

Bernhard H. F. Taureck

HAMLET

Widerstand gegen den Überwachungsstaat

Eine intertextuelle Deutung

344 S. · br. · € 39,90
ISBN 978-3-95832-136-6

I. Vorwort: Neuland

In nature's infinite book of secrecy
A little I can read.

Im unendlichen Buch der Naturgeheimnisse
Vermag ein wenig ich zu lesen.

Anthony and Cleopatra, 1.2 (Wahrsager zu Charmian)

Shakespeares *Hamlet* gilt mit Recht als ein philosophiegetränktes Drama. Der Titelheld vereint die Rolle des Akteurs und des Penseurs. Doch die Philosophie hat das Stück nahezu gemieden. In einer Zeit, in der, was »Philosophie« heißt, das Bild einer Zerfaserung abgibt, scheint es mir an der Zeit, dem Stück die erforderlichen denkerischen Qualitäten nachzuweisen, die es birgt. Da dies nicht dogmatisierend geschehen darf, empfiehlt sich ein Zugang in einem Zuschnitt kultureller Intertextualität, wie er am Ende der Einleitung erläutert wird.

Dieses Buch erfüllt keine enzyklopädische Funktion. Ein Handbuch zum *Hamlet* kam mit fast 600 Doppelspalten 2014 auf den Markt und benötigt keine Doublette (Marx, P. W. 2014). Auch geht es in der vorliegenden Monografie nicht um eine Harmonisierung vorhandener In-

terpretationsrichtungen. Beansprucht wird dagegen ein *eigenes Gesamtprofil* unter Berücksichtigung aller *Hamlet*- Fassungen des Autors und – selbstverständlich – der bisherigen Forschung. Intertextuelle Bezüge, die bisher nicht erwogen wurden, mögen das bereits Bekannte an markanten Stellen ergänzen.

Neuland wird betreten in der Verbindung eines Textes der Spätrenaissance mit einem der vielleicht am meisten beunruhigenden Züge der spätmodernen Gesellschaften, nämlich ihre Transformation in paradoxe Überwachungsdemokratien (vgl. Taureck 2014). Da nichts dagegen spricht, dass es sich hierbei um eine dauerhafte Veränderung handelt, wird im Buch der Nachhaltigkeit des *Hamlet*-Dramas ein bislang unbekanntes Kapitel aufgeschlagen, das an Unheimlichkeit wenig zu wünschen übrig lässt. Außerdem folgt aus der Tatsache der Überwachungsgesellschaften etwas, das man sich nur ungern eingestehen mag: Die Zeit einer gänzlich unschuldig-distanzierten *Hamlet*-Lektüre scheint abgelaufen. Shakespeare bleibt uns in mehr als einer Hinsicht politisch näher, als zunächst wahrscheinlich ist. Wie nahe er uns mit seinem Votum gegen Fremdenhass über die Jahrhunderte kommt, hat eine Publikation kürzlich schlagartig verdeutlicht (Shakespeare 2016).

Kein Buch schreibt sich ohne Mithilfe anderer. Zu Dank verpflichtet bin ich daher neben – an erster Stelle zu nennen – meiner Frau Gisela U. G. Taureck: Matthias Kampmann (Regensburg), Burkhard Liebsch (Bochum/Hannover), Nigel Rideout (London/Perth, Australien), Fabiola Rodríguez-Garzón (Berlin), Michael Rumpf (Grünstadt), Claus-Artur Scheier (Braunschweig), Timm Treskatis (Vancouver), Deniz Utlu (Berlin), Marina Verginelli (Rom/Warschau) und nicht zuletzt dem Velbrück Verlag – neben Wasmute Ardea – für seine unterstützende Kooperation.

Alf, Mittelmosel, im Sommer 2017

Bernhard H. F. Taureck

II. Einleitung: Der Gang in die Nacht der Zivilisation

Who has a book of all that monarchs do,
He's more secure to keep it shut than shown.

Wer ein Buch hat mit allem, was Monarchen tun,
Er ist sicherer, es geschlossen zu halten als es zu zeigen.
Pericles, 1.1 (Pericles zu dem kriminellen König Antiochus)

Begonnen sei mit einer Zusammenfassung der *Hamlet*-Tragödie Shakespeares:

Claudius, Herrscher des Wahl-Königreiches Dänemark (anachronistisch teils in unbestimmter Vorzeit, als England noch von Dänemark beherrscht wurde, teils in der Zeit der Reformation spielend: Shakespeare folgt hier gleichzeitig seinen beiden in ihren Zeitangaben entgegengesetzten Quellen) ist Nachfolger seines kürzlich verstorbenen Bruders und wurde zweiter Ehemann der Königin. Claudius ersetzt den kriegerischen Staat seines Bruders durch einen einerseits friedlichen Staat, der jedoch andererseits das Staatsvolk überwachen lässt und eine militärische Hochrüstung als mögliche Kriegsvorbereitung betreibt.

Der verstorbene König und seine Frau haben einen Sohn namens Hamlet. Hamlet, ein nachdenklich sensibler Prinz, ist mit dieser zweiten Ehe seiner Mutter nicht einverstanden.

Als Hamlet bei Nacht vor dem Palast von einem gespenstigen Wesen in der Gestalt seines Vaters erfährt, dass sein Onkel seinen Vater in Wirklichkeit heimlich vergiftet hat und ihn zur Rache an diesem Mord verpflichtet, spielt Hamlet Wahnsinn vor, um sich weitere Klarheit zu verschaffen und um seinen Onkel gezielter beobachten zu können. Hamlet genügt die Offenbarungsnachricht durch den Geist seines Vaters nicht. Um sich zu vergewissern, lässt er ein Schauspiel mit einem Giftmord vor dem Hof aufführen. Claudius' irritierte Reaktion bestätigt für Hamlet die Täterschaft des Königs.

Der Vollzug der Vergeltung scheint wenig später ganz plötzlich erreicht, denn Hamlet ersticht im Kabinett seiner Mutter eine sich hinter einem Vorhang verbergende Person, die er für den spionierenden König hält. Doch der blindlings Erstochene ist dessen maßgeblicher politischer Berater und Mitarchitekt des Claudius-Staates namens Polonius.

Der König, der Hamlet schon zuvor hatte überwachen und ausspionieren lassen, um hinter sein Wahnverhalten zu kommen, greift nun zu einem Mittel, das tödlich wirken soll. Er schickt Hamlet als Gesandten nach England, begleitet von dessen falschen Freunden Rosencrantz und Guildenstern, die Hamlet in England sofort exekutieren lassen sollen. Doch Hamlet ent-

deckt auf See zufällig den Plan und setzt den Namen seiner beiden hinterhältigen Freunde ein, damit sie statt seiner in England den Tod finden. Hamlet kehrt nach Dänemark zurück und scheint sich von seinen Racheplänen zu verabschieden.

Inzwischen stirbt jedoch eine zweite Person. Es ist Ophelia, die Tochter des Polonius. Sie hat sich als Spionin für den König und Polonius einsetzen lassen, und Hamlets Liebesbeziehung zu ihr wurde von ihrem Vater Polonius wegen politischer Standesunterschiede verboten. Ophelia verfällt in geistige Umnachtung und ertrinkt. Hamlets Passivität weiß der König zu nutzen, um eine Intrige zu planen, der Hamlet nicht lebend entkommen kann.

Polonius hat neben Ophelia noch einen Sohn namens Laertes. Dieser glüht vor Rachewünschen gegenüber Hamlet wegen seines erstochenen Vaters und wegen Ophelia. Laertes wird Anführer einer rebellierenden und fast zur Revolution gegen König Claudius bereiten Bevölkerung.

Der König nutzt Laertes' Aufruhr, um Hamlet zu vernichten. Er schlägt Hamlet einen ritterlichen Fechtwettbewerb mit Laertes vor und lockt mit Belohnungen. Die Ritterlichkeit ist aber nur vorgetäuscht, denn Laertes wird statt einer stumpfen heimlich eine scharfe und zudem in Gift getauchte Klinge verwenden. Damit nicht genug, Hamlet soll auch noch Gelegenheit erhalten, seinen Durst im Wettbewerb zu löschen, wobei er einen tödlich vergifteten Trank trinken soll.

