

Erster Abschnitt.

Die Hamletkritik und ihre Abwege.



I. Einleitung.

Das siebzehnte Jahrhundert hatte in der Geschichte der englischen Bühne und Litteratur mit großen Dingen begonnen. Im Jahre 1603 war unter dem Namen Shakespeares, wohl nach einem früheren Entwurf und von räuberischer Hand, die erste Ausgabe des Hamlet erschienen, welcher im nächsten Jahre nach der echten und vollständigen Aufzeichnung des Dichters die zweite nachfolgte. Gleichzeitig erschien der Othello, nicht im Druck, aber auf der Bühne. Vor dem Ablauf des ersten Jahrzehnts waren Macbeth und Lear, Coriolan, Antonius und Cleopatra entstanden. Ehe Hamlet das Licht der Welt erblickte, war Julius Cäsar schon gedichtet. Noch vor dem Jahre 1610 hatte Shakespeare seine theatralische Laufbahn in London beschlossen und war nach Stratford zurückgekehrt, dem Schauplaze seiner Jugend und der letzten Periode seiner Dichtungen.

Unmittelbar nach dem Hamlet war die erste Ausgabe der Faust-Tragödie Marlowes veröffentlicht worden, zu deren Entstehung das deutsche Volksbuch und die englische Volksbühne einander die Hände gereicht hatten. Gleichzeitig beginnt die Ära der neuen Philosophie. Im Jahre 1605 läßt Bacon die erste Ausgabe seines Werks „über den Fortschritt der Wissenschaften“ in zwei Büchern erscheinen. Unter dem Titel „über den Werth und die Vermehrung der Wissenschaften“ erscheint die zweite Ausgabe dieser baconischen Enchyclopädie in neun Büchern, gleichzeitig mit der ersten Gesamtausgabe der Werke Shakespeares (1623): ein zufälliger Synchronismus, aus welchem die Kritik in unseren Tagen den Schluß gezogen hat, daß die Werke Bacon's und Shakespeares von einem und demselben Verfasser herrühren, der kein anderer gewesen sein könne als Bacon.¹

II. Die Typen der älteren Hamletkritik.

1. Voltaire.

In der Einleitung zu seinem Trauerspiel „Semiramis“ (1748) hatte Voltaire die moderne

¹ Meine Shakespeare-Festrede „Shakespeare und die Bacon-Mythen“ (1895). S. 54.

Tragödie mit der antiken, die französische mit der englischen, die gespenstische Erscheinung seines Minus mit der des Geistes in Shakespeares Hamlet-Tragödie verglichen, welche letztere er als den Typus und Gipfel der tragischen Kunst Englands im Zeitalter der Elisabeth ansah. Nichts sei regelloser und verworrener als der Gang der Begebenheiten in dieser Tragödie: im zweiten Act werde der Held verrückt, im dritten seine Geliebte, die sich im vierten ins Wasser stürze, nachdem der Liebhaber ihren Vater getödtet und gethan, als ob er eine Ratte umbringen wolle. Im fünften folgt das Begräbniß. Vorher machen die Todtengräber über die aufgeworfenen Schädel nach ihrer Art die rohesten Späße, welche Hamlet mit ähnlichen Narrheiten erwidere; zuletzt sehen wir, wie der Prinz, seine Mutter und sein Stiefvater, der König, zusammen zechen, sich zanken, einander schlagen und tödten. Man sollte meinen, das Werk sei aus der Phantasie eines trunkenen Wilden (*sauvage ivre*) entsprungen.

Aber mitten unter diesen Roheiten, die noch heute die Geschmacklosigkeit und Barbarei der englischen Bühne kennzeichnen, und die selbst der niedrigste Pöbel in Frankreich und Italien nicht zu ertragen

im Stande sei, offenbaren sich die erhabensten Züge, würdig des größten Genies. Es scheine, als ob die Natur sich gefallen habe, in dem Kopfe Shakespeares das Gewaltigste und Größte, das sich ersinnen lasse, mit dem Niedrigsten und Abscheulichsten zu vereinigen, was Roheit ohne Geist zu bieten vermöge. Eine der erhabensten Erscheinungen und zugleich der wirkungsvollsten Theater-scenen, die sich aus dem tollen Wirrwarr des Stücks hervorheben, sei der Schatten Hamlets des Vaters. In den Persern des Aeschylos erscheine der Schatten des Darius, um das Unheil zu verkünden, welches seinem Hause bevorstehe. Dagegen der Schatten des Königs Hamlet komme Rache heischend, geheime Verbrechen enthüllend, vom Todtenreiche gesendet, damit die Gerechtigkeit in der Welt nicht aufhöre zu walten und es jedem auf das augenfälligste einleuchte, wie die unsichtbare Macht der Gerechtigkeit das sichtbare Reich der Dinge beherrsche und zu ihrer Erhaltung gebieterisch in dasselbe eingreife. Die wahre Tragödie ist die Schule der Tugend, sagte Voltaire an unsrer Stelle.¹ „Die Politik ist das Schicksal und die hohe Schule der

¹ Œuvres (1785), Vol. III, p. 384—391.

Sprache kamen und der Geist des Minus mit dem des Hamlet verglichen wurde. Der Gegensatz zwischen Voltaire und Shakespeare, zwischen der tragischen Kunst beider konnte nicht treffender erleuchtet werden, als durch diese Parallele ihrer Gespenster. Die Aufklärung, welche keine Gespenster glaube, könne den dramatischen Dichter im Geringsten nicht abhalten, Gespenster erscheinen zu lassen. „Der Saame, Gespenster zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Saamen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will. So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Minus — lächerlich. Shakespeares Gespenst kommt wirklich

aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kommt in der feierlichen Stunde, in der schauernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnißvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltaires Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen es erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem DonnerSchlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch, aber er war zu furcht-

jam, zu ekel, diese Umstände zu nützen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edleren Art sein, und durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter Gespenstern sind, dünket mich, kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion. Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Ungeschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern, alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dummer Statisten dazu ab.“ — „Beim Shakespear ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Scene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder-gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauer und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm

wahrnehmen, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche die Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn, als durch sich selbst.“¹

Diese Erörterungen des großen Dramaturgen sind so ganz im Sinne Shakespeares und seiner Tragödie gehalten, daß wir sie ihrem wesentlichen Umfange nach in unsere Betrachtung aufnehmen wollten, um sie auch im Fortgange derselben vor Augen zu haben. Kein Zweifel, daß Lessing, wenn er auf die Fabel und Composition der Hamlet=Tragödie näher eingegangen wäre, beide in das hellste Licht gesetzt und der sogenannten Hamletkritik viele Irrwege erspart haben würde. Leider hat er das nirgends gethan; leider ist zu seiner Zeit in Hamburg der Hamlet nicht aufgeführt worden. Es geschah erst durch Schröter zehn Jahre später (1778).

