

Berliner Beiträge
zur neueren
deutschen Literaturgeschichte

Hans Schumacher
(Hrsg.)

Spiegel im dunklen Wort

Analysen zur Prosa
Des frühen 20.Jahrhunderts
Band II

1986

Auszug des Beitrages von
Hubertus Venzlaff

Hubertus Venzlaff

Georg Britting

Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß

Wie kann ich ihn am Leben halten,
da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?

Wilhelm Meister über den "Hamlet" ¹

Nicht nur das "Stück", sondern auch eine Jahrhundert-
te lange und einen tragischen Mythos Hamlet bildende-
Rezeptionsgeschichte ließen, wie es zunächst scheint, ein
anderes als das tödliche Ende der Tragödie gar nicht
mehr zu – wie es sich für Hamlet eben gehört. Von Ul-
rich Bräker, der Hamlet ein "schweres Geschick tragen"
sieht, bis zu Goethe, nach dem das Schicksal das Böse
zusammen mit dem Guten fallen läßt, von Schlegel, des-
sen "empörtes Herz" im Hamlet eine "unendliche Zer-
rüttung in den allerhöchsten Kräften" registriert, bis zu
Hegels Deutung, in der die "moderne Individualität"
Hamlets an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen
überhaupt überantwortet ist, oder aber edle und schöne
Gemüter, wie das Hamlets, an dem Unglück bloß äuße-
rer Zufälle untergehen – unisono hätten alle sagen kön-
nen, was Hegel so formuliert: "Im Hintergrund von
Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod"². Bald
glaubte auch die Psychoanalyse, Entstehung und Aus-
gang der Tragödie des Hamlet in den realen Toden be-
gründet zu sehen, die dem "Stück" vorausgegangen
waren. So sagt Freud in der "Traumdeutung", Shake-
speare habe den "Hamlet" kurz nach dem Tode seines
Vaters geschrieben und der Titelfigur den Namen seines
früh gestorbenen Sohnes (Hamnet) gegeben. Wichtiger

noch: Hamlets Zögern bei der Vergeltung für den Mord an seinem Vater hänge damit zusammen, daß Hamlet alles vermöge, "nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle übernommen hat, an dem Mann, der ihm (Hamlet) die Realisierung seiner verdrängten Kindheitswünsche zeigt". Mit Skrupeln halte Hamlet sich vor, daß er "selbst nicht besser sei, als der von ihm zu strafende Sünder".³ Im Jahr 1933 konnte auch die "ausgesprochen germanische alten Geschichte greifen und sie zum "Pantragismus" erheben, demgemäß "alles Sein in dieser Welt von einem letzten tragischen Urgrund getragen" wird. Es ist beinahe überflüssig, hinzuzufügen, daß gemäß diesem germanischen Pantragismus, der bewußt oder unbewußt die kommenden großen Opferrituale der Verfolgung und des Weltkrieges vorwegnimmt, "erst im Tode die höchste Mannesart sich ausweist."⁴ Ist es da nicht geradezu Rebellion wider den Mythos Hamlet, der so unüberhörbar in jeder Epoche und Weltanschauung von einem Menschen redet, der das "Kainsmal des drohenden Untergangs" an sich trägt⁵, wenn ein beinahe unbekannter Dichter aus dem Donaauraum zur selben Zeit eine Person Hamlet vorführt, die, entgegen ihrer Reduzierung auf eine tragische Existenz auf dem Theater, einen langen, romanhaften Lebenslauf hat und die mit der ihr zugeschriebenen Physiognomie und maßlosen Eßsucht auf alles andere zu verweisen scheint als auf den "hochbegabten, geradezu genialen Menschen, der mit der reichen Phantasie, seiner ausgeprägten Empfindsamkeit... und seinen ästhetischen Interessen im Grunde eine Künstlernatur darstellt"⁶?

Wie nahe der gewohnten Tragik der Letztere; wie unberührt von ihr, ja resistent gegen Tragisches ganz offensichtlich dieser dicke Hamlet, der sich womöglich noch jeder Transzendenz bewußt versagt und all das todesüchtige Schicksalgerede lächerlich macht.

Die Abkehr von solchen unabgesprochenen Übereinkünften über das Schicksal Hamlets und von seiner als Ideal angenommenen Physiognomie steht schon im Titel von Brittings Roman fest. Aber sie geschieht nicht willkürlich; die merkwürdige "Verwandlung" Hamlets ist von Shakespeare vorgegeben. Britting nimmt lediglich einen entsprechenden Hinweis Goethes auf und verbindet mit der Hommage an das Original seine Neigung zur Travestie. Goethe hatte an die so oft übersehene Physiognomie des Dänenprinzen erinnert, als er Wilhelm Meister die ernsthaftesten Überlegungen anstellen ließ, ob irgend etwas an seiner eigenen Gestalt mit der Hamlets übereinstimme und ob er folglich überhaupt dessen Rolle spielen könne oder nicht. Er beruft sich dabei auf den Ausruf der Königin während des letzten und tödlichen Duells: "Er ist fett und kurz von Atem."⁷ Aurelie, ganz befangen in ihrer Vorstellungswelt, wischt diese Bedenken hinweg: "Sie verderben mir die Imagination..., weg mit Ihrem fetten Hamlet!"⁸ Und wir gehen nicht fehl, wenn wir ihre Imagination auch als die unsere erkennen, als unsere Vorstellung Hamlets vom Weltfremden, Sensiblen, Grübler, Zauderer von wohl eher schmaler, asketischer Gestalt.

Genau das Gegenteil hat Britting fasziniert. Auch die anderen dramatis personae sind in seinem Roman nur auf den ersten Blick identisch mit dem Original. In

Wirklichkeit stimmt keine mit ihm überein. Sie haben beinahe alle noch ein wenig mehr Geschichte gemacht: Ophelia sucht zwar auch den Freitod, aber erst als Mutter eines inzwischen siebenjährigen Knaben, der ebenfalls Hamlet heißt. Polonius, ihrem Vater, wird hier nicht durch einen Degenstich durch den Vorhang hindurch der Garaus gemacht, er muß bloß vorübergehend in Haft und wird später Regent der Königin. Mit großartiger psychologischer Einfühlungskraft ist deren Kampf um die Macht und gegen das Altern beschrieben, ein Kampf zudem, den sie immer wieder gewinnt als der "Inbegriff einer gewissenfreien Vitalität"⁹.

Aber die größte Verwandlung hat doch Hamlet selbst erfahren. "Ein so zarter Jüngling mit seinem ewig jungen Herzen kann in keinem Königshause gedeihen, wo man alt geboren wird", behauptet Ludwig Börne.¹⁰ Und Britting tritt den Beweis an, daß man alt werden muß, um das "Alte" zu überwinden, jene höfischen Tugenden der List und der Schmeichelei, jene Rache- und Todesgeister, die "Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich" gezeugt haben." Ausgangspunkt und zugleich auch schon ein gewisser Abschluß dieser Verwandlung ist der erste Teil des Romans, der novellistisch das Trauma des "Nachtgelehrten" und "Todesphilosophen", als den Börne Hamlet erkannte¹², radikal und ein für alle mal erledigt. Weit ausholend und in dem Grad, in dem die Natur hier in den Vordergrund tritt, wohl auch sich vom Hamletstoff entfernend, beginnt Britting das Buch mit einer ganz eigenständigen Erzählung. Sie wurde Jahre vor dem Roman, dessen Bestandteil sie dann wird, veröffentlicht, so, als wäre das Hamlet-Thema hiermit tatsächlich schon

grundlegend behandelt.

