

Dieter Schiller

## Georg Brittings Hamlet-Roman

Als Georg Britting um die Mitte der zwanziger Jahre seinen Text *Das Landhaus* niederschrieb, ahnte er nicht, daß daraus schon bald das erste Kapitel des Romans werden sollte, der heute als ein Hauptwerk, wenn nicht das Hauptwerk des Schreibers gilt. Britting hat die Geschichte von Hamlet, Ophelia und beider Sohn als eine eigenständige Arbeit betrachtet, als eine Novelle, die er dann 1928 auch in einer Anthologie veröffentlichen ließ.<sup>1</sup> Auf eine mögliche Weiterführung deutet nichts.

Es ist ein in sich geschlossener Text, originell in der Idee und faszinierend in der Darstellungsweise. Daß Britting auf Shakespeares Gestalten zurückgreift, ist so ungewöhnlich nicht, ungewöhnlich ist, wie er es tut. Seit Rimbauds Gedicht hatte das Ophelien-Motiv einen festen Platz in der modernen Lyrik. Das des Mädchens mit dem „sanft verstörten Geist“,<sup>2</sup> der treibenden Leiche und des vergehenden Leibes hatten Georg Heym, Gottfried Benn und Bertolt Brecht mit sehr charakteristischen Variationen aufgegriffen. Brittings Motivwahl ist davon mitbestimmt. Doch ist seine Ophelia in der Erzählung nicht die wahnsinnige Selbstmörderin des Dramas und nicht das ertrunkene Mädchen der Gedichte. Sie ist Prinz Hamlets Geliebte gewesen und nun Mutter seines siebenjährigen Sohnes. Diese Konstellation befragt Britting auf ihre Konsequenzen hin.

Hier wird eine eigenwillige und eigenständige Variante des Hamlet-Themas<sup>3</sup> entworfen. Ophelia als Mutter – das bedeutet nicht eine Umbiegung der tragischen Geschichte ins Alltäglich-Banale. Denn die neue Darstellung hält am Handlungskern des Selbsttodes fest. Auf den Tod Ophelias hin ist der Text des Prosastückes streng ausgerichtet. Aber das geschieht ohne Aufdringlichkeit. Der Leser wird am Beginn der Erzählung einen langen Weg durch die Sonnenblumenfelder und das Schilfgehölz zum verborgenen Landhaus geführt, ohne zu wissen, was und wer ihn erwartet. Der spielende Knabe bringt ihn zu dem Mädchen, das eben die Mutter Ophelia ist. Erst wenn der Prinz Hamlet auf dem Weg zu ihnen gezeigt wird, funktioniert die Assoziation auf Shakespeares Gestalten, die das Vorwissen des Lesers über die Figurenkonstellation aufruft.

Freilich wird ein anderes Paar vorgestellt, als die literarische Bildungstradition erwarten läßt. Die schöne Ophelia ist ein bißchen dicklich geworden, Prinz Hamlet erscheint – wie schon Goethe seinen Wilhelm Meister Shake-

speares Text entnehmen läßt – recht beliebt. Bewußt stellt Britting eine ironische Spannung zur tradierten Vorgabe her, wenn sich der Prinz plötzlich in der Pose eines Standbildes ertappt oder sich spielerisch einen Cäsarenkranz flicht, den sein Pferd ihm dann gleich vom Kopf frißt. In die scheinbar entspannte Stimmung des Reiters zum Landhaus wird beiläufig die Überlegung eingeblendet, wie er seinen Kranz Ophelia geben könne, ohne daß ihre Hände sich berühren. Das wirkt wie ein Schock und durchbricht schon hier, vor der Begegnung, die scheinbare Idylle des Landhauses. Der da vorgeblich zu den Seinen strebt, zögert in Wahrheit die Ankunft hinaus, um Berührungsangst und Kontaktlosigkeit überspielen zu können.