Was aber die Wirkung der Hamlet=Tragödie als solcher betrifft, so hat Voltaire dieselbe unter aller Kritik gefunden, sie könne nur dem rohesten englischen Pöbel zusagen, den französischen und italienischen müsse sie anwidern; — wogegen Lessing

¹ Hamburgische Dramaturgie. Theil I. Stück XI. (5. Juni 1767.)

mit vollem Rechte behauptet hat: daß auf uns Deutsche nach den Meisterwerken der Griechen kein Stück eine größere Wirkung ausüben müßte, als Othello, als König Lear, als Hamlet. X

3. Goethe.

Seitdem Goethe, voller Einsicht und Bewunderung für den Dichter und sein Werk, in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795) die erste eindringende Analyse des Hamlet gegeben, die Fabel des Stückes zergliedert und nachgewiesen hat, daß die Tragödie höchst planvoll sei, ist mehr als ein Jahrhundert verfloßen. Was die Beurtheilung und die Schätzung der Shakespearischen Hamlet-Tragödie betrifft, so giebt es in dem Gebiet der gesamten Hamletkritik keinen schärferen Gegensatz, als diese Antithese zwischen Voltaire und Goethe. Bei jenem ist die Hamlet-Tragödie der tollste Wirrwarr, bei diesem die planvollste Ordnung, und der größte Plan, der je eronnen worden. Wir wollen diesen Gegensatz bemerken und feststellen, ohne hier in die Beurtheilung der Dichtung selbst einzugehen, womit wir unserer eigenen Betrachtung vorgreifen würden.

Wie Goethe in den „Lehrjahre“, diesem genialsten und interessantesten aller Bildungsromane, die

ganze Behandlung der Hamletfrage eingeführt und motivirt hat, so erschien die ästhetische und praktische Beschäftigung mit dem Theater, das Studium Shakespeares, das Verständniß der Hamlet=Tragödie als ein menschliches Bildungsproblem, welches erlebt und gelöst sein wollte. Obwohl weder erschöpfend noch unwidersprechlich, hat dieser erste Versuch der Vergliederung der schwierigsten und tief= sinnigsten Dichtung Shakespeares einer Legion von Nachfolgern auf dem Gebiete der Hamletkritik immer von neuem zur Leuchte und Orientirung gedient.

Wir finden nicht, daß Goethe dem Inhalt der Hamletfabel in allen Punkten gerecht geworden ist. Unter den Problemen, die den Charakter des Helden angehen, hat von jeher an erster Stelle die Frage gestanden: „Warum handelt er nicht, schnell und energisch? Warum thut er nicht, was zu thun der Geist seines Vaters ihm auf die Seele gebunden und er selbst feierlich gelobt hat?“ Auf diese Frage lautet Goethes Antwort in ihrer negativen Fassung und in aller Kürze: „aus Mangel an Thatkraft, an sinnlicher Heldenstärke“, wogegen auf Grund einer treuen Beobachtung der Fabel und der in ihr berichteten Gemüthslage Hamlets zunächst zu ant=

worten ist: aus Mangel an Thatenlust, der aus dem Mangel an Lebenslust hervorgeht, aus einer welt- und lebensfeindlichen Stimmung.

Unsere Hamletfabel enthält eine Reihe von Begebenheiten, aus denen zur Genüge einleuchtet, daß es ihrem Helden keineswegs an Muth und Thatkraft gebricht, weshalb wir Goethen nicht ohne weiteres darin beistimmen können: daß hier eine große That auf eine Seele gelegt sei, die der That nicht gewachsen ist; die That sei ein Eichbaum, die Natur des Helden ein Blumengefäß.¹

Ohne Zweifel hat Goethe in dem Gemüthe Hamlets den melancholischen Grundzug ebenso wenig übersehen, wie in seiner Handlungsweise die heroischen Kraftproben: ich meine jene Momente, wo er sich von seinen Gefährten losreißt und dem Gespenst in die Einöde folgt; wie er im Kampf mit den Seeräubern auf deren Schiff springt, und welche weitere Bravouren wir im Laufe des Stücks an ihm wahrnehmen.

Um den Gang und die Uebersicht der Begebenheiten in der Aufführung zu vereinfachen, hat

¹ Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch IV. Cap. XII. S. 214—216. (Goethes sämmtl. Werke, 1851, Bd. XV.)

Goethe gewollt, daß der ganze Handel mit England aus dem Spiele wegbleiben und die Unruhen in dem eroberten Norwegen einzig und allein die politischen von und nach außen wirksamen Motive abgeben, daß Laertes nach Norwegen gesendet, Horatio dagegen, als der Sohn des dortigen Statthalters, nach Dänemark gehen solle, um die schleunige Ausrüstung der Kriegsflotte zu betreiben; diese aber solle Hamlet befehligen, zu welchem Amt Goethe ihm wohl ein ähnliches Maß von Muth und Tapferkeit zuschreiben mußte, als er nach der Fabel unserer Tragödie an den Tag legt.¹

In seiner Analyse des Hamlet hat Goethe den überraschenden epigrammatischen Ausspruch gethan, daß zwar die Tragödie planvoll sei, aber der Held keinen Plan habe.² Da nun die Planmäßigkeit des Ganzen und die Planlosigkeit des Helden doch zusammenhängen und auf einander bezogen sein müssen, so hat einer der jüngsten Hamlet-erklärer, indem er sich dem Goetheschen Worte anschließt, die Folgerung daraus gezogen, daß die Tragödie höchst planvoll sei, nicht obgleich, sondern

¹ Ebendasselbst. Buch IV. Cap. IV. S. 260—263.

² Ebendasselbst. Buch IV. Cap. XV. S. 223.

weil der Held keinen Plan habe, daß die Planmäßigkeit des Ganzen auf der Planlosigkeit des Helden beruhe. Das klingt wie ein Oxymoron!

Ich gestehe, daß ich von einer Tragödie, deren höchst planvolle Ordnung einen völlig planlosen Helden nicht bloß verträgt, sondern sogar voraussetzt und aus ihm hervorgeht, weder ein Beispiel kenne noch überhaupt im Stande bin, mir eine Vorstellung davon zu machen, es sei denn eine solche, wobei der Charakter der Tragödie in die Brüche geht und sich ins Komische auflöst. Wir werden diesen planlosen Helden sorgfältig mit der Fabel seiner Tragödie vergleichen, um nach dieser allein gültigen Richtschnur zu urtheilen, ob eine solche Auffassung zulässig ist oder nicht.

Freilich hat uns Goethe einen Hamlet gezeichnet, der seinem Werther erstaunlich ähnlich sah: „Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zu Grunde, die es weder tragen noch abwerfen kann“.¹ Wäre der junge Werther in einer ähnlichen Lage gewesen, als in welcher Hamlet ist, so würde dieses Wort genau auf

¹ Ebendasselbst. Buch IV. Cap. XIII. S. 216.