Es ist die Natur, die Anfang und Ende dieser Erzählung, freilich auf ganz verschiedene Weise, bestimmt. Sie scheint der eigentliche Stoff zu sein und ist die Bühne des Geschehens und vollzieht die Initiation des Lesers. "Der Weg ist schneller ...", er läuft dem Beobachter, der ihm durch den Sonnenblumenwald von "Stämmen, Stecken, Stangen und Stengeln" hin zum Landhaus des Prinzen Hamlet folgen will, davon. Selbst vor dem Haus hält der Weg nicht still "und zaudert nicht einmal und fährt zischend durch die Tür des Hauses und ist darin verschwunden, wie die flüchtende Eidechse im Loch vor dem Raubvogel, dem freßlustigen"¹³. Aber was sich zunächst als eine äußerst dynamische Natur zeigt, trifft an der Schwelle des Hauses auf ein Idyll, das in sich erstarrt ist und in dessen Nähe, wo die Umgebung sonst laut ist und bewegt, "das Gras schweigt". Nur durch die kleinen Jagd- und Raubzüge des siebenjährigen Sohnes Hamlets kommt ein wenig Leben in diese Einsamkeit.

Hamlet wird allabendlich erwartet von Ophelia, ihrem gemeinsamen Sohn und der alten Amme und Dienerin. Jedoch an diesem besonderen Abend zögert Hamlet noch, schon in Sichtweite des Hauses, weil er für Ophelia einen Kranz aus Nußblättern winden will. Und der soll ihr überreicht werden, aber dabei wird Hamlet "schlau wie ein Fuchs sein oder wie ein Rabe, so kann ich ihn ihr geben, daß unsere Hände auseinanderbleiben" (S.15).- Sympathetisch mochte dieser schon im Planen zurückgenommene Aufschwung Hamlets bei Ophelia, die den Kranz nie bekommen wird, bewirkt haben, daß sie, einmal nach sieben Jahren, aus dem

pflanzenhaften Dasein erwacht und aus dem sonst schweigsamen Begrüßungszeremoniell auf ihre Art eine "Szene" macht, einmal, um zu retten, was vielleicht noch zu retten ist. Sie nimmt ihre Kräfte zusammen, "das weißgekleidete Mädchen", selber erschreckend vor so vielen Wörtern, die dem Prinzen, als er in der Tür steht, "wie eine Schar und ein Schwarm und eine Traube von hellen Sommermücken" vorkommen und redet ihn an: "Seit der Geburt des Kindes , mein Prinz, hast du mich nicht mehr berührt, nicht mehr die Haut meiner Hand gespürt, nicht mehr mein Haar angefaßt, nicht mehr mein Kleid mit den Fingerspitzen betastet. Wenn du kamst, gabst du mir nicht die Hand, und wenn du gingst, gabst du sie mir auch nicht... Nicht mehr den Hauch deines Mundes habe ich bekommen, denn nie mehr warst du mir so nah, seit das Kind geboren wurde, daß ich ihn hätte bekommen können. Du kommst täglich geritten und reitest täglich wieder weg, seit sieben Jahren, im Frühling, im Herbst und im Winter, aber nie mehr hast du mich berührt".(S.17f) Knappe Verneigung des Prinzen, sonst kein Wort; er reitet wieder fort, während Ophelia, nun endgültig um die "Worte süßen Hauchs" aus Hamlets Mund betrogen ¹⁴ wieder – pflanzenhaft die Arme, "nackt und schlüsselblumengelb", "anmutig im Schmerz" in sanfter Biegung nach vorn gestreckt (S.19) – erstarrt.

Hamlet reitet sprachlos, nur verfolgt von dem Schwarm von Mücken aus Ophelias Mund, ein zweites Mal an diesem Tage aus. Als er heimkehrt, hat die Dienerin schon die tote Ophelia aus dem Wassergraben gezogen. Hamlet läßt die Tote noch in derselben Nacht

begraben unter den Dielen des Zimmers, in dem er sie aufgebahrt fand, macht noch in derselben Nacht einen Plan, und eine Schar von Männern mit Sensen, Sicheln und Sägen führt ihn am nächsten Tage aus. Sie mähen den Sonnenblumen- und den Binsenzwald um das Landhaus nieder, zerstören in wortloser Wut das Dach des Hauses und geben das Gebäude dem Regen preis. Zerfallend, ist es ein immer wieder sich veränderndes Monument für die Tote, die man dort begrub. Die Zerstörung der Natur und der Architektur setzt die Natur selber in den Stand, das endgültige Ende herbeizuführen. Sinnlos kann, so meint man, keine Wahnsinnstat, kann kein Akt aus Verzweiflung sein. Oder ist dies das einzige Mittel, durch das sich ein zutiefst von Versagungen und auch wohl vom eigenen Versagen Verletzter noch wehren kann, indem er sich nicht wie das Vorbild des anderen Hamlet "zerreißt", nicht sich selbst begraben lassen will, nicht einen Berg von "Millionen Hufen" auf sich wirft, "bis der Boden,/Die Scheitel an der glühenden Zone" senkt¹⁵ um in diesem Grab von babylonischem Ausmaß sich ein Denkmal seiner eigenen Trauer zu bauen, sondern sich unter Zurücklassung alles Toten von dem Ort des Untergangs entfernt - und überlebt?

Die Bedingung für das Ende des Shakespeare'schen Dramas, Ophelias Tod, wird unter den Händen Brittings erst zum eigentlich auslösenden Moment des "Lebenslaufes", zum geradezu befreiend wirkenden Aufbruch, der die Assoziation zu der neutestamentlichen Forderung erlaubt, die den "Toten" das Begraben der Toten überläßt und den Lebenden die Verkündigung des Rei-

ches Gottes befiehlt.¹⁶

Hamlets dennoch erschreckend wirkende Tat erfährt über ihre private Dimension hinaus einen der Zeit und den Zeitgenossen Brittings durchaus plausiblen Sinn. Sie ist vergleichbar, in gewisser Hinsicht identisch, mit dem Handeln der letzten der drei großen Gestalten der Schlafwandler-Trilogie Hermann Brochs. Wo Hamlet gewissenlos das Trauma des nicht mehr Erfüllbaren von sich wirft, ist es in der Schlafwandler-Trilogie Huguenau, der im letzten Stadium des "Zerfalls der Werte" aus allen Wertvorstellungen desertiert, bis er an einen "Punkt der absoluten Verworfenheit" gelangt¹⁷. Nahezu gleichzeitig (die "Schlafwandler" und der "Hamlet" werden im selben Jahr, 1932, veröffentlicht) erscheint dort wie hier die Vision einer das alte Wertsystem zu Ende führenden Tat, die die erste des neuen ist. In dieser Vision zuckt, mit Broch zu reden, im "Pathos des absoluten Nullpunktes" ein "Lichtblick kommender Möglichkeiten" auf.¹⁸

