bei Sh. wurde dieses Wort fast ausschließlich von Adligen gebraucht. Von der Bedeutung her deckt *parle* die Bereiche 'Verhandlung', 'Unterredung', 'Diskussion', 'Reden', besonders mit dem Ziel, zu einem Vertragsabschluß zu kommen, ab; es bedeutet

MARCELLUS. [50] It is offended.

BARNARDO. See, it stalks away.

HORATIO. Stay. Speak, speak. I charge thee, speak.

Exit Ghost

MARCELLUS. 'Tis gone and will not answer.

BARNARDO. How now, Horatio? You tremble and look pale.

Is not this something more than fantasy?

55 What think you on't?

HORATIO. Before my God, I might not this believe

Without the sensible and true avouch

Of mine own eyes.

MARCELLUS. Is it not like the king?

HORATIO. As thou art to thyself.

60 Such was the very armor he had on

When he th' ambitious Norway combated.

So frowned he once when in an angry parle,

He smote the sledded Polacks on the ice.

'Tis strange.

MARCELLUS. [65] Thus twice before, and jump at this dead hour,

With martial stalk hath he gone by our watch.

63 *Polacks* Malone; *pollax* Q₂, Q₁; *Pollax* F; *Poleaxe* F₄; vgl. Anm. 44.

jedoch nicht 'Kampf'. Dies beweist die kontrastive Gegenüberstellung von 'reden' und 'kämpfen', wie sie sich z.B. in *K. John* II.1.78 findet *they are at hand; To parley or to fight* 'sie sind hier, um zu reden oder zu kämpfen'; ebenso in *2 Hen. VI* IV.4.13 *And I myself, Rather than bloody war shall cut them short, Will parley with Jack Cade* 'bevor sie in einem blutigen Krieg umkommen, werde ich lieber mit Jack Cade verhandeln'.

⁴⁴ *sledded Polacks*: Von der Deutung des Wortes *pollax* (Q₁, Q₂, F) bzw. *Poleaxe* (F₄), *Poleaxe* (vgl. Rowe) oder *Polacks* (vgl. Malone) hängt das Verständnis des Satzes ab, denn auch das Verb *to smite* und *sledded* sind dehnbare Begriffe mit unterschiedlichen Bedeutungen. Die beiden möglichen Übersetzungen sind 1) *pole-axe* 'Streitaxt' und 2) *Polacks* 'Polen'. *Sledded* ist vermutlich aus *sled* 'Schlitten' abgeleitet, denkbar, aber unwahrscheinlich, wäre auch die Ableitung aus *sledge* 'schwerer Hammer'. Die Grundbedeutung des Verbs *to smite* ist 'schlagen'. Es kommen zwei Bedeutungen in Betracht: 1) 'einen Schlag versetzen' (vgl. OED vb. 3); 2) 'werfen'; vgl. OED vb. 14. Alle denkbaren Varianten sind letztlich auf zwei Grundbedeutungen zurückzuführen: 1) Die Polen werden von ihren Schlitten auf das Eis geschleudert; 2) Der alte Hamlet warf die schwere Streitaxt auf das Eis.

⁴⁵ *he*: Marcellus spricht vom Geist hier erstmals als 'er', nicht mehr als 'es', vermutlich, weil auch der gelehrte Horatio den Geist als real anerkennt und die Ähnlichkeit mit dem verstorbenen König Respekt gebietet.

⁴⁶ *dead hour*: 'tote Stunde'; dieser Ausdruck ist wohl abgeleitet von *the dead of night* 'die Tote[nstille der] Nacht' (vgl. *Tit. A.* II.3.99), und man assoziiert Dunkelheit, Totenstille und Kälte. Oft wird damit die Mitternacht bezeichnet (vgl. *Meas. for M.* IV.2.59), die Zeit, zu der Geister meist umgehen; vgl. I.2.198.

HORATIO. Ich weiß nicht, welcher Überlegung ich folgen⁴⁷ soll, aber soweit ich es allgemein ermessen⁴⁸ kann, kündigt dies unserem Staat den Ausbruch eines ungewöhnlichen Unheils⁴⁹ an.

MARCELLUS. [70] Nun, meine lieben Freunde,⁵⁰ setzt euch,⁵¹ und der, der [es] weiß, sage mir, warum dieses strenge und äußerst aufmerksame Wachen jede Nacht die Untertanen⁵² dieses Landes so quält, warum tagtäglich so viele Messingkanonen gegossen werden⁵³ und Außenhandel mit Kriegsgerät getrieben wird, [75] warum so viele Schiffbauer, deren harte Arbeit den Sonntag nicht von der Woche trennt, zum Dienst verpflichtet werden. Was könnte bevorstehen, daß diese schweißbenetzte Hast die Nacht zum Mitarbeiter des Tages macht? Wer kann mich informieren?

HORATIO. Ich kann es.⁵⁴ [80] Zumindest hört man es so flüstern.⁵⁵ Unser verstorbener König, dessen Abbild⁵⁶ uns eben gerade erschienen ist, wurde, wie ihr wißt, von Fortinbras von Norwegen, der sich von ehrgeizigem⁵⁷ Stolz treiben ließ, zum Kampf herausgefordert; in welchem unser tapferer Hamlet,⁵⁸ [85] (denn als solchen verehrte ihn diese Hälfte der uns bekannten Welt) eben diesen Fortinbras schlug; der durch einen besiegel-

⁴⁷ *thought to work*: Es gibt zwei mögliche Grundbedeutungen für *thought*: 1) 'Gedanke', 'Überlegung', 'Idee'; das hieße dann etwa 'welchem [der auf mich einstürmenden] Gedanken ich nachgehen soll'. 2) 'allgemein verbreitetes Denken' (vgl. OED 4g); dann wohl 'Lehre' [über die Geistererscheinungen]. *To work* 'arbeiten' wird hier in der allgemeinen Bedeutung von 'tätig sein', 'in Bewegung sein', 'machen' gebraucht; vgl. SCHMIDT, 2. Horatios Skepsis gerät in Konflikt mit dem, was er soeben gesehen hat. Er ist verwirrt oder überlegt, welche der geläufigen Theorien auf das Phänomen anzuwenden ist.