X ihn passen: „eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist“. Was Goethe von dem Helden unserer Tragödie sagt, daß ihn das ganze Stück zu Tode drücke, paßt vollkommen auf den Helden seines Romans und den Gang seiner Schicksale. Die beiden Helden sind so verschieden wie ihre Dichter und ihre Zeiten. Doch giebt es einen Vergleichungspunkt, den man, so viel ich sehe, bisher unbemerkt oder unerwähnt gelassen hat; ich werde auf diesen mir wichtigen Punkt an einem späteren Orte zurückkommen.

In Goethes Charakteristik des Personals der Tragödie finden sich einige höchst gelungene Zeichnungen. Nirgends sind Rosenkranz und Göldestern so richtig erkannt, so bildlich ähnlich geschildert worden als hier, wo Wilhelm sich weigert, die beiden Rollen zur Verkürzung des Stücks in eine zu verbinden. „Gott bewahre mich vor solchen Verkürzungen, die zugleich Sinn und Wirkung aufheben!“ Das, was diese beiden Menschen sind und thun, kann nicht durch Einen vorgestellt werden. In solchen Kleinigkeiten zeigt sich Shakespeares Größe. Dieses leise Auftreten, dieses Schmiegen und Biegen, dies Tasagen, Streicheln und Schmei-

cheln, diese Behendigkeit, dies Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit, wie kann sie durch einen Menschen ausgedrückt werden? Es sollten ihrer wenigstens ein Duzend sein, wenn man sie nur haben könnte; denn sie sind bloß in Gesellschaft etwas, sie sind die Gesellschaft, und Shakespeare war sehr bescheiden und weise, daß er nur zwei solche Repräsentanten auftreten ließ. Ueberdies brauche ich sie in meiner Bearbeitung als ein Paar, das mit dem Einen guten, trefflichen Horatio contrastirt.¹

Auch das Bild des Polonius ist wohlgetroffen, und die Schauspieler könnten von Serlo lernen, wie die Rolle gefaßt und gespielt sein will: „Ich verspreche diesmal einen recht würdigen Mann zum Besten zu geben; ich werde die gehörige Ruhe und Sicherheit, Leerheit und Bedeutsamkeit, Unnehmlichkeit und geschmackloses Wesen, Freiheit und Aufpassen, treuherzige Schalkheit und erlogene Wahrheit, da wo sie hingehören, recht zierlich aufstellen. Ich will einen solchen grauen, redlichen, ausdauernden, der Zeit dienenden Halbschelm aufs allerhöflichste vorstellen und vortragen, und dazu

¹ Ebendasselbst. Buch V. Cap. V. S. 265.

sollen mir die etwas rohen und groben Pinselstriche unseres Autors gute Dienste leisten. Ich will reden wie ein Buch, wenn ich mich vorbereitet habe, und wie ein Thor, wenn ich bei guter Laune bin. Ich werde abgeschmactt sein, um jedem nach dem Maule zu reden, und immer so fein, es nicht zu merken, wenn mich die Leute zum Besten haben.“¹

Ueber die Königin Gertrud läßt Goethe eine indirecte Andeutung geschehen, ergößlicher und treffender Art. Nach Hamlets Absicht soll die Königin im Schauspiel das Conterfei jener weiblichen Charakterschwäche sein, die er an seiner Mutter verurtheilt. „Schwachheit, dein Name ist Weib!“ Es ist das Zeitlich-Weibliche, das uns nicht hinan-, sondern hinabzieht und gern bereit ist, sich hinabziehen zu lassen; es ist die Leichtwilligkeit der verführerischen und verführbaren Natur, die verlockende Eva, die den Sündenfall der Welt verursacht hat und perpetuirt. In keiner seiner weiblichen Figuren hat Goethe diesen Eva-Typus so reizend und treffend verkörpert als in seiner Philine. Diese soll die Königin im Schauspiel darstellen und ist darüber außerordentlich erfreut:

¹ Ebendasselbst. Buch V. Cap. VI. S. 270.

„das will ich so natürlich machen, wie man in der Geschwindigkeit einen zweiten heirathet, nachdem man den ersten außerordentlich geliebt hat. Ich hoffe mir den größten Beifall zu erwerben, und jeder Mann soll wünschen, der dritte zu werden.“¹

4. Schiller.

Man weiß, wie gewaltig die ersten Eindrücke waren, welche Schiller noch auf der Karlsruhschule zu Stuttgart von Shakespeare empfing. Sein Genie hatte ihn zum tragischen Dichter berufen, der Gang seiner Schicksale und Reflexionen hatte seine Seele verdüstert und von Grund aus pessimistisch gestimmt. Der Zusammenhang zwischen der pessimistischen und tragischen Lebensanschauung, den Schopenhauer mit so vielem Nachdruck gelehrt hat, ist vielleicht bei keinem der großen tragischen Dichter so wahrnehmbar, wie in den Jugendwerken Schillers: ich nenne „die Räuber“, die „Leichenphantasie“, die „Elegie auf den Tod eines Jünglings“, „die schlimmen Monarchen“, die „Melancholie an Laura“ und den „Spaziergang unter den Linden“.

Eines seiner damaligen Grundthemata war der Tod als der unerbittliche und schnelle Verwüster

¹ Ebenda selbst. Buch V. Cap. V. S. 265.

auch der höchsten Lebens- und Kraftgefühle, die Vernichtung als das unaufhaltsame Werk des öden, alles zermalmenden Weltmechanismus. Einen Augenblick leuchtet das menschliche Dasein im Strahlenglanze der Liebe und des Genies, der Größe und des Ruhms, und das Ende vom Liede ist Tod und Verwesung, Moder und Staub:

Laß, ich fühl's — laß Laura — noch zweien kurze
 Lenze fliegen — und dies Moderhaus
 Wiegt sich schwankend über mir zum Sturze,
 Und im eignen Strahle lösch' ich aus.

Jene Betrachtungen, in denen sich Hamlet mit Horatio auf dem Kirchhofe ergeht, den Schädel Yoricks vor Augen, hat Schiller lebhaft nachempfunden und in dem „Spaziergange unter den Linden“ wiederholt, sogar mit denselben Beispielen: er läßt seinen „Wollmar“ auf den Schädel Yoricks unter der Schaufel des Todtengräbers, auf den Staub Alexanders und Cäsars hinweisen.¹

Trotz aller Rousseaubegeisterung herrscht in den Jugendwerken Schillers eine pessimistische Grundstimmung, eine gewisse Hamletverwandtschaft, ohne daß er den Namen nennt und sich über die

¹ Vgl. mein Werk „Schillers Jugend- und Wanderjahre in Selbstbekenntnissen“. (2. Aufl. 1890.) S. 67—83.