Beide, Broch und Britting, sind sich ganz offensichtlich der epochalen Zäsur, vor der sie stehen, bewußt; erst die Art, in der sie die Möglichkeit Wirklichkeit werden lassen, bezeichnet, sei es in der messianischen Hoffnung der Schlafwandler, sei es in einem betont real-politischen Kalkül des modernen Hamlet, den weiten Spannungsbogen der Erwartungen an ein künftiges Reich. –

Szenenwechsel: Der Roman vom dicken Hamlet wird fortgeführt so, als ob der Dänenprinz von all diesem Pathos nichts wisse. Man befindet sich nun im Salon der Hofdamen im königlichen Schloß in der Stadt. Auch hier noch, wie eine Erinnerung an die Zeit ländlicher

Idylle, ein ganz mit Hölzern ausgelegtes Zimmer, "schachbrettartig, gelbe, eigelbe Vierecke neben schwarzen, ebenholzscharzen", das wie die Natur draußen selber auch eine Naturstimme hatte; es "summte hell und gleichmäßig hoch wie ein großes, gelbes, schwarzgepunktetes Insekt" (S.21).

Und dann die Hofdamen, mit ihren enggeschnürten Tailen selber wie Insekten, die nacheinander hereintreten, Knickse ausführen, das Wort aneinander richten: selten liest man eine exaktere Choreographie eines dem Zwang des Ortes und der höfischen Sitte unterworfenen Rituals. Man wird später erfahren, wie dessen Faszination gebrochen werden kann. Hier wird der Raum noch in einer phantastischen Vision spielerisch aufgehoben, fliegt das Zimmer, fliegt "die gelbe Riesenfliege in den goldströmenden Abendhimmel hinaus." (S.47)

Im Übrigen scheint es so, als sei die Szene nur gemacht, um das seit Cervantes wohl seltsamste Ritterpaar einzuführen: wer hier erscheint, um die obligate halbe Stunde mit den Hofdamen zu verbringen, sind der Prinz Hamlet, sein inzwischen herangewachsener Sohn und der Adjutant des Prinzen, der Ritter von Xanxres. "Herring" ist das ihm von Hamlet verliehene Attribut; Stockfisch, Skelett eines Fisches – das träfe noch eher den zungenbrecherischen Namen dieses Mannes mit der übergroßen Greisennase in einem Knabengesicht, Als habe Britting mit dieser Anspielung auf einen nicht weniger bedeutenden Stoff der Literaturgeschichte den Schlüssel zum Ernstnehmen seines eigenen Romans geben wollen – so gehen, reiten und genießen Tafelfreuden diese beiden, der dicke Hamlet und sein hagerer Ritter

Xanxres im Schatten von Sancho Pansa und Don Quijote, die Körpermaße vertauschend und quasi spiegelverkehrt, durch die mitlaufende Phantasie des Lesers. Diese wird auch weiterhin angespannt, wenn Britting uns ins Feldlager führt – und auch das wieder eher als Botaniker und Beobachter subtiler Jagden, denn als Berichterstatter über einen wirklich stattfindenden Krieg. Noch glaubt man es nicht, wenn Xanxres seinen Herrn vorbereitet: "Die großen Tage kommen jetzt, Prinz!" (S.52), weil sich die Erzählung immer wieder in das Auf und Ab des Mikrokosmos, an fallende Tropfen und spinnende Spinnen verliert (S.55). Selbst das Kriegsgeschehen ist, wo es denn geschildert werden muß, eher kunstvolle Miniatur, eine Angelegenheit von Zinnfiguren vielleicht, dazu weit entfernt und winzig wie bei einem Blick durch das umgekehrt gehaltene Fernglas. Die Versuchung ist groß, die "puppigen Soldaten" (S.62) und die "erbsengroßen Männer auf den Karten" (S.85) das sein zu lassen, was sie zu sein scheinen, Personal eines Märchens, in einer märchenhaften Sprache erzählt – würde nicht plötzlich dies Märchen zur Beschreibung tödlicher Wirklichkeit, würden nicht in diesem Idyll einer Schlacht die Zweideutigkeit des königlichen Kriegsplans, der mörderische Nebengedanke des ganzen Unternehmens plötzlich offenbar. Der derzeitige König, Königsmörder und Brudermörder zugleich, der seinem ungeliebten Stiefsohn Hamlet den Oberbefehl im Feldzug erteilt hatte, "mußte um sein Reich fürchten, dieser König Claudius, wenn dieser lange Krieg nicht endlich beendet, siegreich beendet wurde". Aber – "so klug war Claudius schon, und so klug war seine (Hamlets) Mutter auch, die Königin, so

klug waren beide gewesen" – zum endgültigen Sieg brauchte man letztlich nicht einen sieghaften Prinzen Hamlet, sondern man brauchte einen, der mit dem nützlichen Sieg sein Leben verliert, einen "toten Mann" (S.65): Aber in der Erkenntnis der Perversion des Kriegsplans zum Mordkomplott, in dem der Prinz nur als ein zu opfernder Sieger seinen Stellenwert haben soll, damit das Reich des Usurpators fortbestehe, verwandelt sich Hamlets eigener Kriegsplan am Punkt dieser absoluten Verworfenheit zur Vision einer besseren Welt: "Sein Reich, dachte der Prinz höhnisch, mein Reich, das Reich meines Vaters und mein künftiges Reich" (S.65). Nur auf dem Hintergrund dieser visionären Gewißheit und unbedingten Sicherheit ist es zu verstehen, daß Hamlet sich hinsichtlich der Praxis der Kriegsführung einer beinahe schlafwandlerischen Intuition überläßt: "... zuerst den Krieg gewinnen! War das schwer? Aber warum sollte er ihn nicht gewinnen? Er brauchte bloß anzugreifen, dann gewann jemand, er oder der andere, der Gegner, einer gewann! Aber mehr als angreifen konnte man nicht ..." (S.66).