Doch die mehrfach abgesicherte Intrige verwirrt sich. Die Königin trinkt versehentlich das Gift, und Laertes, der Hamlet tödlich traf, wird von diesem infolge einer Verwechslung der Degen ebenfalls tödlich getroffen. Der vergiftete Hamlet verletzt den König und zwingt ihn, aus dem Giftkelch zu trinken. Sterbend gibt Hamlet dem am Hof eintreffenden Norweger-Krieger Fortinbras seine Stimme zur Königswahl und bittet seinen Freund Horatio, seine Geschichte wahrheitsgetreu zu berichten, da das eigentliche Vergeltungsgeschehen bis zuletzt öffentlich verborgen blieb.

Diese geraffte Zusammenfassung der *Hamlet*-Handlung ist zwar korrekt, aber notgedrungen dünn. Was benötigt wird, ist ein ausgeleuchtetes *Hamlet*-Panorama, nicht lediglich Spezialstudien, derer es zahllose gibt. Es existieren jedoch verhältnismäßig wenig Bücher zu *Hamlet*. Das vorliegende ist der erste Versuch einer Ausleuchtung einer Überwachungstragödie im Zeitalter vollständiger, anlassloser und politischer Überwachung der gesamten Erdbevölkerung. Dieser Deutungsversuch geschieht in dem Bewusstsein, dass ein umfassender Zugriff auf das Stück schwächer, unvollständiger und müder bleiben wird als dieses energisch, endlos und wach gebliebene Drama. Der Löwe, so der britische Literaturwissenschaftler Terry Eagleton mit dem Blick auf Dichtung und Literatur, sei stärker als der Dompteur. Der Dompteur wisse dies, und die Zähmung sei nur deshalb möglich, weil der Löwe dies nicht wisse (Eagleton 1997, 213). Die Kraft des Stückes wird weitgehend in

englischen Originalzitate nach der Ausgabe von Jenkins (1984) belegt. Übersetzungen sind dabei unumgänglich. Zu Wort kommen sollen – neben den nicht markierten Übertragungen des Verfassers – Versionen verschiedener Übersetzer.

Die Zusammenfassung der Aktionen lässt bereits eine Besonderheit erkennen: Das *Hamlet*-Drama bildet – dies mag seine robuste Popularität begründen – eine Abfolge ungewöhnlicher Überraschungen. Das Auftreten des Geistwesens zu Beginn (1) wird gefolgt von einem unerwarteten Nihilismus des Prinzen (2), dem das politisch motivierte Liebesverbot seiner Geliebten folgt (3). Es schließen sich an: Botschaft und Auftrag des Geistes (4), Hamlets Entschluss zu simuliertem Entfremdungsverhalten (5), der Theatertest (6), die Tötung des Polonius statt des Königs (7), die überraschende Rückkehr Hamlets nach Dänemark (8), die Beinahe-Revolution des Laertes gegen den König (9), der unvorbereitete Wahnausbruch der Ophelia und ihr Ertrinken (10), die Neuerschaffung des sterilen Überwachungsstaates aus dem Geist der Heimtücke (11), die Endstation Friedhof (12), Hamlets Bericht seiner Rettung vor seiner Enthauptung in England (13) und das Misslingen der mehrfach abgesicherten Intrige zur Auslöschung Hamlets (14). Selbst in dieser groben Aufzählung zeigen sich bereits vierzehn überraschende Umschwünge und Veränderungen. Hamlets Metapher einer ausgereikten Geschichtszeit (*time out of joint* am Ende des 1. Aktes) bezieht sich zusammenfassend auch auf diese dramatisch-dramaturgische *Unruhe* als Pulsverhalten des Stückes.

Hamlet gilt als das »Stück der Stücke«. Was stellt es in erster Näherung dar, wenn nicht ein *verfremdetes Kriminalstück* einer misslingenden Vergeltung für einen politischen Mord? Die Tatsache, dass Hamlet von *Verbrechen* handelt, lässt das Stück nicht trivial werden, sondern bekräftigt seine Nähe zu jenen Dramen, die noch immer als musterhaft gelten, nämlich zu den griechischen Tragödien. Denn in diesen geht es »fast immer um ein Verbrechen, d. h. das traurige Ereignis beruht nicht auf Zufall, sondern auf gezieltem menschlichen Handeln« (Seeck 2013, 226). Der Versuch philosophischer Totaldurchdringung geistiger Phänomene – Hegel – resignierte nahezu vor diesem Stück. Maßgebliche Anregungen kamen anderswo her als von der Philosophie. *Hamlet* sei, so die maßgebliche Anregung, mit einer Aufgabe konfrontiert, die er nicht zu erfüllen vermöge und zerbreche daran. So Goethe. Ergänzt wurde: Richtig, doch es fehlt die Begründung dafür. Sie führt auf eine zuvor nicht erwogene Tiefe der Psyche des Mannes: Prinz Hamlet – so dachte Sigmund Freud – vermag seinen Onkel, der seinen Vater heimlich tötete und seine Mutter zur Frau nahm, deshalb nicht zu töten, weil dieser Onkel ihn an seine eigenen heimlichen und unerlaubten frühkindlichen Wünsche erinnere, die darauf hinausliefen, seinen Vater

aus dem Weg zu räumen, um sich mit seiner eigenen Mutter zu vereinen. Goethes Charakterbild wird auf diese Weise durch ein psychisches Entwicklungsmodell erklärend ergänzt. An beiden Deutungsvorschlägen fällt auf, dass sie sich nicht auf den Handlungsverlauf, sondern auf psychologische Voraussetzungen des Protagonisten beziehen. Auf beide Deutungen wird zurückzukommen sein.

Eine andere berühmte Deutung aus Goethes Zeit lautet, das Stück sei ein »Gedankentrauerspiel«, es gleiche »jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekanntem Größen übrigbleib«. Über den Menschen Hamlet sei »nicht ganz so günstig« zu urteilen wie es Goethe tat. Hamlet habe nämlich »einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen; er heuchelt gegen sich selbst: seine weithergehaltenen Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu verkleiden. [...] Hamlet hat keinen festen Glauben, weder an sich noch an irgendetwas: von Äußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über; er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden, wird es ihm beinahe zur Täuschung.« Diese Angaben stammen, zehn Jahre nach Goethes Urteil über *Hamlet*, von jenem Romantiker August Wilhelm Schlegel, der zusammen mit Ludwig Tieck die bis heute prägende *Hamlet*-Verdeutschung lieferte (A. W. Schlegel [1809-1811] 1967, 168-170). Für Schlegel scheint Hamlet ein schwer fassbarer Charakter zu sein, den Skeptizismus, Nihilismus und moralische Bindungslosigkeit kennzeichnen, ohne ihn damit zu erschöpfen. Im Unterschied zu Goethe scheint für Schlegel das Stück jedoch nicht aus Hamlet, sondern Hamlet aus dem Stück geformt zu sein.

Das *Hamlet*-Drama beruht vermutlich auf extremeren Charakterzuschreibungen in antithetischer Zuspitzung, als von Goethe, August Wilhelm Schlegel oder der Tiefenpsychologie angenommen werden, die alle noch an einem harmonisch ausgeglichenen Persönlichkeitsbild als Wertungsgrundlage orientiert bleiben. Wer aber liefert eine solche antithetische Extremattribution? Ich fand lediglich eine, die zudem den Vorteil hat, nicht im Gestus psychopathologischer Fallstudienunfehlbarkeit daherzukommen. Sie ist wenig bekannt und lautet, Hamlet

kann sich nicht dafür entscheiden zu leben. Er kann nur so lange existieren, wie er nicht gezwungen ist, sich dazu zu entschließen.