Tragödie selbst äußert. Daß er sie kennt, erhellt unmittelbar aus dem Gespräch, das er den „Spaziergang unter den Linden“ genannt und kurz vor seiner Flucht in dem „Württembergischen Repertorium für Litteratur“ als ein vielleicht fortzusetzendes Bruchstück veröffentlicht hat (1782).¹

5. Schopenhauer.

Unter den dramatischen Charakteren von weltbekannter Höhe hat Schopenhauer keinen häufiger angeführt und zur Illustration der eigenen Lehre benutzt als Shakespeares Hamlet, insbesondere seinen Monolog, der von „Sein oder Nichtsein“, von Leben und Tod, vom Werthe des Daseins und des Selbstmordes oder vielmehr vom Unwerthe beider handelt. Denn der Selbstmord geschieht aus Ueberdruß an oder aus Furcht vor den Leiden des Daseins und Widerwillen dagegen; er würde nicht geschehen, wenn das Leben so wäre, wie man es wünscht. Daher nennt Schopenhauer den Selbstmord die stärkste Bejahung des Willens zum Leben, unter allen Mitteln, davon loszukommen und sich von dem Uebel des Daseins zu befreien, das zweck=

¹ Historisch-kritische Gesamtausgabe (1867—1876).
Bd. II. S. 348—354.

widrigste und verkehrteste. Gerade zur Befräftigung dieser Wahrheit beruft er sich auf Hamlet, der eben dieselben Bedenken hege und in jenem Monolog ausspreche:

Sterben; schlafen!

Schlafen! Vielleicht auch träumen! Ja, da liegt's!
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Irdischen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehn.¹

Schopenhauer unterscheidet zwei Arten des Pessimismus, den religiösen und den genialen: jener besteht im Märtyrertum, dieser in der das Wesen und den Unwerth des Lebens durchschauenden Erkenntniß. Als das erhabenste Beispiel des ersten gilt ihm der standhafte Prinz von Calderon, als der geistvollste Repräsentant des zweiten Shakespeares Hamlet, Prinz von Dänemark. Diesem fühlte sich Schopenhauer nicht bloß geistesverwandt als der geniale Pessimist, der er sein wollte und war, sondern auch schicksalsverwandt als der Sohn einer Mutter, die nach seinem Dafürhalten die Liebe des Gatten, seines edlen Vaters, nicht zu schätzen gewußt und sich an ihm und seinem Andenken veründigt habe.

¹ Meine Geschichte der neuern Philosophie, Bd. IX. (Schopenhauer.) 2. Aufl. Cap. XIX. S. 450.

Von der pessimistischen Lebensanschauung in den Jugendwerken Schillers hat Schopenhauer nichts gewußt, auch nichts von dessen Sympathie mit Hamlet. So oft er die Autorität Schillers als tragischen Dichters für sich anführt, beruft er sich auf das Schlußwort des Chors in der „Braut von Messina“:

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld.

Dabei aber nimmt er das Wort „Schuld“ nicht in dem moralischen Sinne des Dichters, sondern in der metaphysischen Bedeutung seiner eigenen Lehre. Die Urschuld ist der Wille zum Leben. Diesem ist das Leben gewiß, und da der Selbstmörder diesen Willen keineswegs verneint, vielmehr das Gegentheil thut, so bleibt er unter dem Banne der Urschuld und ihrer Folgen. So wollte der Philosoph den Monolog Hamlets verstanden wissen.

III. Die Irrgänge der neueren Hamletkritik.

In dem ersten Theil seines zur Erklärung der Hamlet-Tragödie verfaßten Werks hat Richard Voening eine Uebersicht der Hamletkritik seit Goethe gegeben, eine solche, die nicht bloß berichtet, was alles über Hamlet gedacht und geschrieben worden

ist, sondern sich durchgängig bestrebt, die Entstehungsart und die Gründe dieser so verschiedenen Ansichten zu erklären.¹ Jede Phase unserer Hamletkritik habe in dem Helden der Tragödie sich selbst bespiegelt, die ihrer Denk- und Empfindungsweise verwandten oder congenial scheinenden Züge hervorgehoben und diese für die wesentlichen Grundzüge, für den Typus des Charakters genommen, immer in der Meinung: „das bin ich! Shakespeare hat an mich gedacht, als er seinen Hamlet schrieb.“ Oder sie hat im Hamlet auch die ihr gegentheiligen und antipathischen Züge sehen wollen.

1. Hamlet als Feigling.

Wie sehr gleicht der Goethe-Hamlet dem Goethe-Werther! Wie sehr hat Börne Goethen gehaßt und haßte nun auch schon um dieser Ähnlichkeit willen den Hamlet! Es fehle diesem nicht bloß die sinnliche Stärke des Helden, sondern er sei furchtsam und feigherzig, gerade muthig genug, um jemand meuchlings über den Haufen zu stechen u. s. f. Was kümmert es den deutschen Kritiker, daß der Hamlet Shakespeares in der Scene mit dem Geist, in dem

¹ R. Voening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeares (Stuttgart, Cotta 1893). S. 1—142.

Gefecht mit den Seeräubern, im Ringkampf mit Laertes Muth und sinnliche Stärke genug an den Tag legt? Unser Kritiker hat es ja nicht mit dem englischen, sondern mit dem deutschen Hamlet zu thun, wie sich die Zeitphilosophie oder Zeitstimmung denselben in den Kopf gesetzt hat.

2. Hamlet als Träumer und Grübler.

Und wenn es nicht Feigheit und Furcht ist, die ihn lähmt und zum entschlossenen Handeln untauglich macht, so sind es allerhand Bedenken und Reflexionen, die sich zwischen ihn und seine Pflichterfüllung drängen. Nunmehr erscheint er als eine überwiegend theoretische Natur, als ein Grübler und Denker, als ein Gedankenheld, und seine Tragödie als ein Gedankentrauerspiel, wie A. W. Schlegel gemeint hat und die Aesthetiker der Hegelschen Schule, wie Rötischer, Vischer u. a., ausgeführt haben.

War aber der Dänenprinz einmal zum Philosophen gestempelt, der, den Kopf voll tiefsinniger Einfälle, beschauliche Spaziergänge macht, statt, den Dolch in der Faust, den Weg der Rache zu unternehmen, so lag es nahe genug, „Hans den Träumer“, wie er sich selbst nennt, mit Michel dem

Träumer zu vergleichen, wie die Deutschen sich und anderen oft erschienen sind. Im Frühjahr 1844 dichtete Freiligrath seinen Hamlet: „Deutschland ist Hamlet“ u. s. f.