Der Feldzug wird von Hamlet geplant und durchgeführt in einer Mischung aus Schlafwandlerei und genialer militärischer Kompetenz. Der eigentliche Befehl allerdings erschien dabei eher als die Befreiung von einem leiblichen Unbehagen denn als das Ergebnis strategischer Vernunft. Hamlet "fühlte, wie ihm das Blut in die dicken Backen stieg, vor Anstrengung, sich zu entscheiden, und feig dachte er an irgend etwas anderes, irgend etwas Gleichgültiges, um nur die Röte aus seinem Gesicht zu treiben". Und das mußten auch die Offiziere fühlen, daß

Hamlet nun so weit war, "denn unmerklich spannten sich ihre Körper, alle fünf drehten fast unmerklich den Kopf ein wenig, daß ihre Ohren ihm lauschend zuge-
neigt waren, und da hörte er sich auch schon sagen, der Prinz Hamlet: "Ich befehle im Namen des Königs, mei-
nes Stiefvaters, den Angriff und den Angriff übermorgen
von der Venskasschanze aus!" (S.96). Gegen ein Übermaß
an Staatsraison, die den Mord am eigenen Blut nicht aus-
schließt, setzt Hamlet Intuition, und, einvernommen in
den Zauber, in die Kraft, die von diesem überwachen
Träumer ausgeht, machen Hamlets Offiziere seine Sache
gut, machen sie so gut, daß sich der Plan der Schlacht
beinahe bilderbuchartig vor dem Leser verwirklichen
kann, wobei sich auch der wie eine vorweggenommene
Legende eingeführte Kampfplatz, die Venskasschanze, als
der strategisch richtige und entscheidende erweist.

Beinahe wie ein Irrtum erscheint es da, daß der treue-
ste Gefolgsmann Xanxres plötzlich unter den Toten ist.

Umso mehr wird Hamlets eigene Begegnung mit der
tödlichen Gefahr zu einem Augenblick, der über sein
zukünftiges Leben bestimmt. Plötzlich sieht Hamlet sich
auf seinem kleinen Feldherrnhügel umringt von einem
Trupp von Norwegern. Man kämpft so nahe beieinan-
der, daß man "das Weiße im Auge des Gegners" sah.
"Und der Prinz sah sich einem Gesicht gegenüber, dem
floß ein dünner Faden Blut aus einer Schramme über
dem Auge, einer kleinen, nicht tiefen Schramme, und das
Blut nahm sorgfältig den Weg vorbei an dem Augenbo-
gen und lief von da ab über die Wange herab. Aber etwas
Blut hatte sich in den Haaren der Braue verfangen, daß
die Braue anschwell, und bald mußte es sich durchgear-

beitet haben durch den Haardamm und mußte über das Auge laufen und ihm das Sehen erschweren, und dann brauchte der Prinz nur mehr mit einem Einäugigen zu kämpfen. Jetzt war es so weit, das Blut war durchgebrochen, hatte das Auge überschwemmt, und der Mann fuhr mit der linken Hand hoch, das Blut abzuwischen, aber das hätte er nicht tun sollen, hätte besser einäugig weiterkämpfen sollen, denn jetzt mußte er fallen, der Stich saß, den der Prinz führte, und der Mann stürzte und ließ das Blut nun ungehindert über die Augen strömen und merkte es gar nicht mehr" (S.113). In dieser jedes Detailregistrierenden und festhaltenden Zeitlupentechnik vereinigen sich Realismus und der alle Dramatik dominierende Gleichmut, der die ganze weitere Entwicklung Hamlets bestimmt.

Und über alles Artistische, über alle Kunst des Schreibens hinaus wird in dieser Szene die aus genauester Beobachtung sich ergebende Sprache zum Synonym für eine Kunst des Überlebens. – Ich sehe diese Passage als einen – wahrscheinlich noch ganz unbewußten – Vorgriff auf andere, verzweifeltere Unternehmungen, die nötig waren, damit der Mensch angesichts dessen, was 1933 begann und was Karl Kraus zur selben Zeit bereits die "Dritte Walpurgisnacht" nannte, seinen Kopf behielt. Wie im Falle Brittings das genaue Erkennen der Physiognomie der Gefahr zugleich die Bedingung für das Überleben ist, so ist es bei seinem Zeitgenossen, dem jüdischen Philologen Victor Klemperer, die Sprache des Dritten Reiches selber, *Lingua Tertii Imperii*, deren Beobachtung ihm "in den Stunden des Ekels und der Hoffnungslosigkeit ..., an Gräbern, in eigener Bedrängnis, in

Momenten äußerster Schmach, bei physisch versagendem Herzen" zur "Balancierstange" über dem Abgrund wird, "ohne die ich hundertmal abgestürzt wäre". Das selbstgestellte Postulat: "beobachte, studiere, präge dir ein, was geschieht – ..., halte fest, wie es eben jetzt sich kundgibt und wirkt" ¹⁹, macht den Chronisten des Zerfalls des kompliziertesten und verletzbarsten Gebildes der Kultur zum Zeugen und erinnerungsmächtigen Anwalt eines Reiches, das vor dem Dritten war und nach ihm kommt und gibt ihm selber die Kraft, sich "über die Situation zu stellen und die innere Freiheit zu bewahren" ²⁰.

Das bei Britting gegen den "die Realität eher negierenden Expressionismus" gesetzte "neue Wirklichkeitsbewußtsein" ²¹ wird sich zugleich jeder Tendenz der Heroisierung kriegerischer Ereignisse versagen. Es gibt in all den Kampfszenen kein falsches Pathos, durch das die eigene Seite erhoben, der Gegner aber verraten würde. Nichts von der woanders im selben Jahr, 1932, beschworenen Schlachtenmetaphysik, "nach der der Krieger im Augenblicke des Todes nach Walhalla geleitet wurde (...) in strahlender Leibhaftigkeit, von welcher der Leib des Helden in der Schlacht ein hohes Gleichnis war" ²². Auch nichts von jenem Kampfesrausch, in dem man den "guten" Degen zückt "im leichten, wiegenden Angalopp, bei dem die Waffen erst leise und dann immer stärker klirren, indes das Auge im feindlichen Geschwader bereits den Gegner wählt", und nach dessen Verfliegen man, nicht ohne Larmoyanz, die edlen toten Feinde, "die ihre Brust fürs Vaterland dem Eisen boten", noch honoriert, indem man gegen jeden von ihnen beim Gela-

ge das Glas erheben möchte, wie man es unter Brüdern tut.²³

Brittings kleine Kampfszene hat Assoziationen zurzeitgenössischen Ideologieproduktion hervorgerufen und zugleich signalisiert, wo sie sich gegen den Geist solcher Ideologie verwahrt. Es gibt hier niemanden, der auf Kosten anderer zum Helden wird; das, was im Kampf geschieht, ist das Notwendigste und Klügste, das dazu gehört, das eigene Leben in einer gegebenen Situation zu retten. Ein so errungener Sieg ist letztlich nicht einmal Sieg, er eignet sich weder für Triumphe noch Feiern, und der Gleichmut Hamlets steht dafür, daß der Prinz nicht einmal Entsetzen verspürt über die vielen Toten. Allenfalls ist es ein melancholisches Staunen, mit dem er auf "die vielen Schlafenden" sieht, "die sich so wenig rührten, wie er sich rührte" (S.128) – so, als wäre alles ein Naturereignis gewesen, das der Schnee, der nun auf das Schlachtfeld fällt, vergessen macht.

Brittings genauer Kriegsbericht erweist sich doch gegen die Kriegsideologie resistent – und damit auch gegen eine Sprache, die beliebig mehr Krieg bewirken kann und, als Jargon, selber schon Krieg ist.