Auch dieses relevante Paradox – es wurde 1954 von Karl Polanyi notiert (Polanyi 1954. In: Brie 2015, 139), der mit seinem noch immer grundlegenden Buch *The Great Transformation* 1944 das Entstehen der kapitalistischen Marktwirtschaft als vermeidbare Fehlentwicklung deutete – liefert die von vielen vergeblich gesuchte Hamlet-Formel nicht. Denn schließlich wurde niemand gefragt, ob er denn zur Welt kommen

wollte. Nicht zum Existieren gezwungen zu existieren beansprucht eine unerreichbare Freiheit. Doch Polanyis extreme Attribution ist geeignet, die *Hamlet*-Lektüre nicht versanden zu lassen, sofern es um das Thema des Existierens geht. Fixiert auf Hamlets berühmten Bilanzmonolog *To be or not to be*, vergessen nämlich nicht nur Leser, sondern auch Kommentatoren, was die sensitive Ophelia rückblickend auf Hamlets stummen Besuch bei ihr berichtet. Er hielt ihren Arm, blickte sie an und

Stieß einen Seufzer aus, tief und das Mitleiden erregend.
Es schien, sein Leben sei davon ganz erschüttert
und sein *Dasein* bald vorbei.

He raised a sigh so piteous and so profound
As it did seem to shatter all his bulk
And end his *being*
(2. Akt, 1. Szene. 94-96, meine Hervorhebungen).

Das *Hamlet*-Drama ist mehr als vierhundert Jahre alt und insofern von vorgestern. »Gegen 1600«, schreibt Stephen Greenblatt 2013, strömten die Londoner in Scharen in das Globe Theatre, um Zeugen eines ihnen stofflich vermutlich längst bekannten *Hamlet*-Dramas zu werden. »Was sie sahen, war eine zuvor nicht erlebte Explosion von Theatermacht [...]. Das Stück hat zu keiner Zeit an Gunst verloren; es bleibt auf fast unheimliche Weise lebendig« (»an unprecedented explosion of theatrical power [...]. The play has never fallen out of favor; it remains almost eerily alive«, Greenblatt 2013, xiii). 1607 wurde es sogar auf einem britischen Schiff, das vor der Küste von Sierra Leone lag, erfolgreich von der Mannschaft für die Mannschaft aufgeführt, und sein Erfolg mag sich generell dadurch begründen, dass der Protagonist mithilfe seiner Monologe einen ungewöhnlich intimen Bezug mit seinem Publikum unterhält (vgl. Hapgood 2009, 3 und 9).

Das *Hamlet*-Stück geschieht *apokalyptisch* und offenbart ein verborgenes politisches Verbrechen in Gestalt der Wiederkehr des Ermordeten. Es weist sogar noch über unsere eigene Zeit hinaus, indem es eine hyper-avantgardistische Theaterkunst als Testerin und Richterin einsetzt, um zu entscheiden, ob das politische Verbrechen tatsächlich stattfand oder nicht. Nach diesem apokalyptischen Teil entfaltet es sich als *tragisches* Mehrfigurendrama und darin als Widerstand gegen einen scheinlegitimen Überwachungsstaat. In einer Zeit der Totalüberwachung aller und der Liquidierung Einzelner im Verdachtsfall wird das Stück von vorgestern zu einem heute entzifferbaren Text von morgen und übermorgen. Ohne dass es öffentlich explizit wird, befindet man sich faktisch längst in einer öffentlichen Selbstverständigung, die über

Hamlet als Medium der Kommunikation geschieht. Denn es gilt als ausgemacht und wird fast täglich geäußert, dass *unsere Zeit aus den Fugen* sei. Dahinter steht Hamlets gereimter Zweizeiler (heroic couplet), mit welchem der Erste Akt schließt:

The time is out joint. O cursed spite,
That ever I was borne to set it right! (1.5. 188-189)

Ich übersetze mit folgender Interpretation:

Die Geschichtszeit löst sich auf. Verflucht sei die Schicksalsbosheit,
dass jemals ich geboren wurde, sie zu ordnen!

Es wird später zu zeigen sein, dass diese vielzitierte Formel *the time is out of joint* auch eine bislang übersehene Fortsetzung einer Vergil-Stelle über das »zerrüttete Zeitalter (eversum saeculum)« darstellen könnte. Man – jedenfalls der Kontinentaleuropäer – kommuniziert via *Hamlet* über die kulturelle Gesamtlage, lässt aber etwas fort, ohne welches *Hamlet* kein Drama ergibt: Die verfluchte Aufgabe, nicht lediglich passiv zu konstatieren, sondern einzugreifen. Die kontinentaleuropäische kulturelle Kommunikation geschieht deshalb nur halb bewusst *shake-spearezentrisch*. Dies gilt nicht zuletzt auch für Derridas um das Eingreifen verkürzten Verbindungsversuch von Hamlet mit Karl Marx (vgl. kritisch Taureck 2006, 56-65).

Die Rechts- und Verfassungsgeschichte belehrt uns darüber, dass Widerstand gegen staatliche Herrschaft in der römischen Tradition ein *ius contra legem*, ein gesetzwidriges Recht darstellte. Im Unterschied zu dieser Tradition wirkte insbesondere in Großbritannien eine germanische Rechtsansicht fort, die den Herrscher einem übergeordneten Recht unterstellte. Brach er dieses, so bestand ein Recht auf Widerstand gegen den Herrscher, wie 1215 die Magna Charta erstmalig dokumentiert. Aus dem so praktizierten Widerstandsrecht entwickelte sich in diesem Land die erste moderne Demokratie. Dieses Widerstandsrecht lässt sich nicht lediglich paradox und negativ als »ius contra legem« bestimmen. Die Funktion des zur Demokratie führenden Widerstandsrechts soll das gebrochene Recht wiederherstellen und bewahren. Es wird als »konservierendes Widerstandsrecht« bezeichnet (Stemeseder 1997, 12-13). Hamlets berühmter Zweizeiler über die ausgerenkte Geschichtszeit, die er wieder einzurenken habe, muss auch als Nutzung eines ordnungswiederherstellenden Widerstandsrechts im Sinn der englischen Tradition gelesen werden. Kaum bekannt ist, dass der schottische Philosoph David Hume zugunsten des Widerstandsrechts 1740 bemerkte:

in the case of enormous tyranny and oppression, 'tis lawful *to take arms even against* supreme power
(Hume 1978, 563, meine Hervorhebung).

Das verdeckte Zitat *to take arms [...] against* aus Hamlets *To-be-or-not-to-be*-Monolog dürfte unüberhörbar sein. Hume liefert mittelbar einen Kommentar über Hamlets Einstellung und Verhalten. Hamlets eigener Nutzung dieses Widerstandsrechts steht jedoch sein Legitimationsdilemma entgegen, das die Quelle seines Wissens vom Vätermord gegenüber der politischen, von Claudius bestimmten Öffentlichkeit als bloß subjektiven und unbegründeten Anspruch auf Vergeltung erscheinen lässt.

Im Jahre 1872 fand sich in der Erstlingsschrift eines Philologen und späteren Philosophen die Behauptung, Hamlet handele nicht, weil er zu viel reflektiere, sondern weil er einen Blick »in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte« und »in die Grausamkeit der Natur« getan habe. Es folge daraus das Ekel erregende Wissen, dass Handeln an diesem Wesen nichts zu ändern vermöge. Eine aus den Fugen geratene Zeit einzurenken, wirke deshalb bloß als lächerliche Zumutung. So urteilte F. Nietzsche in seinem Buch *Die Geburt der Tragödie* (Kap 7, 1980, Bd 1, 56-57). Hier wird offenkundig das *The time is out of joint* als Struktur der Welt und nicht als deren Korruption verstanden und Hamlet auf einen Nihilismus festgelegt, den er *vor* seinem apokalyptischen Rache- und Vergeltungsauftrag vertrat, zu welchem er mit der Übernahme des Rächungsauftrags jedoch nicht mehr zurückkehrt. Aus Nietzsches Prämisse folgt: Was als Hamlet-Drama erscheinen mag, ist keines, es ist nur Schein. Nietzsche, in seinen späteren Schriften ein Enthusiast der Renaissance, hat übersehen, dass Hamlet und sein Gegenspieler Claudius beide nach einer Maxime aktiv sind, welche heute als für die Renaissance zentral angesehen wird. Sie lautet »Festina lente!« (Eile mit Weile!) und verlangt, dass die Tat aus dem Überlegen resultiere (vgl. Erasmus 1983, 164-211, und Edgar Wind 1987, 118f).