Gervinus, in der Kunst der Vergleichen und Entgegensetzungen stets gewandt und weitblickend, hat einige Seiten seines gewichtigen Werkes über „Shakespeare“ der Ausführung dieser Parallele gewidmet, wobei er dem Dichter selbst den geflüchtlichen Contrast einer solchen theoretischen, hochbegabten, in sich brütenden, kraftlosen Gemüthsart und solcher praktischen, thatkräftigen, entschlossenen Naturen, wie seine beiden Heinriche, Percy und der Prinz sind, zuschrieb.

3. Montaigne oder Bruno?

Indessen war es nicht genug, Hamlet zum Philosophen, sogar zum „Fürsten der Philosophie“ zu erklären, man mußte ihn auch mit einer Mitgift philosophischer Ideen ausstatten, die er bald von dem italienischen Naturphilosophen Giordano Bruno, bald von dem französischen Skeptiker Michel de Montaigne empfangen haben sollte. Die welterfahrene skeptische Denkart des letzteren hatte eine allem Fanatismus sowohl des Glaubens

als auch des Unglaubens abholde Richtung und vereinigte in ihrer toleranten Gesinnung die Gläubigkeit mit dem Zweifel. Geht es nun nach Stedefeld, so hat Shakespeare in seinem Hamlet ein Tendenzdrama wider den Unglauben des Montaigne bezweckt, nach Feis dagegen ein Tendenzdrama wider dessen Glauben.

In der Ausgabe von 1603 steht der Monolog „Sein oder Nichtsein“ u. s. f. an einer früheren Stelle und vor dem Zwiegespräch mit Polonius, worin dieser fragt: „Was leset ihr, mein Prinz?“ In beiden Szenen erscheint Hamlet lesend, dasselbe Buch in der Hand, in welches vertieft er den Monolog „Sein oder Nichtsein“ u. s. f. beginnt; dabei habe er den Montaigne an einigen Stellen vor Augen, welche von Tod, Unsterblichkeit, Selbstmord handeln. Bald nachher folgt das Gespräch mit Polonius. Jetzt heißt es von demselben Buch: „der satirische Schuft da sagt“ u. s. f. Dieses Buch aber, wie Bergerdorff mit einigem Anscheine von Richtigkeit nachzuweisen gesucht hat, soll nicht Montaigne, sondern John Gylly's Euphues sein.¹ Andere denken an Juvenal, andere an Giordano Bruno.

¹ Shakespeare-Jahrbuch XXVI. S. 258—309.

Unsere Kritiker in der Wahl der Philosophie Hamlets stehen zwischen Heu und Gras. Was hat er für eine Philosophie? Die des Bruno oder die des Montaigne? Die des skeptischen oder die des gläubigen Montaigne? Was für ein Buch liest er: den Montaigne oder den Lully? Die Essais oder den Euphues?

Was müssen die großen Dichter trotz ihrer gerühmten Erfindungskraft nicht alles entlehnt haben! Auf die Frage des Polonius: „Was leset ihr, mein Prinz?“ antwortet Hamlet: „Worte, Worte, Worte!“ In einem der Gespräche des Bruno hat man die Stelle aufgestöbert, wo eine ähnliche Wendung vorkommt. In einem andern jener Gespräche heißt der Unterredner „Coribante“: daher werde Polonius in der Ausgabe von 1603 „Corambis“ genannt. In einem dritten Gespräch heißt der Unterredner „Poliinnio“: daher heißt der Corambis von 1603 nunmehr in der Ausgabe von 1604 „Polonius“.

Nach seinem Aufenthalt in London habe Bruno zwei Jahre in Wittenberg gelebt und gelehrt (1586 bis 1588): daher läßt Shakespeare seinen Hamlet in Wittenberg studiren. Selbst jenes hochcharak-

teristische Wort: „In Bereitschaft sein ist alles!“ habe Hamlet von Montaigne entlehnt: «il faut estre toujours botté et prest à partir».

4. Die Wildbahn des Unsinn.

So viele unzulängliche und verfehlte Erklärungsversuche haben zur Folge gehabt, daß man die Lösung der Schwierigkeiten auf der Wildbahn des Unsinn gesucht und hier die weitesten Grenzen noch überschritten hat. Da hat jemand ausgeheckt, daß Hamlet ein verkleidetes, in Horatio verliebtes, auf Ophelia eifersüchtiges Frauenzimmer sei; ein anderer hat in Claudius den musterhaften König aussündig gemacht, den Hamlet und Horatio mit Hülfe eines fingirten Gespenstes vom Throne zu stoßen beabsichtigen.

IV. Die Abwege der jüngsten Hamletkritik.

Es kann unseren Hamleterklärern nicht zur Ermunterung gereichen, daß die beiden Männer, welche in Deutschland sich um die Kenntniß der Hamlettragödie die größten Verdienste erworben — der eine durch seine chorführende, dem Werke wie dem Dichter geistesverwandte Erklärung, der andere durch seine geniale, aller kleinen Mängel ungeachtet unübertroffene und unübertreffliche Uebersetzung —

an einer befriedigenden Lösung der Aufgabe am Ende verzweifelt haben. Goethes letztes Wort lautet dahin, daß diese Tragödie, was man auch sage, als ein düsteres Problem auf unserer Seele lasten bleibe. Und A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur, sagt: „Hamlet, einzig in seiner Art, ist ein Gedanken=trauerspiel, durch anhaltendes und unbefriedigtes Nachsinnen über die menschlichen Schicksale, über die düstere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben und bestimmt, eben dieses Nachdenken wieder in den Zuschauern hervorzurufen. Dieses räthselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von unbekannten Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt.“ „Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine riesenhafte Sphinx, die jeden, der ihr furchtbares Räthsel nicht zu lösen vermag, in den Abgrund des Zweifels herabzustürzen droht.“¹

Die Räthsellöser, deren Menge sich auf einige Hundert beläuft, kommen, um bald wieder zu verschwinden, und noch ist kein Oedipus erschienen, der diese Sphinx vom Felsen gestürzt hat. Um aus

¹ Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur. (Heidelberg, Mohr 1817.) Theil III. S. 146—151.

dem Wirrsal endlich ans Licht zu kommen, sind zwei Auswege versucht worden.