Das Refugium im Walde, abgeschirmt von Öffentlichkeit und großer Welt, suggeriert die Harmonie einfachen Lebens. Doch der Schein trägt. Das Idyll ist zur Konvention **erstarrt**,<sup>4</sup> der tägliche Ritt des Prinzen zur Gewohnheit geworden, die nur verdeckt, daß er die Nähe meidet, die er zu suchen meint. Denn er will auf keinen Fall bleiben; wie er kommt, verläßt er den Ort wieder. Die Gespräche zwischen Hamlet und Ophelia sind ein Aneinandervorbeireden. Surren seine Worte für sie wie Fliegen davon, so werden ihre für ihn zum Mückenschwarm, der ihn noch beim Wegreiten verfolgt. Diese Gesprächsszene wird zum Drehpunkt des erzählten Vorgangs. Denn hier hat die Frau zum erstenmal das lange eingespielte Zeremoniell durchbrochen und ihren Schmerz ausgesprochen, daß Hamlet seit der Geburt des Kindes nicht mehr berührt hat. Sein schweigender Abschied läßt offen, ob er überhaupt wahrgenommen hat, wahrnehmen wollte, was geschehen ist. Für die Frau aber ist damit ein Endpunkt erreicht. Beschirmt und gefangen zugleich auf ihrer Insel im Grünen, erlebt sie Hamlets Verweigerung substantieller Gemeinsamkeit als Sinnverlust ihrer eigenen Existenz. So vollzieht sich als eine lautlose Katastrophe der stille Tod der Ophelia im Wasser.

Damit ist der dünne Handlungsbogen geschlossen; über ihn weist keines der tragenden Motive der Landhaus-Novelle hinaus. Ausnehmen könnte man höchstens die an die Figur des jungen Hamlet, des Sohnes, gebundenen. Denn der Knabe bleibt von Tod und Grablegung Ophelias ausgeschlossen und das macht ihn zu einem Träger unabgegoltener Vorgangsteile, die eine Weiterführung ermöglichen. Prinz Hamlet, der Vater, dagegen bietet zunächst kaum einen Anknüpfungspunkt für eine Durchbrechung des Rahmens der erzählten Welt. Sicher die differenzierteste und konturenreichste Figur des Textes, ist Prinz Hamlet doch ganz an die bestimmende Vorgangsebene um Ophelia gebunden. Sein Verhalten – anderntags nach seiner Wiederkehr – gibt dem scheinbar unauffälligen Handlungskern, dem Tod der Ophelia, auf eigenartige Weise einen äußeren Akzent. Ob sein Kniefall bei der Toten ein Gefühl der Trauer, des Nachdenkens über Schuld oder nur Erinnerung ausdrückt, bleibt offen. Sicher ist nur, daß es pure Gleichgültigkeit nicht ist.

Denn er läßt die Sonnenblumen und Binsen abmähen, die das Haus der Ophelia verbargen, er läßt die Frau, die sich der Natur anheimgab in eben dem Haus begraben, das allmählich nun allen Blicken zugänglich - von Wind, Wetter und Getier zermorscht wird. Hier bleibt nichts offen im erzählerischen Vorgang. Er ist unzweifelhaft am Ende. Die Sonne, die über allem steht, als eine große Sonnenblume, die niemand mähen kann, ist Sinnbild elementarer Naturkräfte, die menschliche Tätigkeit nicht berühren kann.