Der Krieg ist vorbei, Hamlet kehrt heim. Die Kinder laufen durch die Gassen der Stadt, um den Zug an anderer Stelle noch einmal zu sehen: in seiner Mitte der übermäßig beleibte Hamlet auf einem viel zu kleinen Schimmel, am Schluß des Zuges der Tod, Herr von Xanxres in seinem schwarz verhängten Sarg. Grotesker ist ein "Triumphzug" noch kaum jemals geschildert worden.

Nun aber war noch ein Kampf zu führen, damit am

Ende nicht doch der Königsmörder Claudius den Gewinn erhielt, sondern damit Hamlet selber "sein Reich" bekam. Es ist das Schwerste, was ihm bevorsteht.

"O Herz, vergiß nicht die Natur! Nie dränge
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein;
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen."²⁴

Könnten Shakespeares Vorbehalte auch die Gedanken des "modernen" Hamlet sein, wenn er nun in den großen Bankettsaal einzieht, um mit seinem Stiefvater das Siegermahl zu halten? Würde der metaphorische Gebrauch der Dolche ihm Genüge tun oder läßt er einem anderen "Gericht" – in einer allerdings ironischen Verfremdung – seinen Lauf?

Hamlet hält Gericht unter den apokalyptisch schmetternden Trompeten, die den Gästen im Saal immer neue Speisen ankündigen, legt bei dem ihm zu Ehren angerichteten Festmahl aufmerksam und höflich seinem Stiefvater immer neue Fleischgerichte und Pasteten vor und läßt keine Gelegenheit des Anstoßens und Trinkens auf den König aus, bis der, schon lange um die Freude an dem Fest gebracht, ohnmächtig, sterbend auf dem Boden liegt; "da floß der Wein in ihn, da konnte der Kronprinz mit ihm zufrieden sein" (S.151).

Was folgt, ist die Intrige, die gegen den rechtmäßigen Nachfolger auf des Vaters Thron, den dicken König Hamlet, weitergesponnen wird. In einer stummen Verschwörung wird nun Hamlets eigener Sohn von der Königin, seiner Großmutter, und von Polonius, dem Vater seiner Mutter Ophelia, also von seinem Großvater, als

möglicher Mörder Hamlets ausersehen. Britting verfolgt dabei ein Konzept, das die bei Shakespeare zu erkennende Dialektik des Bösen (die Königin und Laertes, freilich auch der König Claudius und Hamlet selbst sterben durch das vom König allein für Hamlet gemischte Gift) durch ein inszeniertes familiengeschichtliches Trauma und die daraus als notwendig erachteten Handlungen ersetzt. Hamlets Sohn müsse ja, so sagt die Königin zu dem Siebzehnjährigen, dem von ihr auserkorenen Vollstrecker ihres und des Polonius Planes, gegenüber seiner Geliebten ganz ähnlich handeln oder schon gehandelt haben, wie es Hamlet gegenüber Ophelia tat: "Du bist sein Sohn, du bist wie er". Grund genug für sie, über ihren Enkel schlechtes Gewissen und Angst heraufzubeschwören, denn er könne unmöglich alle Teiche zuschütten, in denen die Geliebte sich wie Ophelia ertränken werde. Sie würde "sterben an dir und ungerächt sterben, wie Ophelia, deine Mutter, ungerächt starb". Wie eine letzte und schärfste Waffe schleudert die Königin dem jungen Prinzen den Satz ins Gesicht: "Hast du schon einen Bastard mit ihr gezeugt, wie es dein Vater tat mit Ophelia, deiner Mutter?" (S.168).

So würde, ginge es nach den Plänen der Königin, der junge Prinz Werkzeug ihrer Rache an seinem eigenen Vater aus zwei fremdbestimmten Motiven, aus der Gier der Königin nach der nicht auf sie gekommenen Macht im Staat und aus der dem Prinzen als dem "Bastard" seines Vaters eingeredeteten Schmach. Perfider und verstrickender ist noch kaum ein politischer Mord ausgedacht worden. Hier ist die Handlung an einem Kulminationpunkt angekommen, an dem sich entscheiden muß, ob

dieses System von Mord, Eifersucht und Rache ein unendlich perpetuierbares wird oder ob es noch einen Weg in die Freiheit gibt.

Zwei Szenen von großer, wenn auch ganz verhaltener innerer Dramatik bringen diese Entscheidung und sagen ein deutliches Nein zu den alten und immer wieder neuen Rache- und Todesgeistern.

Kaum hat sich der junge Prinz erzürnt von der Königin verabschiedet, trifft er überraschend mit dem König Hamlet zusammen. Eben aus dem Zimmer der Königin heraus, steht er dem Vater gegenüber "unter dem Türrahmen, beide, der König Hamlet und der Prinz Hamlet, und hinter dem König standen zwei Diener, die einen großen, bequemen Stuhl trugen, und hinter den beiden Dienern war wieder eine offene Tür und eine dritte und vierte dahinter, und jede sah kleiner aus als die vor ihr, und unter der vordersten also stand dick der König und der Prinz dachte, der dicke König würde nun hinter seinem, des Prinzen Rücken, die Königin sehen, und das mochte er nicht, so schloß er rasch die Tür und verneigte sich tief" (S.170).

Wir wissen, welche starke Suggestionskraft die unendlich erscheinenden Suiten in Repräsentationsgebäuden haben, vom Barockschloß bis zur Imponier- und Einschüchterungsarchitektur der Reichskanzlei. Hier eine Tür zuschlagen heißt, der Suggestion zu widerstehen und den verordneten Gängen nicht zu folgen. Es bedeutet für den Prinzen, das Band zur Königin für sich selber und für den Vater wenigstens symbolisch zu zerschneiden; es bedeutet die Verweigerung gegenüber einem Raum, in dem das Gesetz eines dem Blut und der

Rache verpflichteten Gefühls unter quasi mythischen Bedingungen noch gilt.

Hamlets Sohn hat sich die Freiheit genommen, sich dem Zwang dieser Räume zu entziehen, und er macht so auch den Weg frei für seines Vaters "künftiges Reich". "Denn einmal sind wir frei. Es gibt eine Stunde, die das Leben determiniert, und diese Stunde gehört uns. Wir haben die Wahl, zu werden, was wir sind, oder uns zu entgehen"²⁵. Was Reinhold Schneider genau zu derselben Zeit als Reminiszenz an den Gründer des portugiesischen Königreiches im 12.Jahrhundert formuliert hat, das mochte auch als Losung für die stille Komplizenschaft der beiden Hamlets eingeleuchtet haben, die sich vielleicht erst in diesem Augenblick der gemeinsamen Verantwortung für ein "künftiges Reich" bewußt geworden sind. Die Zeit war reif für eine das Bisherige verwandelnde Tat. Wir mögen deren Sinn in der "fundamentalen Wandlung der gesamten menschlichen Existenz" sehen²⁶ oder, gemäß der ebenfalls in den zwanziger Jahren entwickelten "Kairos"-Theologie, als Ausdruck der "erfüllten Zeit", des konkreten geschichtlichen Augenblicks; und des "Hereinbrechens des Ewigen in die Zeit"²⁷, für beides gilt, daß der, der eine Zeit als Kairos betrachtet, "sie im Sinne einer unentrinnbaren Entscheidung, einer unausweichlichen Verantwortung" und "im Geiste der Prophetie" erfährt²⁸, durch die der Mensch zu werden beginnt, was er ist.