1. Rümelin.

Auf dem einen verschwindet das Ungethüm, das, aus der Ferne gesehen, sich wie eine riesenhafte Sphinx ausnimmt, dagegen, in der Nähe betrachtet, sich auflöst in die Ungestalt und Unformen, die Risse und Spalten, die Mängel und Widersprüche eines unharmonischen, in der Composition mißrathenen Werks. Die Schuld liegt am Dichter. Sein Hamlet ist eine Mißgeburt. Er ist nicht verstanden worden, weil er nicht zu verstehen ist, weil die Tragödie ein an sich selbst unverständliches Werk ausmacht, voller Widersprüche und unverträglicher Züge, so unverträglich, wie im Hamlet selbst der massive Volksglaube an Himmel, Hölle und Fegefeuer auf der einen Seite und auf der anderen die äußerste Freigeisterei, die das Regiment Gottes im Diesseits und Jenseits bezweifelt. Dieser Hamlet besteht aus zwei Gebilden heterogenen Ursprungs, die nicht zu einander passen: das eine stammt aus der Sage, das andere aus dem Kopfe und Zeitalter Shakespeares; jenes ist der Rächer, dieses der Zweifler; daher die beständigen Vorwürfe, welche der Rächer Hamlet dem

Zweifler Hamlet macht; daher die fortwährenden Selbstanklagen des Shakespeareschen Hamlet, die sich aus dem inneren Zwiespalt in der Composition des Trauerspiels erklären. Dasselbe ist, wie genial, gedankenvoll und interessant es in einzelnen Stücken sein mag, als Ganzes genommen eines der unvollkommensten Werke Shakespeares. Dies ist der Ausweg, den G. Rümelin in seinen „Shakespearestudien“ nimmt und empfiehlt.¹

Wo sind wir? Wie es scheint, auf dem Rückwege zu Voltaire, nur daß dieser den Hamlet als das vollkommenste Werk seines Dichters angesehen wissen wollte, dieses «Gille-Shakespeare», der nach ihm aus zwei sehr heterogenen Wesen bestand: einem erhabenen Genie und einem niedrigen Possenreißer. Wir haben uns sehr weit von Goethe entfernt, der doch seinen Wilhelm Meister von Shakespeares Hamlet sagen ließ: „das Stück sei planvoll, und es sei nie ein größerer Plan ersonnen worden“.

2. Werder.

Es ist wahr, man habe dieses größte und tiefstinnigste aller Trauerspiele nicht verstanden, aber

¹ Shakespearestudien (Stuttgart, Cotta 1866). S. 74 bis 97, S. 82. Vgl. unten.

die Schuld liege nicht am Dichter und der Unverständlichkeit seines Werkes, sondern am Unverstande der Kritiker, aller bisherigen Kritiker, selbst Goethen, was seine Ansicht von dem Charakter Hamlets betrifft, nicht ausgenommen. Wir haben es mit keiner Sphinx, mit keinem räthselhaften Werke zu thun, sondern alles darin ist tief und klar gedacht, alles ist wohlgeordnet und zusammenhängend, wenn man nur die Augen hat, um zu sehen, und den Sinn, um zu verstehen. Will man aber durchaus eine Sphinx vor sich haben, nun, so ist auch der Oedipus erschienen, der diese Sphinx vom Felsen gestürzt zu haben die gewisseste Ueberzeugung hegt: R. Werder in seinen zehn Vorlesungen, die er über Shakespeares Hamlet an der Berliner Universität in dem Zeitraum von 1859—1872 zu verschiedenen malen gehalten hat.¹

Der fundamentale Irrthum der ganzen bisherigen Kritik sei ihre grundfalsche Auffassung von der Persönlichkeit und dem Charakter Hamlets, dessen Selbstanklagen sie buchstäblich genommen, darum völlig mißverstanden und zum Model ihres

¹ Vorlesungen über Shakespeares Hamlet (Berlin, Wilhelm Herz, 1875).

eigenen Urtheils gemacht habe, als ob in diesen Stellen seines Monologs die getreue Selbstschilderung Hamlets enthalten sei, während die Vorwürfe, die er gegen sich selbst richtet, nicht Anklagen sind, sondern Klagen, und zwar Klagen, welche die Beschaffenheit nicht seines Charakters, sondern seiner Lage oder „Situation“, „der ungeheuren Noth und Klemme“, betreffen, in die das Gebot des Geistes und sein Gelübde ihn hineingedrängt. Man habe die Person Hamlets und seine tragische Situation verwechselt: auf dieser Verwechslung, auf dieser Confusion aus Miß- und Unverstand beruhe die gesammte bisherige Kritik.

X Die Sachlage nämlich sei diese: Hamlet soll seinen Vater rächen, d. h. den Mörder strafen, nachdem er die Welt von dessen Schuld überzeugt und ihn gerichtet hat. Da aber unter den Lebenden niemand ist, der diese Schuld kennt, außer der Mörder selbst, so muß er ihn, den königlichen Mörder, diesen „lächelnden Schurken“, zum Geständniß seiner That bringen. Es hieße den König nicht verderben, sondern „im Urtheile der Menschen retten, unsterblich machen, ja geradezu kanonisiren“, wenn Hamlet, wie seine Kritiker wollen, ihn erdolchte, bevor er

seine Schuld offenkundig gemacht. „Denn zur tragischen Rache gehört die Strafe, und zur Strafe das Recht und zum Rechte die Ueberzeugung für die Welt. Und darum ist Hamlets Zweck nicht die Krone und seine nächste Pflicht nicht den König zu tödten, — sondern seine Aufgabe ist: den für das Urtheil zunächst unangreifbaren Mörder seines Vaters, mit Ueberzeugung der Dänen von der Gerechtigkeit dieser Procedur, strafend zu richten. Das ist der Punkt.“¹

Mit dieser Einsicht in die Sachlage, die ihn gefangen hält, muß man die Monologe Hamlets lesen, um zu verstehen, was seine Selbstanklagen bedeuten. Er verklagt das Geschick, das auf ihm lastet, und in der Empörung dagegen fällt er sich selbst an; er klagt, daß er genöthigt sei, vor sich selbst als ein „Feigling“, eine „Memme“, ein „blöder, schwachgemutheter Schurke“, als „Hans der Träumer“, als ein „niederer Sklave“, jeder Verachtung, jeder Beschimpfung werth, zu erscheinen. Das Gebot des Geistes und sein eigenes Gelübde heißen ihn eine Rache vollstrecken, die nothwendigste und gerechteste der Welt, aber ihre Vorbedingungen, nicht weniger

¹ Ebendasselbst, Vorl. II. S. 46, 48.

nothwendig und gerecht, sind unter den gegebenen Umständen nicht zu erfüllen: er kann und darf nicht, was er soll und muß. Das sind „die Eisenklammern seiner Situation“, das ist seine Hemmung. Die Aufgabe, die er zu lösen hat, ist eine solche, über welche die Vernunft sich zu Schanden denken und „schimmeln“, über die man verrückt werden könnte. Daher geräth er unwillkürlich auf den Einfall, sich wahnfinnig zu stellen und ein närrisches Wesen anzunehmen (to put an antic disposition on): es ist der Ausdruck seiner Lage, das Kostüm seiner Situation.