An durchschnittlich gesättigter Einfallsarmut der Literatur zu *Hamlet* besteht vermutlich kein Mangel. Eine Ausnahme bietet das *Hamlet* gewidmete ausführliche Kapitel des Buches *Kritik der Tragödie* von Wolfgang Iser. Von literaturwissenschaftlicher Seite wird hier geleistet, was die Philosophie seit Hegel sich nicht zutraute, nämlich der mit ungewohnter Verve vorgetragene Versuch einer philosophisch-spekulativen Deutung. Angesetzt wird zu Recht bei Hegel. Dieser nämlich, so Iser, benötige nach eigenem Bekunden eine Koimplikation von Substanz und Subjekt. Er schrecke daher vor dem Gedanken zurück, dass Subjektivität etwas tragisch Scheiterndes bedeuten könne (Iser 2015, 290f). *Hamlet* zeige nun genau das, was Hegel ausschloss: »Das moderne Subjekt ist reine, substanzlose Selbstbeziehung«, was sich als »Welttheater«

ohne »substanziellen Grund« zeige (315). Auf gewisse Aspekte von Ettes *Hamlet*-Interpretationen wird zurückzukommen sein. Hier sei nur der Anspruch bestritten, mithilfe einer Deutung eines Stückes eine metaphysische Aussage über »das moderne Subjekt« zu treffen. Derartige Aussagen sind theorieabhängig. Es ist nicht auszuschließen, dass es eine philosophische Theorie geben könnte, welche ein sowohl universelles als auch substanzfreies Subjekt setzt und begründet. Bisher gibt es sie nicht.

Was besteht, sind die theoretischen Positionen Hegels, Nietzsches und Heideggers zur Subjektivität. Für Hegel implizieren Subjekt und Substanz einander. Für Nietzsche lassen sich die bisherigen metaphysischen Werte nicht begründen, und Heidegger beansprucht eine Mythologie des Werdens, welche fundierende Subjektivität auftreten und abtreten lässt. Miteinander verbinden lassen sich diese Positionen nicht. Für Hegel wäre Nietzsches Nihilismus lediglich ein Moment in der Selbstbewegung der Begriffe und Heideggers »Seinsgeschichte« ein unauflösbar romantischer Anspruch auf trans-dialektisches Wissen. Für Nietzsche erscheint Hegel als Theologe und Heidegger gälte als Mythologe. Für Heidegger schließlich bilden Hegel und Nietzsche Erscheinungen einer von ihnen nicht gedachten Seinsgeschichte. Ette begeht etwas, das sich als »metaphysical fallacy of literary criticism« bezeichnen ließe. Seine einfallsreichen Überlegungen zum *Hamlet* schießen über das Ziel hinaus, das in zweierlei hätte bestehen können: In einer Klärung von Hamlets Umgang mit metaphysischen Fragestellungen und in dem Nachweis, dass Shakespeare vielleicht zu einer Variante eines Selbstverständnisses und Selbstverhältnisses beiträgt, welche in philosophisch neuzeitlichen Konzepten von Subjektivität nicht bedacht wurde. Es wird in der vorliegenden Arbeit angestrebt, beide Ziele zumindest ansatzweise zu erreichen.

Eine andere Studie versucht, Goethe, Hegel, Nietzsche und die Psychoanalyse für ein Hamlet-Verständnis zu synthetisieren und stellt dabei eine Textualität und Intertextualität faszinierend provokativ überschreitende Frage: Wie, wenn Hamlet in Folge Gertrudes ehelicher Untreue in Wirklichkeit der Sohn des Claudius ist (Haverkamp 2001, 50)?

Wenn es keine *Hamlet*-Formel gibt, so ist es dennoch möglich, eine formale Relation zu benennen, in welcher Hamlets Einstellungen und Verhaltensweisen allesamt stehen. Es handelt sich um eine Relation der *Nicht-Symmetrie* im Unterschied zu Symmetrie und Asymmetrie. Das Hamlet-Drama ergänzt die Renaissance-Rede von der Würde (*dignitas*) des Menschen bei Giovanni Pico della Mirandola und von der mit dem Denken verbundenen Existenznotwendigkeit bei Descartes durch eine Relation der Freiheit. Es handelt sich um eine Freiheit von vorgegebenen symmetrischen und asymmetrischen Bezügen und um eine Freiheit zur Bezugsgestaltung. Liebe täuscht eine symmetrische Bezie-

hung vor und Macht eine asymmetrische. Liebe erwartet Gegenliebe, und Macht erwartet Folgsamkeit. Doch Gegenliebe und Folgsamkeit können verweigert werden. Hamlet verweigert seinem Onkel, seiner Mutter und Ophelia Gegenliebe. Ebenso verweigert er der Überwachungsmacht des Königs die erwartete Folgsamkeit. Hamlets Einstellung und Verhalten nimmt eine *nicht-symmetrische* Zwischenstellung zwischen Symmetrie und Asymmetrie ein. Hamlet entdeckt, nutzt und überdenkt die »condition humaine« in Gestalt einer »condition non-symétrique.« Hamlet arbeitet in dieser Zwischenstellung an einer *Depotenzierung* einer Staatsmacht, von der er weiß, dass sie – weil sie heimlich auf die Gewalttat eines politischen Mordes gegründet wurde – sich selbst bereits depotenziert hat.

In der angelsächsischen literarischen Kultur scheint Hamlets Handlungserfordernis eher nicht so vergessen wie in Kontinentaleuropa. Daher wurde in britischer Fantasie ein Hamlet-Eingriff in eine korruptierte Welt 2016 nochmals mit Hamlet möglich, diesmal sogar als Hamlet-Embryo im Mutterleib, der Zeuge eines Komplotts seiner Mutter mit seinem Onkel wird, seinen Vater spurlos zu vergiften und mit einigen Millionen Pfund zu fliehen. Der Hamlet-Embryo hört sich alle Mordpläne an und will sich aus Verzweiflung bereits selbst mit der eigenen Nabelschnur erwürgen, weil er den Mord an seinem Vater nicht verhindern kann. Nach dem Vergiftungstod seines Vaters am Steuer seines PKW infolge eines toxischen Smoothies wollen seine Mutter und der Onkel mit dem erbeuteten Geld fliehen. Doch jetzt verlässt das Hamlet-Baby seine *Selbstvernichtungsversuche und Passiv-Sorgen* (*attempts at self-annihilation, and sorrow in passivity*) und kommt zu einer *Entscheidung* (*I've come to a decision*): Er reißt mit seinen Nägelchen die Fruchtblase auf. Seine unerwartete Geburt verhindert die Flucht der Mörderin und des Mörders. Plötzlich klingeln statt einer freundlichen Kommissarin, der gegenüber man jeden Verdacht scheinbar souverän zerstreuen konnte, vier Beamte an der Haustür. Gerechtigkeit und Verhaftung winken, doch der letzte Satz lautet nicht wie der des sterbenden Shakespeare-Hamlet *The rest is silence*, sondern unsere Zeit zusammenfassend: *The rest is chaos*. All dies gehört zur Weiterführung von Hamlets Geschichte und geschieht in diesem Fall zeitkritisch und poetisch in Ian McEwans Roman *Nutshell* von 2016.

Auch kreuzen auf dem Internet-Ozean inzwischen zahllose englische Einträge zum Thema »Hamlet and Surveillance«. Ihre Ladung: einige Zitate. Ihr Sinn: noch nicht abschätzbar. Die Praxis, Hamlet mit Überwachungskameras zu inszenieren, bildet einen noch etwas hilflosen Versuch dessen, was Shakespeare nicht nötig hat: Aktualisierung. Im selben Jahr 2016 kam auch Woody Allens Film *Café Society*, eine im Hollywood und New York der 30er Jahre spielende schwermütig-komische

Romanze, in die Kinos. An einer eher versteckten Stelle des im Film liebevoll karikierten alten jüdischen Ehepaars Dorfman flackert Hamlets letzter Satz *The rest is silence* in einem traurig-komischen Zwielicht unpräzise als Neuerung und Hommage an Shakespeares *Hamlet* und sein Todesthema auf:

Marty Dorfman: And I will resist death with everything I have. But when the Angel of Death comes to cut me down, I'll go. I'll protest. I'll curse. You hear me? I will go under protest.