Doch das Bild vom Löwenhaupt der Sonne über der zerfallenen Ruine des Landhauses läßt den aufmerksamen Leser auch spüren, daß - bei höchster Sinnlichkeit des Konkreten - der Vorgang in betonter Zeitlosigkeit dargestellt worden war. Der Prinz reitet und der Knabe jagt mit einem Speer - das ist so ziemlich alles, was an kulturgeschichtlichen Merkzeichen eingesetzt wird. Eine unbestimmte Vergangenheit ist es also, aber keine, die in sagenhafte Ferne verweist. Was erzählt wird, wird eher nahe an den Leser gebracht, intensiv vergegenwärtigt. Für die Figur des Prinzen Hamlet bedeutet das freilich, daß all das, was ihn in der äußeren Welt, aus der heraus er in den Kreis der bösen Idylle eintritt, aus dem erzählten Vorgang ausgeschlossen bleibt. Der einzige Gedanke an den Staatsminister Polonius, den Mann mit dem Tartarenbart und Vater Ophelias, erinnert an die äußeren Konstellationen, und das auch nur bezogen auf den Zorn des „Eisgrauen“ über Hamlets illegitime Beziehung. Die Vorstellung eines „fetten Hamlet“ - schreibt Britting um vieles später an Bode - habe ihn amüsiert und fasziniert.<sup>5</sup> Davon ist im *Landhaus-Text* noch kaum etwas zu spüren. Die Möglichkeiten dieses zweiten großen Einfalls - neben dem von Ophelia als Mutter -, der in diesem Kapitel zum erstenmal entworfen worden war, bleiben in der Andeutung stecken. Das Moment grotesker Komik kann ja nur entfaltet werden, wenn der Prinz in den Zwängen seiner öffentlichen Sphäre erscheint, wenn seine Strategien durchschaubar werden, sich gegen „Bedrohtheitserlebnisse“ und „Fremdheitsempfinden“ zu behaupten, sein „zwiespältiges Verhältnis zum Leben“ nicht zur Preisgabe seiner Identität werden lassen. Dietrich Bode hat in seiner Geschichte des Werks von Georg Britting den eigentlich konstitutiven Widerspruch im Leben des „dicken Mannes, der Hamlet hieß“ so formuliert: selbst üppig und prall von Leben, den Erscheinungen ausgeliefert, sei er zugleich „ein Skeptiker, Grübler und an der Möglichkeit sicherer Erkenntnis Zweifelder“.<sup>6</sup> Das läßt ihn Distanz suchen zu seiner Umgebung.

Folgerichtig setzt Britting deshalb im Roman von 1932 seine Grundidee vom „dicken Mann Hamlet“ mit einem Kapitel fort, das der tragischen Variante des Eingangskapitels eine komischen entgegensetzt, das Gespräch der beiden Hamlets mit den Hoffräulein im gelben Saal des Schlosses. Ein tägliches Pflichtgespräch als Ritual im Stadtschloß der königlichen Familie ablaufend, schleppt sich bedrückend dahin. Nur der Blick durch Fenster auf die

Vorgänge draußen bieten einen Rest von Beziehung zur Wirklichkeit, einem Rest von Erleben. Selbst ein flüchtiges Gefühl erotischer Zuneigung kann sich in der zeremoniellen Pflichtübung nur im stummen Zwiegespräch vollziehen, das ohne die Kommunikation der Betroffenen bleibt oder aber in einer einsamen Geste nach der Zusammenkunft gerinnt. Die Konsequenz solcher Konstellation formuliert Afra, die erste der Hofdamen: „Man muß eine Wand zwischen sich und die anderen stellen“.<sup>7</sup> Später, als König, wird Hamlet das tun. Aber in diesem zweiten Kapitel des Romans erhält das physiologische Merkmal des Prinzen zum erstenmal seine Funktion im Aufbau der Handlung. Sein „unförmiger Bauch“<sup>8</sup> macht ihn schwer beweglich, schützt ihn sogar bis zu einem gewissen Grade vor Berührungen. Zwar stört es ihn noch, zu fett geworden zu sein, aber der Abwehrmechanismus gegen Belagerung und Bedrohung von außen wird erkennbar, das „Mittel [...], das, ins Äußere gewendet, dann seinen ganzen Habitus prägt, ihn zum dicken Mann' macht: Essen und Trinken“.<sup>9</sup>