Dazu gehört allerdings wohl die Erfahrung einer Situation der Unausweichlichkeit selbst. Und noch einmal gebraucht Britting den außergewöhnlichen Raum als Metapher für die Begegnung der Generationen in einer

solchen extremen Situation. War die von dem Prinzen Hamlet seinem Vater und dem Leser abrupt verwehrte Einsicht in das Reich der auf Rache und Mordgedanken sich stützenden Macht der gesellschaftliche und politische Wendepunkt, so weist das neue Zusammentreffen der beiden prophetisch auf eine spirituelle Dimension voraus. Zwar noch unter dem eigenen Dach, aber doch für zwei königliche Personen geradezu unerhört, treffen die beiden Hamlets diesmal "auf den eisigen Gängen unter dem Dachboden des Schlosses" unverhofft zusammen – im eigenen Haus, aber doch schon wie im Exil. Und die Art, in der sie sich da aufeinanderzubewegen – "umherstreichend wie streunende Katzen, in dünnen Kleidern beide, ohne Hut und Mantel, wie sie ihre Zimmer verlassen haben, schauernd unter der Kälte ..." (S.202) – dieses Bild der Fremdheit macht die beiden zu unwirklichen und doch wieder ganz vertrauten, wirklichen Figuren zugleich. Es ist, als ob zwei Geister einander begegnen, aber die Vermutung, es handele sich hierbei um eine Anspielung auf die nun endlich doch nachzuholende Begegnung Hamlets mit dem Geist seines ermordeten Vaters, hält dem Vergleich mit dem Original nicht stand. Eine solche Begegnung hatte, sehr frei nach Shakespeare, in Brittings Roman als eine Zwiesprache des dicken Königs mit dem Gemälde seines Vater bereits stattgefunden, allerdings lange nach dem von Hamlet arrangierten und für den Usurpator tödlich endenden Gelage – und daher für Hamlets Vergeltung unerheblich. Hamlet war in dieser Szene gerade wieder bei seiner Lieblingsbeschäftigung, aß Törtchen und nahm Punsch zu sich und trank dem Bilde des Toten zu.

Nichts von dem Schauer der nächtlichen Begegnung mit dem Geist aus dem Totenreich, kein Auftrag an den Sohn aus dem Jenseits, den Mord zu rächen. Hier wird bereits das nüchterne Fazit gezogen, unhöflich beinahe weist Hamlet den toten Vater zurecht, daß ihm "ja wohl einige Genugtuung verschafft" worden sei und daß der Vater sich damit abfinden möge (S.194). Die das Drama ursprünglich erst auslösende Begegnung mit dem Ziel, der Rache durch eine "ew'ge Offenbarung", die "kein Ohr von Fleisch und Blut" zu fassen vermöchte²⁹, eine transzendente Dignität zu verleihen, wird bei Britting gestrichen. Die im Shakespeare-Drama für die Förderung eines aufgeklärten Menschengeschlechts ohnehin nichts leistende Begegnung Hamlets mit dem toten Vater wird durch die betonte Solidarität mit dem Sohn ersetzt.

Der Mischung von Fremdheit und Vertrautheit, in der die beiden auf "ruhelosen Füßen" in den kältesten Zonen des eigenen Hauses Herumirrenden sich überraschend begegnen, entspricht die Wortkargheit, mit der das alles vor sich geht. Nur wenige Worte werden gewechselt, nichts als der kurze Kommentar über eine dort im Weg liegende steifgefrorene Katze: "'Erfroren', sagte der dicke König. 'Vielleicht nicht', antwortete der Prinz, vielleicht hat sie ihre Zeit gelebt, die paar Jahre, die Katzen zu leben haben und ist hier verreckt im Herbst und im Winter steinhart gefroren, an der Zeit also gestorben und nicht an der Kälte". Und als ob es Geheimnis bleiben sollte, antwortet der König, nicht mehr hörbar und nur noch in Gedanken; er "blies Staub von seinem weißen Ärmel und dachte, daß Zeit und Kälte dasselbe seien und auch im heißen Afrika die Menschen starben und

kalt wurden, starben und kalt wurden unter jeder Sonne, und rote Leidenschaften und schwarze Schmerzen und weiße Freuden und gelber Neid und Freundschaft und Liebe und Haß und Trauer und Habsucht und Ruhmgier, das alles starb an der Zeit, die auch die Kälte war, nicht nur Katzen im Winter und Menschen zu jeder Jahreszeit. Das dachte er, aber er sagte es dem Prinzen nicht und beide sahen die tote Katze an, die brettähnlich sich vor ihnen streckte" (S.202).-

Durch nichts weiter vermittelt als durch Hamlets stillschweigenden Monolog über das Mysterium der aller Kreatur zufallenden Zeit, leitet Britting die Erzählung über in das letzte Kapitel, in die letzte und von der Welt nun ganz entfernte Raumsituation, vom Exil der beiden Hamlets unter dem Dach des eigenen Schlosses in das noch weiter entfernte Exil "hinter der weißen Mauer". Hinter Klostermauern hat sich König Hamlet zurückgezogen, um dort, wohl eine gute Zeit nach dem Ende des Romans, seinen Lebenslauf zu beschließen – und mit ihm sein Sohn. Nicht aus Verachtung der Welt und nicht wegen der eigenen Hinfälligkeit (Hamlet ist nun schon so dick, daß er den Lehnstuhl kaum mehr verlassen kann), sondern aus dem Verlangen nach Abstand von jeder Art der Macht und des Einflusses haben die beiden, ob gerade auf der Höhe des Lebens und des Ruhms oder erst am Beginn der Mannesjahre stehend, auf jede aktive Teilhabe an der Gesellschaft verzichtet und sind in konsequenter Fortführung ihrer heimlichen Komplizenschaft gegen die Repräsentantin fragwürdiger Macht Klosterbrüder geworden, Gesinnungsbrüder. Gelassen

haben sie hingenommen, ja sogar herbeigeführt, daß die Königin nun wirklich allein im Lande herrscht und daß der ehemalige Verschwörer, der kluge Greis Polonius, den man für so weise wie Salomo hält (S.221), ihr engster Berater geworden ist. Und mit überschwänglichem Gelächter quittieren sie aus der Entfernung deren Ausschweifungen, registrieren sie, wie die Landesmutter das Reich eher auf Festen und Jagden als durch vernünftige Regierung regiert: eine ewig jung bleibende "Frau Welt", die den durch die Klostermauern gelangenden Gerüchten zufolge keinen Tanz ausläßt, "keinen Rundtanz und keinen Reihentanz, sie soll die eifrigste sein, die Königin, unermüdlich soll sie sein, wirbelnd, sich drehend, neigend, hüpfend, springend, springend!" Und als "während des Tanzes ihr Haarknoten sich gelöst habe,v... da habe sie mit offenen Haaren weitergetanzt, und das Haar, das schöne, blonde, hellblonde, rötlichblonde Haar sei geweht und geflattert ..." (S.214).