Rose Dorfman: Protest to who? What the hell are you gonna do? Write a letter to the Times?

Marty Dorfman: I will protest in silence.

Der Charme dieser Stelle: Das Todesthema wird ins Beiläufige geschoben, ein Beweis seiner Unentsorgbarkeit. Wenig später, im Januar 2017, geschah in Deutschland ein kleines Novum, nämlich Christopher Rüping's Münchner Kammerspiele-*Hamlet*. Diese Inszenierung will Hamlets Auftrag an Horatio erfüllen und die *Hamlet*-Geschichte erzählen, wie sie tatsächlich erfolgte. Das bedeutet, Hamlet ist »kein Zauderer« mehr. Beides bestärkt die hier vorgelegte Gesamtdeutung. Doch anstatt diese doppelte Wende (Hamlet als Täter statt als Opfer, erzählender Rückblick auf das Gesamtgeschehen) behutsam nachdenklich auszuführen, wird aus Nachdenklichkeit Gewalt. Hamlet tobt als »Richter und Henker in einer Person« (Rüping im Interview mit dem Münchner Merkur vom 20.1.2017) und die Bühne wird kübelweise mit Theaterblut geflutet. Wenn sich Reflexion zu berauschen vermag, vermag Rausch nicht mehr zu reflektieren.

Wer die Verfilmungsgeschichte der *Hamlet*-Tragödie kennt, wird sich daran erinnern, dass zumindest drei herausragende Verfilmungen eher einen aktiven als einen passiven Hamlet vor der Kamera zeigen. Den Anfang machte 1964 der sowjetische *Hamlet*-Film von Grigori Kosinzew, gelobt als ein Dokument des Aufbegehrens gegen den ungerechten Staat, ein politischer Hamlet (Oksana Bulgakowa 1995, 559; ähnlich Sabine Haenni und M. Sokolyanskij in Marx 2014, 314-315 und 492-493). Die beiden eher als postmodern empfundenen Verfilmungen von Franco Zeffirelli 1990 und von Kenneth Branagh 1996 lassen es sich ebenfalls nicht nehmen, einen tätigen Helden zu präsentieren. Aus der Theatergeschichte wird berichtet, dass die französische Schauspielerinnen Sarah Bernhardt bereits 1899 keinen schwachen, sondern einen resoluten Hamlet demonstrierte. Gleiches gilt von Richard Burton als Hamlet 1953 (Hapgood 2009, 71f, 47f).

Das Quasi-Zitieren einer aus den Fugen geratenen Zeit bleibt hinter *Hamlet* zurück, dessen Geschichte vor uns im Dunkel liegt. Hilft programmatischer Shakespearezentrismus weiter?

Shakespeare ist das Modell eines Theaters, das Brecht und Beckett einschließt, aber über beide hinausreicht. Wir müssen in der nachbrechtschen Epoche einen Weg vorwärts finden, der zu Shakespeare zurückführt. [Im Theater Shakespeares] identifizieren wir uns gefühlsmäßig subjektiv – und doch bewerten wir zur gleichen Zeit politisch und objektiv im Hinblick auf die Gesellschaft (Peter Brook, zitiert nach Brauneck 1982, 480)

Das *Hamlet*-Stück geht indes weiter als Peter Brook: Es prüft unseren Seelenhaushalt und es prüft unser politisches Verständnis – über all das hinaus, was wir traditionell unter Psychischem und unter Politischem verstehen. Der Staat, dem Hamlet ausgesetzt ist, betreibt eine vollständige Sterilisierung persönlicher Freiheit und Fantasie. Er opfert die Glücksmöglichkeit von Ophelia und Hamlet. Das Wort »Glückseligkeit« – *felicity*, zum lateinischen *felicitas*: Glückseligkeit, Glücksgefühl, auch Name einer Göttin neben *Fortuna*, der Glücks- und Schicksalsgöttin – erscheint nur ein einziges Mal im Stück, und zwar in einer meta-physischen Ironie Hamlets:

so nimm noch eine Weile Abstand von der Glückseligkeit.

Absent thee from *felicity* awhile (5.352, meine Hervorhebung).

Kontext: Der bereits vergiftete Hamlet spricht dies zu seinem Vertrauten Horatio. Horatio soll seinen ersehnten Suizid noch aufschieben, um über Hamlet unverfälscht zu berichten. Aufgeschobene Glückseligkeit: Freitod bringt Freiheit und Glückseligkeit, jedenfalls in stoisch-metaphysischer Sicht. Glückseligkeit erscheint als im Menschenleben nicht abbildbare Dimension.

Shakespeare war kein Prophet der Überwachungsdemokratie (zur Überwachungsdemokratie jenseits von Orwell vgl. Taureck 2014). Er war Zeuge der Einrichtung des ersten modernen und internationalen Überwachungsnetzwerkes, welches das Ziel hatte, ein weiteres politisches Massaker wie die Bartholomäusnacht von 1572 in Frankreich – die Ermordung zahlloser Hugenotten während des nächtlichen Schlafs – durch die katholische französische Staatsmacht zu verhindern. Erfinder dieses europäischen Geheimdienstnetzes war Sir Thomas Walsingham. Laut einer Hypothese (eine von vielen über den Autor) war Shakespeare Geheimagent der Walsingham-Überwachung und reiste in dieser Eigenschaft auch an jenen Königshof, der den Ort des *Hamlet*-Dramas bildet: Dänemark (Philips/Keatman 1994).

Shakespeare war ein Alchemist der Konflikte, der aus kaum Wahrnehmbarem Übermächtiges werden ließ. Aus Ziellosigkeit wird Neigung, aus Neigung Liebe, aus Liebe Untergang (*Othello*, *Romeo und*

Julia). Aus Erfolg wird Machtgier, aus Machtgier Mord, aus Mord Gewaltherrschaft (*Macbeth*). Aus einem Darlehensvertrag wird ein Beinahe-Mord (*Ein Kaufmann von Venedig*). Aus Scheinfürsorglichkeit wird Ausspionieren und Überwachen, aus Überwachen Exekution. Aus in abgeschiedener Stille verlangter persönlicher Rache wird politische Vergeltung und Widerstand: HAMLET.

Das *Hamlet*-Stück wurzelt in Ansichten, Gewohnheiten, Diskursen, Praktiken einer vormodernen, durch Metaphysik, durch Theologie, durch Antike und durch Christentum bedrängten Zeit. Es entfesselt jedoch eine Dynamik, die nicht lediglich kulturelle Züge der Renaissance bestätigt. Vielmehr scheint es, dass *Hamlet* auch noch unsere eigenen modernen Kontexte transzendiert, soweit wir sie kennen. Das *Hamlet*-Drama ist hoffnungslos historisch; es ist ebenso völlig futurisch, und wir eilen dem Drama hoffnungslos hinterher. Der Claudius-Staat ist eine Monarchie von vorgestern, Hamlet ein Held von vorgestern. Ebenso ist dieser Staat ein friedlich kriegsbereites, imperiales und tödlich intrigantes Überwachungsgebilde von morgen und Hamlet sein genialer Widersacher und wissendes Opfer, dessen Geschichte wie aus der Zukunft auf uns trifft.

Das *Hamlet*-Stück überschreitet sich selbst und ist nirgendwo mit sich selbst identisch. Es beginnt mit einer verschütteten Vorgeschichte und endet mit des sterbenden Hamlets Wunsch, seine Geschichte in ihrem tatsächlichen Zusammenhang zu erzählen: als Widerstandstragödie eines subjektiv bleibenden Wahrheitswissens gegen einen verborgen tödlich intriganten Überwachungsstaat, dessen Grundlage selbst illegitim ist.