⁴⁸ *gross and scope*: *gross* 'das Ganze', 'Gesamt-'; *scope* 'Reichweite', 'Umfang', 'Ausmaß'. Hier spricht Horatio vom 'groben', 'allgemeinen Ermessen' im Gegensatz zu *particular thought*. Was immer die Erscheinung im einzelnen bedeuten mag, sie deutet bevorstehendes Unheil an.

⁴⁹ *eruption*: Eine Metapher von der kranken Natur ('Ausbruch', 'Seuche'), die etwas Unheilvolles ankündigt. Sie wird gern mit dem Adjektiv *strange* 'merkwürdig', 'sonderbar', 'seltsam' verbunden; vgl. 1 *Hen. IV* III.1.27–28, *Jul. Caes.* I.3.78 und Anm., Pughe, Hrsg. (Studienausgabe).

⁵⁰ *Good now*: Ist eine elliptische Form von *good my friends now* – 'nun, meine lieben Freunde'. Bei emphatischen Appellativen wurde das Substantiv zuweilen weggelassen; vgl. ABBOTT § 13.

⁵¹ *sit down*: Dies ist eine von vielen Spiegelstellen. Die Aufforderung 'setzt euch' läßt erkennen, daß die drei Männer beim Erscheinen des Geistes aufgesprungen sind, denn vorher hatten sie sich gesetzt, um Horatio von der Erscheinung zu erzählen; vgl. Z. 33.

⁵² *subject*: 'Untertan', hier jedoch ein Kollektivum.

⁵³ *daily cast*: 'tägliches Gießen'; die Fragen in Z. 71–75 enthalten kein Verb; der Nominalstil der Passage unterstreicht die Stiländerung ab Z. 70. Waren die bisherigen Äußerun-

HORATIO. In what particular thought to work I know not;
 But, in the gross and scope of my opinion,
 This bodes some strange eruption to our state.

MARCELLUS. [70] Good now, sit down, and tell me he that knows,
 Why this same strict and most observant watch
 So nightly toils the subject of the land,
 And why such daily cast of brazen cannon
 And foreign mart for implements of war,
 75 Why such impress of shipwrights, whose sore task
 Does not divide the Sunday from the week.
 What might be toward that this sweaty haste
 Doth make the night joint-laborer with the day?
 Who is't that can inform me?

HORATIO. That can I.

80 At least the whisper goes so. Our last king,
 Whose image even but now appeared to us,
 Was as you know by Fortinbras of Norway,
 Thereto pricked on by a most emulate pride,
 Dared to the combat; in which our valiant Hamlet
 85 (For so this side of our known world esteemed him)
 Did slay this Fortinbras; who, by a sealed compact

gen bis auf wenige Zeilen durch Hektik und Beunruhigung gekennzeichnet, wird die Figurenrede nun ruhiger und insgesamt expositorischer, bes. ab Z. 79, wenn Horatio das Wort ergreift.

⁵⁴ *That can I*: Horatio weiß über die Hintergründe Bescheid. Dies steht im Widerspruch zu I.4.12, wo hervorgeht, daß er mit den Sitten des Landes offenbar nicht vertraut ist; I.1.125 und der Schluß der Tragödie lassen jedoch eindeutig auf eine dänische Staatsbürgerschaft Horatios schließen, der hier als nüchterner, objektiver Informant erscheint. Diese Funktion wird in Akt III wichtig, wenn er an Hamlets Plan teilnimmt, den König zu überführen, und dabei als zuverlässiger Augenzeuge gilt. Hamlets Urteil über ihn in III.2.51–52 darf als auktorialer Hinweis gelten *Horatio, thou art e'en as just a man / As e'er my conversation coped withal* 'Horatio, du bist wirklich der ausgeglichene Mensch, mit dem ich je Umgang hatte.'

⁵⁵ *whisper*: 'Geflüster', 'Gerücht'; Durch diese Formulierung wird die erhöhte Aufmerksamkeit der Zuschauer gefordert; selbst die Tagespolitik ist vage und unklar. Horatios folgende Schilderung ist objektiv und bis auf wenige Ausnahmen wertfrei: es werden keine Urteile gefällt. Die Frage der Rechtmäßigkeit ist in der Haupthandlung zentral und taucht auch in der Nebenhandlung auf.

⁵⁶ *image*: Horatio bezieht noch nicht Stellung, was die Herkunft und Wesensart des Geistes angeht; er spricht nur von einer bildlichen Entsprechung.

⁵⁷ *emulate*: Als Adjektiv im Englischen nur an dieser Stelle nachgewiesen. Das Verb *to emulate* 'nacheifern' legt die Bedeutung nahe.

⁵⁸ *valiant Hamlet*: Hier wird zum erstenmal der Name des verstorbenen Königs genannt und mit einer positiven Eigenschaft verbunden; vgl. *fair* in Z. 47.