Die ungewisse Zeit, die König Hamlet mit seinem Sohn über das Ende der Erzählung hinaus noch zu leben hat, erscheint in einen einzigen unendlich langen Klostertag geronnen zu sein, Zeichen für eine Zeit, die für Hamlet in Zukunft unter einer anderen Ordnung steht. Seine Existenz ist durchaus nicht abgeschlossen von der Welt, sondern sie bedeutet jenen "Einklang mit dem Leben, dem nunmehr alles Dynamische, von der Verwandlung bis zum Vergehen, ruhigen Bewußtseins integriert werden kann"³⁰. Dazu gehört die Gelassenheit, mit der sich Hamlet mit dem Tod befreundet, wie das aufgeregte Interesse an der Eitelkeit der Welt, für die das erinnerte oder imaginierte lange Frauenhaar, als Trauma und Fas-

zinosum, die zweideutige Metapher ist.

Und immer wieder Hamlets und seiner Mitbrüder Gedenken an das "Geheimnis der fallenden Zeit"³¹: die Brüder "lasen in dicken Büchern, langsam, und schauten nach jedem Satz über die Mauer hinweg, nachdenklich, aber ohne Sehnsucht, und manche schrieben an solchen dicken Büchern und schauten auch nach jedem Satz, den sie schrieben, über die Mauer hinweg und wußten, draußen sind viele Leute, Männer und Kinder und viele Frauen mit langen Haaren, und das dreht sich draußen und tobt und schreit, und die Frauen jammern, aber hier hinter der weißen Mauer sind nur gelbkuttige Männer, meistens dick, und erwarten hier ruhig, denn alles hat seine Zeit, einen letzten Tag, dem die draußen blind entgegenstolpern, einen Säbel in der Hand oder eine Geldrolle oder die Hand verkrampft in langes Frauenhaar" (5.218). Oder, so möchte man fortfahren, sie sterben – *media vita in morte* – wie Anakreon "an einem Weinbeer kern", oder, wie ein Kaiser, "an der Schürfung eines Kammes, da er sein Haar scheidelte", oder wie Aemilius Lepidus daran, "daß er sich mit dem Fuße gegen die Schwelle seines Hauses stieß", oder wie einige andere, ein Prätor, ein römischer Wachmann und der Herzog von Mantua, "zwischen den Schenkeln der Weiber"³². Der diese Liste aufgestellt hat, ist Michel de Montaigne; wie kein anderer hat dieser mit Britting Geistesverwandte Buch geführt über die unzähligen Arten, in denen der Tod den Menschen antritt, und er hat dieses "sterben lernen" zum Synonym des "Philosophierens" erklärt³³. Er tat dies nicht als ein vom Tode faszinierter, sondern in dem Bewußtsein, daß das Leben keine Übel mehr für

den habe, der recht begriffen hat, daß der Verlust des Lebens kein Übel ist ³⁴. Wir lassen offen, ob bei Montaigne wie bei dem Hamlet des Jahres 1932 das Erlebnis der dem Menschen zufallenden Zeit ein "Erlebnis an Gott" ist ³⁵, oder ob hier die stoische Gelassenheit das Wort hat, mit der wir den Tod überall erwarten können, weil es ungewiß ist, wo der Tod unser wartet ³⁶. Für Montaigne jedenfalls und wohl auch für den Hamlet Brittings ist jene auf den Prediger Salomo zurückgehende Reflexion über Zeit und Tod eine "Besinnung auf die Freiheit. Wer sterben gelernt hat, der hat das Dienen verlernt. Sterben zu wissen, befreit uns von aller Unterwerfung und allem Zwang." ³⁷. Das Wissen um das Sterben bedeutet keine Faszination durch den Tod, die sich zum Kult steigern ließe. Keine Ästhetisierung des Todes, kein Tod als "Fest" oder als "lachende Wasserkunst"! ³⁸ Die Kenntnis der Natur und das Einverständnis mit dem Rhythmus von Werden und Vergehen sind der biblischen Weisheit gleich: "Ein jegliches hat seine Zeit, und alles Vorhaben unter dem Himmel hat seine Stunde: geboren werden hat seine Zeit, sterben hat seine Zeit" ³⁹.

Der den Blick Hamlets über die Klostermauern hinweg begleitende Gedanke mag dessen ungeachtet doch zweideutig sein und bleiben; er hält das Predigerwort fest – und damit die in ihm aufscheinende Ambivalenz zwischen dem Pathos des "Kairos" und der abwartenden Gelassenheit. Aber beides, das immer im richtigen Augenblick erfolgende, meist schweigsame Tun und das aktive Schweigen zur geschichtlichen Situation, werden letztlich zur Balance gebracht in einer dem Hamlet zu eigen gewordenen "Vollkommenheit", die sich "als eine

sich nie vollendende Bewegung" erweist ⁴⁰. In dieser Vollendung ist Energie des Widerstands genug gegen die andere, totalitäre "Bewegung", die sich absolut setzte und schon bald jedes Humane zur Leblosigkeit paralyisierte.

Die Bereitschaft einer Epoche, "die von der Frage nach 'Sein und Zeit' und der 'Geschichtlichkeit' ihrer Existenz geplagt" war, den Prediger Salomo "mit seinem entschlossenen Angreifen der Frage nach der Kairos-Bestimmtheit alles Lebens überraschend zeitnah" zu empfinden ⁴¹, mochte in Britting genau so groß gewesen sein, wie seine Verweigerung gegenüber der Art und Weise, in der die maßgebliche Philosophie dieser Zeit die Frage nach dem Leben schon beantwortet hatte. Gegenüber deren lähmenden Mysterien-Formeln, nach denen "der Tod eine Weise zu sein ist, die das Dasein übernimmt, sobald es ist" ⁴², erscheint Hamlets vorläufig letztes Tun, sein Rückzug in die *vita contemplativa*, als von geradezu idyllischer Heiterkeit, ist seine Lebensform gegen das "Sein zum Tode" ⁴³ Protest.

Was vermochte gegenüber der in einer Philosophie, in der das Dasein, solange es ist, auch immer schon sein Ende ist ⁴⁴ schon vorweggenommenen (und dennoch noch nicht für möglich gehaltenen) Opferprozeduren noch am Leben zu erhalten, als eben jene Gelassenheit Hamlets, die "die alten Stoiker als angesichts einer illusionslos erkannten *conditio humana* allein angemessene Haltung gefordert haben" ⁴⁵? Hamlet transzendiert mit seiner Kunst des Überlebens und mit seiner illusionslosen Betrachtung der Welt, die Ausdruck des Gleichmuts, nicht aber der Gleichgültigkeit ist, eine in den Kategori-

en der Rache, des Blutes und des Opfers wirkende "Seinsmacht" des Raumes, indem er für sich wieder den "Gott der Zeit" zum "Gott der Geschichte" einsetzt ⁴⁶ Das Predigerwort, kurz vor dem Anbruch des zwölfjährigen Reiches prophetisch erinnert, liest sich, auf das geplante "Tausendjährige" angewendet, als höchst desillusionierend, ja subversiv.