Auch wenn das *Landhaus-Kapitel* vom Autor ursprünglich als eigenständig empfunden wurde; daß hier Weichen gestellt waren für ein weitaus umfassenderes Konzept, muß er gewußt haben. Denn als ihn Paul Wiegler und Max Krell für den Propyläen-Verlag im Jahr 1928 aufforderten, einen Roman zu schreiben, griff Britting auf das *Landhaus* als einen geeigneten Anfang zurück und hat das Buch in sehr kurzer Zeit niedergeschrieben; die zweite Hälfte sogar in vier oder sechs Wochen, wenn man seinen eigenen Erinnerungen folgen kann. Abgeschlossen wurde das Buch mit seinen nun acht Kapiteln - einem Brief an Bode zufolge - im August 1929.<sup>10</sup> Daß es dann drei Jahre brauchte, um - abgelehnt von vielen Verlagen - endlich bei „Langenmüller“ im Kontext eines deutschnationalen Verlagsprogramms gedruckt zu werden, sei hier nur am Rande erwähnt. Die Rezeptionsgeschichte ist zweifellos davon mitgeprägt. Der Verweis aufs Entstehungsdatum hat freilich an dieser Stelle auch einen realen Zusammenhang mit der konzeptuellen Seite der Weiterarbeit am *Hamlet-Sujet*.

Interpreten des Romans nennen immer wieder die gegenklassische Haltung Brittings, seine Lust an rebellischen Akten gegen die „Überlieferung“ als einen Antrieb zur Vollendung des Romans. Das entsprach der neusachlichen Infragestellung sowohl der traditionellen bürgerlichen Kultur wie der expressionistischen Welterneuerungsphase. Im Fall des *Hamlet-Sujets* war das Kernstück des bildungsbürgerlichen „Mythos Hamlet“<sup>12</sup> die Goethesche Formel: „eine große Tat, auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen“ ist. So galt die Gestalt des Hamlet - und gilt so noch bis heute - als ein „Symbol des durch Reflexion selbstzerstörerisch wirkenden, tatenschwachen Menschen“,<sup>13</sup> um Elisabeth Frenzels Lexikon der *Stoffe der Weltliteratur* der Einfachheit halber zu zitieren. Für Britting dürfte von Beginn an festgestanden

haben, daß der dicke Hamlet seinen Lebenslauf mit dem bewußten Rückzug in die *vita contemplativa* des Klosters abschließen sollte - einem Rückzug freilich, der hier nichts klösterlich Asketisches an sich hat. Ein solcher Handlungsbogen aber war ohnehin nur als Gegenentwurf zum tradierten Muster zu gewinnen.

Brittings *Hamlet-Roman* ist kein historischer Roman, auch kein Versuch, den Mythos als Geschichte zu erzählen. Der Autor begnügt sich damit, einen epischen Handlungsraum zu entwerfen, der die Historie im Rahmen der exemplarischen Lebensperiode des dicken Mannes gleichsam zitierend erinnert. Der Nachweis, daß die eindrucksvollen Schlachtpassagen des Romans stark von Schlachtgemälden Altdorfers und Uccellos geprägt sind, bestätigt nur einen solchen Eindruck. Schon der Titel des Romans setzt den entscheidenden Akzent. Es ist der *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß*, nicht aber der Lebenslauf eines erzählerisch zur historischen Realfigur modellierten Hamlet. Das heißt natürlich nicht, daß - wie zuweilen zu lesen ist - der Bezug zu Shakespeare nur periphär sei. Die Kritik des „Mythos Hamlet“ vollzieht sich vermittelt einer sorgfältig betriebenen Isolierung von Handlungselementen oder Motivation von der scheinbar geradelinigen Kausalität der Handlungsführung der tardierten Hamlet-Geschichte, die in den Bildungsideologien dann zu fast unsprengbaren Fesseln der Interpretation werden. Ich gebe hier nur ein, freilich für meinen Zusammenhang wichtiges Beispiel.