Ich muß hier darauf verzichten, die Erörterungen Werders im Einzelnen zu verfolgen, wo wir manchen neuen und überraschenden Lichtblicken, manchen witzigen und treffenden Bemerkungen begegnen, die uns für den Ueberdruß an dem unausgesetzten Handel gegen „die Herren Kritiker“, an diesen überall in den Gang der Betrachtung eingemischten, oft bis zu den größten Ergüssen ausgelassenen Zwischenreden, etwas entschädigen.¹ Sie werden sehr un-

¹ Es ist treffend und witzig gesagt, wenn es vom Polonius heißt: „er hat so oft in seinem Leben hinter dem Teppich gesteckt, daß er einmal dahinter bleibt“. (Vgl. VIII. S. 193.) Und gegen die Kritiker, die so viele Sympathie für Rosenkranz und Gildenstern an den Tag legen und es dem Prinzen

wirsch von ihm behandelt, „die Herren Kritiker“, „diese Herren Praktiker, die es mit dem Faustrecht halten“, „diese kritischen Götter“, die in den leeren Zwischenräumen wohnen, namentlich in der von ihnen erfundenen Pause zwischen dem ersten und zweiten Act, in „diesem Porus, diesem Loch in der Tragödie“, im Uebrigen sind sie „ehrenwerthe Männer und ehrenwerthe Männer sind sie alle“; er herrscht sie an, wie in der Gellert'schen Fabel der Amtmann die Bauern. Durch seine Polemik, durch ihre Art und ihren Ort, durch diese fortwährenden Interruptionen seiner Rede hat Werder sich die Objectivität der Darstellung, uns den Genuß der Lectüre verdorben, ja sogar das Verständniß seiner Schrift erschwert und gehindert.

Um nach den obwaltenden Umständen die tragische Gerechtigkeit in Bewegung und auf den Weg zu bringen, der dem Ziele und Ende zuführt, muß der Zufall eintreten, eine jähe That, der von Hamlet in blinder Wuth verübte Mord des Polonius: „Das ist der Wendepunkt des Stücks, der

zum Vorwurf machen, daß er diese gutmüthigen und im Grunde unschuldigen Leute aufopfert: „das ist ganz natürlich, die Sympathie will auch leben“. (Vgl. VIII. S. 176.)

das zweite Hauptmoment des Verständnisses in sich schließt“. „Erst mit diesem zweiten Punkt öffnet sich der Blick in die tragische Tiefe des Stücks, in den Plan. Diesen Wendepunkt verstehen, heißt Hamlet verstehen. Ganz etwas Neues liegt vor, etwas Ueberraschendes, auf das wir nicht vorbereitet sind: Hamlet macht einen Fehler! Und dieser Fehler ist Hamlet! Aber doch wieder gehört noch ein dritter Punkt dazu, um die volle Bedeutung auch dieses zweiten zu fassen. Und wenn man alle drei in einem Aperçu durchschaut, versteht man das Ganze und jeden derselben wahrhaft erst durch dieses und in ihm. Erst in der letzten Vorlesung deshalb, unter dem Lichte des dritten, wird der volle Sinn und die ganze Gewalt des vorliegenden offenbar werden.“¹

XI
Diese drei Punkte, die Werder im Sinn hat, sind der Fundamentalpunct, der Wendepunct und der Schlußpunct: der erste ist Hamlets Situation, der zweite der Zufall seiner Schuld (die absichtslose Tödtung des Polonius), der dritte das Gottesgericht. Das Beste und Tiefste von allem,

¹ Vorles. VII. S. 161—162.

was Werder gesagt hat, betrifft den dritten Punkt und macht den Schluß seiner letzten Vorlesung.¹

Wir haben es mit dem ersten zu thun, den unser Erklärer selbst „die *conditio sine qua non*“ des Verständnisses genannt hat. Nachdem wir diesen Fundamentalpunkt kennen gelernt haben, müssen wir fragen: wo sind wir? Wir sind nicht mehr im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern wo anders. Nirgends ist in dieser Fabel davon die Rede, daß nach den Enthüllungen des Geistes, nach dem Gebot der Rache, nach dem Gelübde, dieses Gebot zu erfüllen, nun Hamlet selbst erst die Schuld des Mörders zu enthüllen und offenkundig zu machen habe. Nirgends in seinen Monologen redet Hamlet von dieser Aufgabe, von dieser Situation als seiner Hemmung. Man muß diese Monologe erst aus dem Shakespeareschen ins Werdersche, d. h. aus der Darstellung der Person in die der Situation übersetzen, um den Werderschen Hamlet reden zu hören.

Unser Kritiker selbst macht dieses travestierende Verständnis der Hamletmonologe den Lesern zur förmlichen Vorschrift. In Beziehung auf den letzten dieser Monologe sagt Werder: „Immer — dem

¹ Vorles. X. S. 240—252.

Anschein nach klingen Hamlets Worte, als könnte und dürfte er, was er möchte, und unterlasse es nur aus subjectiven Gründen und Motiven, — und immer heißen sie, daß er nicht kann und nicht darf, sachlich nicht kann und darf, was er persönlich möchte und auch sehr wohl vermöchte, und daß er's unterlassen muß aus objectiven Gründen und Motiven!“¹

X Selbst in seinem dritten Monolog, worin die Entlarvung des Königs durch das Schauspiel geplant wird, will doch Hamlet nur sich davon überzeugen, daß die Erscheinung des Geistes kein Hirn=gespinnst, kein Traum, keine Hallucination war, sondern Wirklichkeit. Es ist nirgends die Rede davon, daß er die Aufgabe und die Absicht habe, dem Mörder den Proceß zu machen, wozu er nach Werder durch seine Situation genöthigt sein soll.

Nach Shakespeares Hamletfabel gehören Rache und Gericht unmittelbar zusammen und fallen in denselben Act. Das Gebot des Geistes lautet: „Räche deinen Vater, seinen schänden, unerhörten Mord!“ „Doch wie du immer diese That betreibst, beflecke dein Herz nicht; dein Gemüth er=

¹ Vorles. VII. S. 168—169.

finne nichts gegen deine Mutter!“ Das Gelübde Hamlets lautet: „Ich will es thun, dein Gebot soll leben ganz allein im Buche meines Hirns!“ Die Forderung des Geistes ist compact. Er sagt nicht: „nun verhalte dich richterlich und kritisch! Ergründe, ob ich die Wahrheit gesagt habe, ob ich wirklich ermordet worden bin, und von wem? Dann überzeuge davon auch die Welt; erst richte, dann strafe!“ Hamlet nach dem Gebote des Geistes soll Rächer sein, nicht Detectiv. Wozu wäre sonst auch der Geist erschienen und wiedererschienen?

Und wenn es in Hamlets Situation, der von ihm wohl erkannten, darum auch in seiner Absicht gelegen war und gelegen sein mußte, die Schuld des Königs offenkundig zu machen: warum hat er dann in blinder Wuth den König erstechen wollen, als er den Polonius traf? Dann hätte er ja mit einem Streich alle seine Absichten zu nichte gemacht, zu nichte machen wollen, wenn nämlich die juristische Uebersführung des Königs seine Absicht war, wie es Werder ihm zuschreibt, nicht aber die Hamletfabel nach Shakespeare.