Nur wenige Monate nach der Veröffentlichung von Georg Brittings Roman "Hamlet" bekennt Karl Kraus, der beim nah erwarteten Weltuntergang ebenfalls zu "privatisieren" sich vorgenommen hat, er "deliberiere wie ein Hamlet, den die Unzugänglichkeit des Übels dauernd um das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft gebracht" habe ⁴⁷. Überstürzender und radikaler hat kein Übel in die Welt des menschlichen Geistes eingreifen können. Wo eben noch ein gelassen im eigenen Land gewähltes Exil als praktikable Kunst des Überlebens gelten konnte, in der auch das Zeit zu schweigen – Zeit zu reden ⁴⁸ noch die Freiheit zum Widerstand enthielt, hatte sich das "Unbeschreibliche" ⁴⁹ schon binnen kürzester Frist im Gespenst der Sprachlosigkeit in der eigenen Sprache gezeigt.

Anmerkungen

1. Goethe, S.314
2. Die genannten Belege bei Rudnick im Kap. 'Texte zur Wirkungsgeschichte und Kritik', und zwar zu U. Bräker: S.164; zu Goethe, S.171; zu Fr. Schlegel, S.181 f; zu Hegel, S.181.
3. Freud, nach Rudnick, S.219
4. Levin L. Schücking, nach Rudnick, S.223
5. ders., a.a.O., S.229
6. ders., a.a.O. S.225
7. Shakespeare, Hamlet, V. Aufz., 2.Szene
8. Goethe, S.307
9. Bode, S.42
10. Börne, S.62
11. Shakespeare, Hamlet, V.Aufz.,2.Szene
12. Börne, S.61
13. Britting, Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß, S.6
Alle weiteren Zitate aus dem "Hamlet" werden durch die in Klammer gesetzten Seitenzahlen im Text gekennzeichnet.
14. Shakespeare, Hamlet, III.Aufz., 1.Szene
15. ebd., V.Aufz., 1.Szene
16. Ev.d. Lukas, 9,60
17. Broch, Die Schlafwandler, S.683
18. ders., Die Schlafwandler, S.685 und Briefe, S.26
19. Klemperer, S.15
20. ders., S.15f
21. Bode, S.14
22. Jünger, Der Arbeiter, S.36
23. ders., Auf den Marmorklippen, S.115f
24. Shakespeare, Hamlet, III.Aufz.,2.Szene
25. Schneider, S.48
26. Tillich, Kairos - Theonomie - Das Dämonische, S.288
27. ders., Kairos II, S.33
28. ebd.
29. Shakespeare, Hamlet, I.Aufz., 5.Szene
30. Bode, S.44
31. Zimmerli, S.162f
32. Montaigne, S.126f
33. ders., S.121ff
34. ders., S.129
35. Zimmerli, S.166
36. Montaigne, S.129

- 37.ebd.
 38.Rilke, S.32
 39.Der Prediger Salomo 3, 1-2
 40.H.Barion in: "Vollkommenheit", Artikel in RGG
 41.Zimmerli, S.164
 42.Heidegger, S.245 43.ders.,S.235ff
 44.ders.,S.245
 45.Holthusen, in: Das große Georg Britting Buch, S.361
 46.Tillich, Der Widerstreit von Zeit und Raum, S.141
 47.Kraus, S.20f
 48.Der Prediger Salomo 3,7
 49.Kraus, S.16

Literatur

BODE, Dietrich: Georg Britting.
 Geschichte seines Werkes. Stuttgart 1962

BÖRNE, Ludwig: Hamlet" von Shakespeare(1828).
 In: L.B.: Spiegelbild des Lebens. Aufsätze zur Literatur.
 Ausgewählt und eingeleitet von Marcel Reich-Ranicki.
 Frankfurt/M. 1977

BRITTING, Georg: Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet
 hieß (1932). In: G.B. Gesamtausgabe in Einzelbänden.
 Bd.VI. Nymphenburger Verlagshandlung. München 1961

(BRITTING): Das große Georg Britting Buch.
 Ausgewählt und herausgegeben von Ingeborg Schuldt-Britting.
 M.e. Nachwort von Hans Egon Holthusen. München 1977.

BROCH, Hermann: Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie
 (1932).In: H.B.: Gesammelte Werke. Bd.2. Zürich 1952
 ders.: Briefe v.1929-1951. In: H.B., Gesammelte Werke. Bd.8.
 Hrsg. v. Robert Pick.

GOETHE, v. Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre.
 In: J.W.G., Hamburger Ausgabe, Hrsg. Erich Trunz. Bd.VII,
 5. Aufl. 1962

HEIDEGGER, Martin: Sein und Zeit (1926).
 12.Aufl. Tübingen 1972

JÜNGER, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt (1932).
Stuttgart 1982
ders.: Auf den Marmorklippen (1939), Hamburg 1939

KLEMPERER, Victor: LTI Lingua Tertii Imperii.
Die Sprache des Dritten Reichs. Notizbuch eines Philologen.
Frankfurt/M. 1982

KRAUS, Karl: Die Dritte Walpurgisnacht (1933).
Erster Band der Werke von Karl Kraus.
Herausgegeben v. Heinrich Fischer. 3.Aufl. München 1965

MONTAIGNE, Michel de: Essais.
Auswahl und Übersetzung von Herbert Lüthy. Zürich 1953

RILKE, Rainer Maria: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets
Christoph Rilke (1899). Leipzig o. J.

RUDNICK, Hans H. (Hrsg): William Shakespeare Hamlet.
Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1972 (Reclam)

SCHNEIDER, Reinhold: Portugal. Ein Reisetagebuch (1928).
Frankfurt/M. 1984

SHAKESPEARE, William: Hamlet. Prinz von Dänemark.
Tragödie. Übersetzt v. A.W.v.Schlegel. Hrsg. v. Dietrich Klose.
Stuttgart 1969 (Reclam)

TILLICH, Paul: Kairos II. Ideen zur Geisteslage der Gegenwart.
In: P.T.: Gesammelte Werke Bd.VI. Stuttgart 1963

ders: Der Widerstreit von Zeit und Raum (1959). In: P.T.:
Gesammelte Werke Bd.VI. Stuttgart 1963

ders.: Kairos Theonomie - Das Dämonische (1959). In:
Tillich-Auswahl Bd.3. Gütersloh 1980

ZIMMERLI, Walther und Helmer Ringgren: Sprüche/ Prediger.
In: Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk.
Teilband 16/1. Göttingen 1980

RGG: Die Religion in Geschichte und Gegenwart.
3.Auflage. Tübingen 1957ff