Daß etwas faul sei im Staate Dänemark hat Brittings Hamlet-Story mit der Vorlage gemeinsam: Den Königsmord des regierenden Claudius an Hamlets Vater, seine Heirat mit der Frau des ermordeten Bruders, die - aus wie auch immer gearteter Verbundenheit - mit dem Usurpator des Throns gemeinsame Sache gemacht hat. Doch Shakespeares mächtige Erscheinung des Geistes des alten Königs Hamlet, der seinen Sohn zum Handeln ermahnt, ist bei Britting auf eine Anspielung reduziert. Mag der Geist bei Shakespeare nun als Ausdruck von Hamlets innerem Drang oder als Manifestation unanfechtbarer Ehrvorstellungen interpretiert werden: daß seine Forderung als unausweichlich gegeben gesetzt ist, liegt auf der Hand. Der Dicke bei Britting dagegen sieht sich seinem Vater als Bild gegenüber, lange nachdem er seinen eigenen, seinen seltsamen Königsmord vollzogen hat. Gerade den absoluten Anspruch auf eine Rache, die er auf seine Art ja geübt hat, weist Brittings Hamlet zurück. Indem er dem Bild des Vaters zutrinkt, holt er ihn auch auf normal-menschliches Maß zurück. Nichts besonderes sei ihm geschehen, als seine Nase seiner Frau nicht mehr gefiel, zu weitgehend sei nur die Schlußfolgerung gewesen, ihn deshalb einfach umzubringen. Der Mann auf dem Bild solle sich endlich zufrieden geben, weist ihn sein Sohn zurecht - schließlich habe er ihm ja die fällige Genugtuung verschafft.<sup>15</sup>

Dieser komischen Umkehrung nun entspricht eine andere, die für die Konstruktion des Lebenslaufes von größter Bedeutung ist. Beim Erscheinen des Geistes in Shakespeares Stück ist die Rede vom Krieg und Sieg Hamlets - des alten offenbar -, deren Ergebnisse nun die Norweger unter des jungen Fortinbras Führung korrigieren wollen. Im Stück wird der Streit beigelegt. Der Autor des *Hamlet-Romans* aber findet hier den Anstoß zur Konstruktion der entscheidenden Wendung im Lebenslauf seines Hamlet. Erst mit den beiden „Feldlager“-Kapiteln gewinnt der Roman eine geschichtliche Dimension und die Biographie des Helden ihre Dynamik. Er wird als Oberbefehlshaber ins Feld geschickt, im Auftrag des Stiefvaters König Claudius, der einen langen Krieg um die Rettung des Reiches als gemeinsames Ziel, dem das andere, zunächst nur vage umschriebene Ziel untergeordnet bleibt. In einer frühen Fassung hatte Britting seinen Hamlet noch direkt aussprechen lassen, worum es ging: „[...] eine Rache, die geübt sein wollte, [...] eine Strafe, die noch vollzogen sein wollte.“ In der Druckfassung ist nur noch von der Aufgabe die Rede, die bevorstand, und am Rande einer Metzger-Grube mit schillerndem Gedärm glaubt Prinz Hamlet - wie im alten Rom die Priester - in den „wirren Schicksalslinien“ die Schlinge zu sehen, die er um einen Hals wünscht, um den Hals des Königsmörders und Usurpators Claudius.<sup>17</sup>