Hamlet ist ein politisches Drama mit psychologischen Maskierungen. Es besitzt die Stärke vor-metaphysischer Tragik wie jene *Antigone* des Sophokles, welche es ablehnt, Regierungsbefehle als Gesetze anzuerkennen. Es führt beständig Metaphysik und Theologie mit sich und erweist sie als allzu schwache Illusionen. Es zeigt einen Mechanismus möglicher künftiger Politik, den kriminellen Überwachungsstaat im Augenblick seiner Bedrohung durch eine volkssouverän motivierte Revolution neu zu erfinden. Es arbeitet mit zweierlei Verborgenen, dem Verborgenen subjektiver Wahrheit und dem Verborgenen überwachender Auslöschung von politischem Widerstand. Die Wahrheit ist einem latenten *Dilemma ihrer Legitimation* ausgesetzt. Hamlet könnte sich nicht auf den Geist des wiederkehrenden Ermordeten berufen, ohne öffentlich als gestört zu gelten. Er könnte jedoch auch nicht ohne öffentliche Beweise zum Königsmord schreien. Hamlet tarnt sein Wissen von diesem Dilemma, indem er nach außen einen von sich selbst entfremdeten Menschen mimt, der in Wirklichkeit einen Beobachtungsvorsprung gegenüber den anderen gewinnt. In einer Zeit, als die nicht eingeweihte Bevölkerung die verdeckte Hochrüstung eines friedfertigen Staates beklagt (I. I. 72-79) und findet:

Something is rotten in the state of Denmark (es spricht der Wächter Marcellus 1.4.90).

In einer solchen Zeit der bereits gärenden Verschwörungen, deren Vorstellungen sich später auch die Totengräber anschließen, lässt sich der in das tatsächliche, staatsgründende Verbrechen eingeweihte Hamlet weder auf Vermutungen noch auf »Theorien« einer Staatsverschwörung ein. Hamlet erfasst: Widerstand gegen den verdorbenen Staat geschieht jenseits allen Verschwörungsgeredes, oder er geschieht gar nicht.

Hamlets Legitimationsdilemma verlangt ein anderes Handeln als eine umweglose Racheausführung. Hamlets Handeln benötigt Selbstschutz, Gewissheit über die Prämissen des weiteren Vorgehens, die Klärung von Rache als Vergeltung und schließlich ein rasches Zuschlagen. Das *Hamlet*-Verständnis hat sich indes mehrheitlich in eine Deutung eingegraben, die – obwohl der viel bemühte Freud Hamlets heftige Aktivität präzise erfasste – Hamlets *umweggenötigtes* Handeln als Zögern missversteht und sein Legitimationsdilemma nicht zu bemerken scheint. Wenn die *Hamlet*-Dramaturgie ein Paradox darstellt, so ist dies kein Paradox des Zauderns bei akzeptiertem Handlungsauftrag, sondern das Paradox intensiven Tätigwerdens *trotz* Legitimationsdilemma. Statt des politischen Legitimationsdilemmas spricht man gern von zwei anderen Dilemmata Hamlets, einmal von dem Dilemma zwischen Handeln und melancholiebedingtem Zögern, zum anderen von einem Dilemma zwischen einer durch Hamlet zu vollbringenden Rache und einer nur Gott vorbehaltenen Rache (zusammenfassend Kaul 2008, 82f.). Beide Dilemmata sind Scheinprobleme. Hamlet zögert nicht, sondern handelt umweggenötigt. Mit der säkularisierten *Apokálypsis* des Geistes wird Hamlet Rache- und Vergeltungsakteur. Der biblische Topos einer Gott vorbehaltenen Rache (5. Mose 32.25, Paulus, *Römerbrief* 12.19) ist im Stück weder ausdrücklich noch unausdrücklich bemerkbar. Diejenigen, die Hamlet Zaudern und Racheverschleppung nachsagen, scheinen dies auf eine Voraussetzung zu gründen, die in der lateinischen Antike fixiert wurde:

Quicquid vindicandum est, omnis optima est occasio.

Bei allem, was gerächt werden soll, ist jegliche Gelegenheit die optimale (Publilius Syrus Q25).

Hamlet hätte also nach der Offenbarung des Geistes sogleich zum König gehen können oder gehen sollen, um diesen zu töten. Das Werturteil des Publilius Syrus demonstriert *ex negativo*, dass es für die Situation Hamlets nicht gelten kann.

Nicht allein die französischen Tragiker Racine oder Corneille, sondern ebenso Schiller und Goethe lassen ihre Heldinnen und Helden

dreierlei tun: reden, reden und reden. Doch wenn Hamlet handelt *und* redet, dann wird geurteilt, er handele nicht. Der Mainstream der Deutung als Racheaufschub erwartet unmittelbares Handeln und verwechselt Hamlets umweggenötigtes Tun mit Nichthandeln. Trotzdem gilt: Der Racheaufschub bildet insofern eine zutreffende Intuition, als die Rächung des Brudermords nicht zustande kommt. Hamlet reagiert auf seine Einweihung in die Geist-Offenbarung mit Selbstverfremdung und führt diese in dem Theatertest als Verfahren der Selbstvergewisserung fort. Dann erfolgen drei Vergeltungsakte: für den König als heimlichen Spion (der sich als Polonius hinter dem Vorhang erweist), danach für die hinterhältigen Werkzeuge des Königs namens Rosencrantz und Guildenstern und schließlich für Claudius wegen dessen Intrige. Alle drei sind *Ersatz*-Vergeltungen für den ursprünglichen Racheauftrag, dessen Ausführung vom Legitimationsdilemma blockiert wird. Die Sicht eines Strafrechtlers gelangt in die Nähe des hier Vertretenen:

Es geht im *Hamlet* nicht um Brudermord und Blutrache, auch nicht um Verbrechen und Strafe im sonstigen Gebrauch, sondern um ein Staatsverbrechen und um den Ersatz von Strafe unter Königen (Schmidhäuser 1995, 84).

Mainstream-Deutungen verwechseln Hamlets Ersatzvergeltungen mit Nichthandeln. Sie verkennen, dass Hamlet nicht in die Falle der Asymmetrie tappt und einwilligt, überwacht zu werden. Hamlet entdeckt, nutzt und reflektiert auf eine Relation der Nicht-Symmetrie, die ihm mühsame Distanz zur mühelosen Einfügung in asymmetrische Überwachungsmuster ermöglicht.

Die fehlende Selbstidentität des Stückes lässt es zu einem geeigneten Gegenstand einer *intertextuellen* Auslegung werden. Doch erfüllt es nicht allzu selbstverständlich bereits das, was Intertextualität lediglich postuliert? Das Stück gelangt nicht zu einer fassbaren Selbstidentität. Es lässt sich in keine adäquate Formel fassen, außer jener wenig aussagekräftigen Angabe, es bilde ein *verfremdetes Kriminalstück* einer misslingenden Vergeltung für einen politischen Mord. Der Identitätsmangel des Stückes leitet wie von selbst zu Annahmen über eine vordergründig verborgene Identität. Sie wurde seit Goethe zunächst im »Charakter« Hamlets gesehen, sodann mit der Tiefenpsychologie in der Begehrensstruktur des Mannes verortet. Kehrt man den Identitätsmangel um, so ergibt sich als Diagnose eine Entfremdungsidentität. Stück und Charaktere sind dann insofern mit sich identisch, als alles und alle entfremdet sind. Die Möglichkeit eines *fair state* (so Ophelia 3.1.154) wird von einem Überwachungsstaat auf krimineller Grundlage verstellt. Die Glückschancen Hamlets und Ophelias werden durch Hamlets Racheauftrag vernichtet, der sich als politischer Vergeltungs-

auftrag erweist. »*Hamlet*«, so urteilt Stephen Greenblatt, »is a play of contagious, almost universal self-estrangement« (Greenblatt 2013, 212). Für die Deutung des Stückes bleibt indes die Frage maßgeblich, ob eine hermeneutische Prämisse lediglich Verhaltens- und Einstellungsweisen der Hamlet-Figur erläutern kann, oder ob sie geeignet ist, Aufschlüsse über die Gesamthandlung zu liefern. Die erste Richtung verspricht eine Art Einweihung in geheimes Wissen und beruht auf Ersetzungen der Hamlet-Figur durch ein Bild von ihr, zu der ein privilegierter Zugang beansprucht wird. Nietzsche hatte vor dem »Phantasma« gewarnt, einen bloß erdichteten Menschen als »wirklichen notwendigen Menschen zu behandeln« (*Menschliches, Allzumenschliches* I.160). Die moderne Gräzistik fügt hinzu, dass so verstandene Figuren »besonders schnell veralten« (Seeck 2003, 219).