Nicht ohne Ironie läßt Britting seinen dicken Hamlet als Feldherrn agieren. Dieser Feldherr Hamlet ist zuversichtlich, aber er macht sich nichts vor: „[...] 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.“ Dick, weil ihm das Essen so gut schmeckt, weder klug noch kühn, geht er doch nach vorn, wo gekämpft wird. Aus den kleinen gemalten Männern auf der Landkarte im Hauptquartier werden die großen an der Front. Die Entscheidung zum Angriff, die Hamlet vor den Befehlshabern trifft, führt ihn schließlich selbst ins Handgemenge, wo er das „Weiße im Auge des Gegners“ sieht. Aus dem Zuschauerraum fühlt er sich auf die Bühne versetzt, wo „Männer [...] ihr Handwerk mit Kunst und Genauigkeit“ ausüben, „nach vorbestimmten Regeln“.<sup>19</sup> Er hat sich gequält mit der Entscheidung, wo anzugreifen sei. Die Meinungsverschiedenheiten der erfahrenen Offiziere bringen ihn zu der lächelnden Erkenntnis, daß es gleichgültig sei, wie er entscheidet, wenn nur irgendeine Entscheidung fällt. Nicht so gleichgültig lassen ihn die Einzelschicksale, ob es das Schicksal des Offiziers Salonsons ist, der sterben muß, weil der dicke Hamlet ihn herausgefordert hat, mit ihm an die Front zu gehen, ob es das seines ergebenen Freundes Xanxeres ist, der an der Seite des Prinzen stirbt, statt das Hoffräulein Klara zu heiraten. Die Ambivalenz dieses Erlebens enthüllt die oft zitierte Szene, in der der Prinz seine schwere Gestalt mühselig neben den Körper des toten Xanxeres lagert, um ihm - nun aller Berührungsangst zum Trotz - die Au-

gen zu schließen. Hier hat Britting freilich sein eigenes Konzept geglättet, indem er die vorangehende Reflexion tilgte. „[...] traurig, traurig, dachte der prinz, nun bin ich traurig, nun bin ich zutiefst betrübt, aber er wußte, daß er es nicht war, vielleicht, daß er ein wenig traurig war, darüber, daß er nicht traurig sein konnte. ich habe keine seele, dachte der prinz, ich bin ein seelenloses ungeheuer, ein fettes, herzloses ungeheuer“<sup>20</sup> Solches Erschrecken, Entsetzen vor sich selbst widersprach wohl dem eher distanzierenden Duktus der Erzählung. Doch - meine ich - läßt die gestrichene Stelle etwas vom eigentlichen Hintergrund ahnen, vor dem Britting sein Bild vom Krieg entwirft.

Die drei Kriegskapitel (*Im Feldlager, hinten; Im Feldlager, vorn; Der Sieger*) bilden das Kernstück des Lebenslaufes. Daß die Stelle bei Shakespeare - verknüpft mit Hamlets Aufenthalt im Lager Fortinbras, im 4. Akt - zum Ausgangspunkt einer grundlegenden Neudisposition des Stoffes werden konnte, hat seinen Grund in Brittings gleichzeitiger Verarbeitung seiner Weltkriegserfahrungen als Frontoffizier. Die Skizze *Tüchtiger Diener* von 1927 belegt, daß er nach dem Ende des Krieges in der Revolutionszeit nicht unempfindlich gegen die Ziele der Revolution von 1918 war, wenn auch „kein lodernder Freiheits-Soldat“. Doch seine Grundhaltung beschreibt er nun als die eines Menschen, „der immer ein bißchen rückwärts schießt, nicht nur vorwärts, vorwärts sieht, wie sich das wohl gezielte, damals und heute“<sup>21</sup> - zu deutsch: als gemäßigt konservativ. In der Literatur ist oft gesagt worden, daß Kampf zu den Lebensprinzipien gehörte, zu denen sich Britting bekannte. Das ist sicher wahr. Aber die Anekdoten und Szenen aus dem Weltkrieg - sämtlich vorgetragen im Ton des understatement - berichten von skurrilen, heiklen, verwunderlichen Vorkommnissen des Kriegsalltags, eingebettet in den durchgehenden Zug schmerzlichen Erinnerns an die Opfer. Kein Pazifismus, keine Analyse des Krieges als gesellschaftliche Erscheinung, aber unverkennbare Resistenz gegenüber den Verherrlichungen des Weltkriegs und gegenüber dem Mythos des Frontsoldaten - von deren politischer Instrumentalisierung ganz zu schweigen.

Neben diesen anekdotenhaften Facetten der Annäherung an das „Grunderlebnis“, die „Grunderfahrung“<sup>22</sup> des Weltkrieges bildet der *Hamlet-Roman* die einzige komplexe Reaktion Brittings auf die Kontroversen um die geschichtliche Wertung des großen Krieges. Man mag das als Ausweichen, als Rückzug in ein anachronistisches Modell des Krieges betrachten. Auf jeden Fall war die Verfremdung des Selbsterlebten durch Einbindung in den *Hamlet-Stoff* für Britting eine Möglichkeit, seine Erfahrungen und Emotionen zu objektivieren, aus den ideologischen Konfrontationen herauszunehmen, durch die die Auseinandersetzungen über die erste Welle der Weltkriegsromane gekennzeichnet waren. Wichtiger noch erscheint mir die Frage, wie Britting im Lebenslauf seines Helden die

Folgen des Krieges darstellt. Der gefeierte Sieger Hamlet war - in Brittings Sicht - im Kriege den Ereignissen ausgeliefert wie alle, sie zu steuern glaubte er nicht. Jetzt, bei der Aufgabe, die zu lösen blieb, dem anstehenden Königsmord, wird er jedoch zum subtilen Kämpfer mit seinen eigenen Waffen. Keine Palastrevolution und kein Umsturz: In einem grotesken Freß- und Saufduell wird der Kampf mit dem König Claudius ausgetragen. Jeder folgt seinen Interessen. Der König, auf Versöhnung und Beilegung des Streits mit dem Thronfolger hoffend, wagt nicht, dem Angriff der Köche mit Speisen und den besten Stücken auszuweichen, die der Kronprinz ihm vorlegt. Hamlet dirigiert die Schlacht mit dem König im Wissen um die Schwäche des Gegners, der eigenen Leistungskraft in diesem Duell gewiß. Der öffentlich vollzogene Königsmord, bei dem der Ermordete sich ungewollt selber umbringt - das ist die grotesk-komische Steigerung der Handlung. Hamlet wird König und die Geschichte nimmt eine neue Wendung.

Georg Britting hat sich nicht als Kritiker und nicht als Analytiker der Gesellschaft gesehen. Sein Buch über Hamlet handelt nicht von Strukturen der Herrschaft und Macht. Aber es zeigt, wie einer Erfahrungen macht und die ihm gemäße Weise zu leben sucht. Da er Kronprinz ist und König, kommt er nicht vorbei an der Frage, welche Verantwortung ihm zukommt in der Sphäre der Entscheidung über Menschen. Daß er ein erfolgreicher Herrscher sei, vom Volk geachtet, das er beherrscht, müssen wird dem Erzähler glauben - davon zu berichten ist nicht Sache dieses Buches. Wie ein Riesenfrosch sitzt der dicke König fremd unter seinen Hofleuten, hat Feinde, ohne zu wissen wie, und Freunde, ohne zu wissen wie. Seine Kraft, die Verhältnisse zu gestalten sieht er illusionslos: „[...] ich habe wenig getan und vieles gewähren lassen, und so ist manches so gekommen und manches anders“.<sup>23</sup> Lustlos begegnet er der Verschwörung, welche die Königin mit Hilfe des alten Polonius zimmert, läßt er die Verschwörer verhaften. Aber er weiß nun, daß es kein Blut kosten soll. Britting - heißt es in einer Interpretation - trete mit seiner Zentralgestalt 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“,<sup>24</sup> wie es bei Shakespeare heißt. Das ist sein Gegenentwurf zum heroischen Bild der Geschichte.