Die fehlende Selbstidentität des Stückes gehört im Übrigen insofern mit Selbstverständlichkeit zu den Prämissen der Hamlet-Philologie, als zwischen einem frühen Druck (Quartausgabe Q1 von 1603) und späteren Folio- und Quartdrucken zu unterscheiden ist (Q2 1604/1605, F1 1623). Es fehlen für Shakespeares Texte die sonst üblichen Manuskripte. Der Autor erscheint insofern als ein hypermoderner Autor, der seine Texte aus seinem Hirn unmittelbar in den Druck diktierte. Die einzige Ausnahme bietet jene Handschrift D für das Drama *Sir Thomas More*, die kürzlich als Shakespeares Handschrift identifiziert wurde (Shakespeare 2016). Angesichts der Vielheit der Fassungen stellt sich die Frage: Wird es denn einmal einen *endgültigen* Text des *Hamlet* geben? Ein Forscher schwankt in seiner Antwort zwischen einem »mit Sicherheit niemals« und einem »mit Sicherheit kaum jemals« (Mehl 2007, 18 und Mehl in: Marx 2014, 10). Man spricht scherzhaft von einem Text »in its entirety« als dem Text »in its eternity« (Hapgood 2009, 7). Eine nützliche graphische Anordnung der möglichen Bezüge zwischen Shakespeares Manuskript, den Regiebüchern und den Drucken bietet die Ausgabe von Edwards (2003/2006, 31). Die erst 1823 entdeckte Q1-Fassung ist jedoch nicht lediglich verkürzt und verstümmelt gegenüber F1. An einer Stelle, nämlich in dem berühmten To-be-or-not-to-be-Monolog (Akt 3, Szene 1, weist das erste Quarto zwei noch immer unterschätzte Züge auf. Der Monolog enthält einerseits eine mittelalterliche Vorstellung von einem uns nach dem Tode erwartenden Gottesgericht über Verdammnis und Erlösung (die im späteren *Hamlet* völlig fehlt) und andererseits eine deutlichere Sozialkritik als die späteren Fassungen. Die vorliegende Gesamtinterpretation des Hamlet-Stückes endet aus diesem Grund mit einem Vorschlag, die Q1-Fassung des Monologs im Kontrast zu seiner erweiterten, Q2- und F1-basierten Fassung im Kontext des Überwachungsgeschehens (Hamlets Monolog wird von Claudius und Polonius überwacht) für das Theater fruchtbar werden zu lassen.

Ein Gang in das Ganze des Textes wird zu einem Gang in die Nacht der Zivilisation der Renaissance und in die Nacht unserer Zukunft. Das Stück beginnt in dunkler Nacht, die später auch dem Tage nie gänzlich weicht. Die zweite Quarto-Ausgabe (Q₂) und die erste Folio-Edition Hamlets (F₁) fangen beide mit einem Wortwechsel zweier Wachen in finsterner Nacht auf der Königsburg in Helsingør an:

Enter Barnardo and Francisco, two Sentinels

Barnardo: Who is there?

Francisco: Nay, answer me. Stand and unfold yourself.

Barnardo: Long live the King!

Das Stück setzt in einer Atmosphäre bedrückender Unsicherheit in einem Überwachungskontext ein. Die Frage, wer dort sei, »ist die erste von vielen ängstlichen Fragen, welche die Unsicherheitsstimmung begründen, die das gesamte Stück durchzieht« (Gibson 2002, 5). Man zählt, dass im Stück das Wort *question* mehr als in allen anderen Stücken Shakespeares erscheint, nämlich an siebzehn Stellen. Die Eingangsfrage »might also be the query of a metaphysician scanning the void for evidence of God« (Levin 1959, 21). Die Losung (oder die Gelegenheitsäußerung) *Long live the King!* ist »bezüglich dessen, was insgesamt folgt, dramatisch ironisch« (Dover Wilson, bestätigt von Jenkins 1984, 165). Eine Wache verlangt von der anderen, sich zu identifizieren und wird selbst zur Identifikation aufgerufen. Die Losung oder Gelegenheitsäußerung *Long live the King!* kann sich auf den aktuellen König namens Claudius, sie kann sich auf den toten König Hamlet, des jungen Halbweisen Vater, beziehen. Die Wächter stehen in der Nacht. Doch die Nacht selbst lässt sich nicht überwachen. Einem bedeutenden Linguisten verdanken wir eine Beobachtung zu Shakespeare, die einen Teil von dessen sprachmagischer Wirksamkeit bezüglich der Nacht genauer benennt als die nicht selten pseudokomplexen Methodenreflexionen zu *Hamlet* (vgl. die informative Sammlung von Wofford 1994):

Es gibt in der Weltliteratur große Meister im Schaffen eben jener Kontexte, die der geschriebenen Sprache nicht unmittelbar zur Verfügung stehen; große Meister, die imstande waren, das absolut Konkrete eines Außer-Rede-Kontexts im Text selbst entstehen zu lassen, ohne dabei auf das simple Mittel der schlichten Benennung zu verfallen. Einer dieser großen Meister im Schaffen solcher Außer-Rede-Kontexte ist Shakespeare. Wenn Shakespeare die Nacht braucht, so begnügt er sich oft nicht mit einer Bühnenanweisung wie *tiefe Nacht* oder *die Szene ist in tiefes Dunkel gehüllt*, sondern er »macht« die Nacht, er lässt sie im Text entstehen. Die Personen rufen einander an, obwohl sie dicht

beieinander auf der Bühne stehen, sie stolpern über die kleinsten Hindernisse und fluchen, man könne nicht die Hand vor Augen sehen (Coseriu 1981, 101).

Diese Beobachtung findet mehrfach Bestätigung auch in anderen Kontexten im *Hamlet*. Der Text benötigt keine Regieanweisung, wenn Hamlet sein Schwert zieht, um Horatio und die Wachen abzuschütteln, die ihn hindern wollen, dem Geist zu folgen (1.5.84-85), oder wenn Laertes Anstalten macht, Hamlet zu würgen (5.1.253-256), oder wenn der sterbende Hamlet Horatio den Giftkelch entreißt (5.2.348).

Die nächtlichen Wachen warten voller Furcht auf das Wiederauftreten eines nächtlichen Geistes, und die Leser und Zuschauer des *Hamlet* warten auf das, was Hamlet aus seiner Begegnung mit dem Geist anstellen wird. Wenn die Nacht Zuversicht überschattet, dann soll die Zuversicht größer sein als das Dunkel. Eine leicht übersehene, unüberbietbar konventionelle Sprachgeste – der Wunsch *Good night!* – begleitet, durchzieht und zeichnet das Stück mit gehäuften und mit vereinzeltm Auftreten. Am Anfang steht die Häufung:

Well, good night (Barnardo 1.1.12).
 Give you good night (Francisco 17).
 Give you good night (nochmals Francisco 19).

Hamlet verabschiedet sich mit einem

Good night, mother (3.4.219).

von seiner Mutter. Bei ihrem ersten Auftritt im Vierten Akt verabschiedet sich die unschuldig geopfert Ophelia gegen Aristoteles' Regel (*makellose – epieikés* – Menschen dürfen nicht in Unglück geraten, *Poetik* 1452 b 34-36) wie gleichfalls bei Shakespeare jene Desdemona im *Othello*, wie jene Cordelia im *King Lear*, wie jene Julia in *Romeo and Juliet* – mit den Worten:

Good night, ladies; good night. Sweet ladies, good night, good night, good night (4.5.71-72).

1922 baute übrigens T. S. Eliot diese Zeile in sein *The Waste Land*, das Gründungsdokument der lyrischen Moderne, ein, um den Zug der dort diagnostizierten allgemeinen kulturellen Sterilität zu verstärken (II. Teil, Zeile 172, vgl. Coote 1985, Serpieri 2009). Shakespeares *Hamlet*-Stück durchzieht eine mehrfache Nacht, die Nacht der Furcht vor sich anbahnendem Unbekanntem, die Nacht des Entzugs von Selbstkontrolle und schließlich die Nacht des Todes. Ophelias fünffaches *good night* wird

von ihr als einer bereits geistig Umnachteten gesprochen, und wiederholend drückt sie aus, dass sie dem Dunkel unwiederbringlich ausgeliefert bleibt. Der Ovid-Leser Shakespeare (vgl. Bate 1994) kannte sicherlich Ovids Aussage über die Nacht:

der Sorgen größte Nährerin,
die Nacht.

Curarum maxima nutrix,
nox (*Metamorphosen* 8.81f.).

Hamlet stirbt sehr langsam in jenes Schweigen hinein, mit dem er aus der Welt tritt. Horatio ruft ihm nach:

Good night, sweet prince (5.3.364).

Die konventionelle Gute-Nacht-Formel wird damit performativ, sie soll etwas erreichen: Hamlet, der Nacht ausgesetzt, möge der Nacht nicht ausgeliefert sein, jener Nacht möglicher irreversibler Selbstentfremdung im Tode, von der später noch sehr viel mehr zu hören sein wird.

Hamlets Nacht ist umso bedrückender, je unaufdringlicher sie den Text durchwebt. 1781 wurde in Deutschland aus Shakespeares *Hamlet* der Druck des effektbedachten Bühnenstücks mit dem moralisierenden Titel und Schluss *Tragoedia: Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark*. Es handelt sich hierbei vermutlich um eine Prosäübersetzung einer englischen Vorlage für Schauspieler (Haeckel in: Marx 2014, 22). Aus Shakespeares feinen Andeutungen über die Nacht wird in dem Prolog des deutschen Stückes eine Allegorie der Nacht, die sich mit den Rachegöttinnen (Furien) trifft. Die Nacht erteilt den Furien den Befehl:

Legt ein Rachfeuer an [...] macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord-See schwimmen, bald ersaufen (Berger 1967, 140).

Das deutsche Stück endet ebenfalls mit Hamlets Gifttod. Im Unterschied zu Shakespeare ist der dortige Hamlet allerdings am Ende der Ansicht, er habe den Racheauftrag des Geistes ausgeführt. In Shakespeares *Hamlet* – Hamlets Vertrauter und Freund Horatio ausgenommen – bedeckt die Zeugen des Todes des Königs, der Königin, Laertes' und Hamlets jedoch eine das Dramenende überschreitende *Nacht der Unwissenheit* über das politische Verbrechen des Königs.

Der bestrafte Brudermord wurde von der älteren deutschen Germanistik als »fortgeschrittenes Stadium der Verrohung des Textes« verachtet

(Gundolf 1959, 43). Richtig gesehen wurde auch, dass diesem Stück jedes Äquivalent von Shakespeares Sprachgebung abgeht. Dafür spart es nicht mit grob clownesker, sich um des Lacheffekts wegen verselbständigender Komik, beispielsweise mit folgender Regieanweisung:

Der Geist giebt von hinten der Schildwache eine Ohrfeige, daß er die Musquete fallen läßt (Berger 1967, 143).

Im Stück Shakespeares ist dagegen jede derartige Komik ausgespart, die nicht in enger Beziehung zum tragischen Verlauf steht. Auch Hamlets exzessiv ironischer Umgang mit Polonius bleibt Ausdruck seiner Not, sich als subjektives Bündel geben zu müssen, um sich als Subjekt retten zu können. Auch der Totengräber zu Beginn des fünften Aktes ergänzt zum Erstaunen Hamlets die tragischen Vorgänge aus der Sicht der untersten Volksschicht mit präzisen Kommentaren.

Die vorliegende Gesamtdeutung beansprucht *intertextuell* zu geschehen. Da sich die literaturwissenschaftlichen Verfahren inzwischen vermutlich (vgl. Hawthorn 1994, Eagleton 1997, Bossinade 2000, Culler 2002, Geisenhanslüke 2015) mit einem Dilemma konfrontiert sehen zwischen hermeneutischem Nihilismus (keine Deutungsart hat Vorrang) und hermeneutischem Positivismus (bei der Beschränkung auf identifizierbare Bedeutungen entstehen keine nennenswerten Deutungsprobleme), wird hier mit einer absichtlich schlichten Unterscheidung des Intertextuellen gearbeitet.

Intertextualität bestand in Gestalt poetischer Mythos-Interpretation bereits als Selbstverständlichkeit in der griechischen und lateinischen Antike (Ursula Reber 2009). Die Bezeichnung *intertextualité* wurde dennoch erst 1969 von Julia Kristeva geschaffen. Inzwischen bezeichnet sie gar das »Principe majeur de la constitution de l'espace littéraire« (Das Grundprinzip der Konstitution des literarischen Raumes, Tiphaine Samoyault 2001, 111).

Intertextualität kann als Analogbildung zu *Internationalität* gelesen werden. Ebenfalls analog erscheint eine Bedeutungsverschiebung: Speiste sich im 19. Jahrhundert das Internationale noch aus den Nationalstaaten, so bestimmen sich diese im 20. Jahrhundert eher aus den internationalen Strukturen. Staatliche Souveränität wandelte sich von rechtlicher Autonomie zu einer Autonomie, welche den Einzelstaaten von der Staatengemeinschaft gewährt und garantiert wird. Analog wurde aus einer einzeltextautonomen Intertextualität eine von intertextuellen Bezügen abhängige Einzeltextautonomie. Literarische Texte stehen für sich und sind mit anderen Texten verknüpfbar. Neben dieser manifesten Analogie besteht noch eine zweite, latente Ähnlichkeit zwischen dem Internationalen und dem Intertextuellen. Dieser latente Zug zeigt

sich, wenn zwischen einer wörtlichen und einer kulturellen Intertextualität unterschieden wird. *Wörtliche* Intertextualität besteht dann, wenn Wörter, Metaphern, Antithesen, Sätze in verschiedenen Texten verschiedener Autoren und Epochen nachweisbar sind. Zwischen Staaten entspricht der wörtlichen Intertextualität die Ähnlichkeit von Institutionen. Anders eine *kulturelle* Internationalität und Intertextualität. In ihnen kommen zu den deskriptiven präskriptive Züge hinzu. Es geht nicht mehr nur darum, wie vergleichbar verschiedene politische Systeme sind, sondern auch, wie sie beschaffen sein sollen.

Hinsichtlich des *Hamlet*-Dramas scheint eine *Vermessung kultureller Intertextualität* noch immer auszustehen. Was könnte ihr Thema sein? In der vorliegenden Studie wird behauptet, es sei das Politische eines Überwachungsstaates, das sich in verschiedener Hinsicht ausdrückt: apokalyptisch, theatralisch, tragisch, komisch. Ebenso bezieht das Politische theologische, metaphysische und den Tod betreffende Fragen eminent ein. In wörtlicher Intertextualität zeigt das *Hamlet*-Drama ein Geflecht aus antiken, mittelalterlichen und Renaissance-Bezügen. *Hamlet* befindet sich überall im kommunikativen Umkreis von Aristoteles, Epiktet, Horaz, Vergil, Publilius Syrus, Seneca, Juvenal, Ovid, Lukrez, dem Neuen Testament, Erasmus, Luther, Machiavelli, La Boétie, Bodin, Montaigne und anderen. Dieser kommunikative Umkreis wird jedoch für Shakespeare nie ein beengender Bannkreis. Im Hinblick auf kulturelle Intertextualität bietet das *Hamlet*-Stück mehr augenscheinliche Heterogenität als sich einheitlich zusammenfügen und mehr gedankliche Einheit als sich zunächst erwarten lässt. Sein Ausschluss der Verwechslung von Einheit mit Einheitlichkeit bildet zugleich eine Bedingung der Möglichkeit von Dichtung überhaupt. Shakespeares *Hamlet* erfüllt jene politisch anspruchsvolle Beschreibung eines »guten« Buches, die uns im 19. Jahrhundert David Henry Thoreau hinterließ:

Bücher, die uns keine unterwürfige Amüsiertheit vermitteln, sondern in denen jeder Gedanke ein außergewöhnliches Wagnis darstellt; solche, die ein bequemer Mensch nicht lesen kann und die einen Ängstlichen nicht unterhalten würden, die uns für die herrschenden Institutionen sogar gefährlich macht – das nenne ich gute Bücher (zitiert nach Stemeseder 1997, 20).