Ist der *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß* ein Entwicklungsroman geworden? Ich glaube: nein. Streng genommen ist er nicht einmal ein Lebenslauf. Denn was die Zentralfigur zu dem gemacht hat, was sie ist, was sie geprägt hat, bevor sie in die Handlung eintritt, das wird nur im Weg der Parallelfigur des jungen Hamlet erkennbar, des Knaben des Eingangskapitels, in dem sich das Schicksal seines Vaters gleichsam wiederholt. Aus beider

Leben erst setzt sich der Lebenslauf zusammen. Die Fiktion einer geschlossenen individuellen Biographie wird durchbrochen. So ist es nur folgerichtig, daß beide Hamlets gemeinsam sich am Ende vom aktiven Leben zurückziehen, weil handeln ihnen suspekt und lächerlich geworden ist.<sup>25</sup> Es wäre falsch das als eine Flucht ins Abseitigen abzutun. Auf andere Art hat Lion Feuchtwangers Roman *Jud Süß* einen vergleichbaren Handlungsbogen und auch Arnold Zweigs *Grischa* sucht Sühne in der tatenlosen Erwartung des Todes. Freilich, der - vermutlich - an Schopenhauer orientierte Schluß, der Rückzug der beiden Hamlets hinter die schützende Mauer des Klosters, macht nur eine Haltung zur endgültigen, die zumindest der Prinz und der König Hamlet schon in den vorhergehenden Kapiteln demonstriert hatte. Das Buch ist wohl weniger ein Entwicklungs- als ein Erfahrungsroman, ein Roman, in dem einer Antwort sucht, warum - wie es in einer Reflexion des Kloster-Kapitels heißt - er nie recht gewußt hat, warum er eins tat und ein anderes nicht. Die Antwort, die er zu finden meint, kann man für weise halten oder resigniert: „Irgend etwas war, was einen trieb und schob, da war nichts zu bereuen, und vielleicht würde man einmal erfahren, was einen gestoßen und geschoben hatte, wahrscheinlich war's ja nicht, daß man je Aufklärung erhielt, hier und bis jetzt wenigstens hatte man sie nicht erhalten, und ob man sie je anderswo erhielt blieb zweifelhaft...“<sup>26</sup>

## ANMERKUNGEN

- 1 SW III/1, S. 245.
- 2 Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen. Heidelberg: Schneider 1960, S. 35.
- 3 Bode, S. 35.
- 4 Hubertus Venzlaff: Georg Britting, Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß. In: Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts. Bd.II. Bern: Lang 1986, S. 264.
- 5 SW III/1, S. 257.
- 6 Bode, S. 39, 42.
- 7 Georg Britting: Lebenslauf eines dicken Mannes, des Hamlet hieß. Roman. Düsseldorf: Merkur-Verlag 1948, S. 53.
- 8 Ebd., S. 49.
- 9 Bode, S. 43.
- 10 SW III/1, S. 245.
- 11 Bode, S. 35.
- 12 Venzlaff (wie Anm. 4), S. 262.
- 13 Elisabeth Frenzel: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2.Aufl. Stuttgart: Kröner o.J., S. 239.
- 14 Wilhelm Haefs u. Walter Schmitz: Magische Poetologie. Georg Britting und die Malerei der Donauschule. In: Literatur in Bayern (1988), Nr. 13, S. 28.
- 15 Britting: Lebenslauf (wie Anm. 7), S. 224.
- 16 SW III/1, S. 249.
- 17 Britting: Lebenslauf (wie Anm. 7), S. 87.
- 18 Ebd., S. 80.
- 19 Ebd., S. 132, 125.
- 20 SW III/1, S. 249.
- 21 SW I, S. 318.
- 22 Albrecht Weber: Die Frankreichfahrt. In: Interpretationen zu Georg Britting, Bei träge eines Arbeitskreises. (Interpretationen zum Deutschunterricht). Hg.v. Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1974, S. 106.
- 23 Britting: Lebenslauf (wie Anm. 7), S. 217. 24 Venzlaff (wie Anm. 4), S. 253.
- 25 Bode, S. 43.
- 26 Britting: Lebenslauf (wie Anm. 7), S. 259.