Endlich wenn es nach Werders Ansicht das Ziel Hamlets und seiner Tragödie hätte sein sollen, den

Mörder vor aller Welt zu entlarven, so wäre nach Shakespeares Hamletfabel dieses Ziel verfehlt worden, denn der König stirbt und lügt mit dem letzten Hauch seines Mundes. Wie die Königin umsinkt, ruft er: „Sie fällt in Ohnmacht!“ während er weiß, daß sie vergiftet ist. Auch den eigenen Tod will er weglügen: „Ich bin nur verwundet!“ ruft er aus, während er weiß, daß ihn die giftige Spitze getroffen hat.

Daß Werders Erklärung schon in ihrem Fundamentalphunkte der Hamletfabel Shakespeares zuwiderläuft, liegt auf der Hand. Auch sind Einwürfe, die auf diesen Widerstreit hinweisen, ihm alsbald gemacht worden; er selbst hat solche Einwürfe vorhergesehen und seine Kritiker im voraus dafür gezüchtigt. Auf die schüchterne Frage: warum Shakespeare in keinem der Monologe Hamlets auch nur mit einer Silbe jenes objective Sachverhältniß, die Situation, die ihn hemmt, angedeutet habe? lautet die zurückdonnernde Antwort: „Das hat er bleiben lassen, weil er Shakespeare war. Wer deshalb über den Charakter des Helden in Irrthum gerathen konnte, der soll irren: denn für das, was sich von selbst versteht, soll man den Verstand

haben.“ „Was durch die Handlung ins hellste Licht gesetzt wird, was sie dem Zuschauer förmlich ins Ohr schreit, — das noch in einem besonderen Passus zu etikettiren, dazu hätte ein Dramatiker, wie Shakespeare, sich herbei lassen sollen?“¹

Was zu der tragischen Geschichte vom Prinzen Hamlet, diesem Thema der Shakespeareschen Tragödie, als einer ihrer allerwesentlichsten Grundzüge gehört, das muß auch in der Fabel dieser Tragödie ausgedrückt sein. Wenn es hier aber gar nicht ausgedrückt ist, so gehört es auch nicht zu deren Bestandtheilen, sondern ist die Erfindung eines Erklärers, die uns nicht in Shakespeares Hamletfabel hinein, sondern von ihr abführt. Es ist ein Abweg.

3. Baumgart.

Wir müssen auf die Hauptfrage zurückkommen: warum Hamlet die ihm so feierlich übertragene und von ihm übernommene Pflicht nicht ausführt? Das Räthsel erhebt sich von neuem. Die Sphinx steht wieder vor uns da.

Als der nächste Räthsellöser auf der Bühne unserer Hamletkritik erscheint H. Baumgart mit seiner Schrift über „die Hamlet-Tragödie und ihre

¹ Vorles. V. S. 126 ff.

Kritik“, von den Vorlesungen Werders angeregt, sowohl zur Beistimmung in einer Reihe nebensächlicher Punkte als auch zur Bestreitung der Hauptpunkte.¹ Gleich mit dem Fundamentalpункte, der „Situation und ihren Eisenklammern“, in denen Hamlet stecken soll, sei es nichts, diese Annahme sei der Hamletsfabel fremd und der Grundirrtum, durch den Werder „das Verständniß des Stückes in Grund und Boden ruinirt und zu einer endlosen Reihe von Sophismen sich verleiten läßt“. Werder wird von seinem Kritiker getadelt, weil bei ihm sehr oft die Declamation die Stelle der Logik vertrete, was noch immer angenehmer ist, als wenn ein unklares und verworrenes Gerede sich dieser Stelle bemächtigt.

Indessen ist der neue Kritiker von Werder nicht bloß angeregt, sondern auch geleitet, denn er forscht, wie dieser, nach dem dunklen Punkte der Hemmung in Hamlets Verhalten und Handlungsweise; nur daß ihm die erfreuliche Gabe der Sichtblicke bei weitem nicht in dem Maße zu Gebote steht, wie Werder dieselbe besitzt und ausübt. Wir

¹ Die Hamlet-Tragödie und ihre Kritik. (Königsberg, Hartung'sche Buchdruckerei 1877.) S. 89.

müssen uns einen etwas verzwickten und unbelehrbaren Vortrag über die aristotelische Lehre von den tragischen Fabeln gefallen lassen, um auf diesem Wege hinter den Hamlet zu kommen. Denn die Hamletfabel gehöre zu derjenigen Gattung tragischer Fabeln, die nach Aristoteles die schönste sei: sie sei zugleich verwickelt und ethisch: verwickelt, weil sie eine große Reihenfolge mannichfaltiger und überraschender Begebenheiten enthalte; ethisch, weil die Handlungsweise und das Schicksal des Helden aus der Beschaffenheit seines Charakters hervorgehen. Die Erkennung seines Schicksals übe auf den Charakter Hamlets eine solche Wirkung aus, daß sie den Glückswechsel, die Peripetie, den Umschlag ins Verderbliche zur Folge habe, und zwar einen solchen Umschlag, daß der Held nunmehr gerade das Gegentheil von dem vollbringe, was er bezwecke, und auf diese Weise seinen eigenen Untergang herbeiführe. Hamlet erkenne sein Schicksal, nicht sich selbst und seinen Charakter, deshalb sei dieser Charakter nicht bloß für uns, sondern für ihn selbst ein Problem; er wisse nicht, daß er für die ihm auferlegte Rachepflicht viel zu hochgefinnt und gebildet, in seinem Innersten weit darüber hinaus und erhaben sei,



darum handle er nicht aus voller Selbsterkenntniß, sondern lasse sich treiben. Vermöge seiner feurigen und gefühlvollen Natur werde er von der Rache=pflicht ergriffen und fortgetrieben, zugleich aber von seiner erhabenen Gesinnung und Gesittung mit gleicher Stärke zurückgetrieben, und so gerathe er, hin= und herschwanke, an jenen Punkt des Stillstandes, wo er in der Hauptsache nichts thut, sondern sich auf Nebendinge einläßt und allerhand geniale Betrachtungen anstellt, ist er doch „ein kritisches Genie ersten Ranges“.

Demnach wäre Hamlet ein ganz unverhofftes, brauchbares Beispiel für die Deterministen, nicht unvergleichbar dem Esel des Buridan. Als Esel zwischen Heu und Gras wäre er verhungert; als Prinz von Dänemark, zwischen Rache und Nicht=ache, zwischen die Forderung eines rohen Zeitalters und die Gegenforderung der höheren sittlichen Cultur gestellt, von zwei inneren Stimmen bestürmt, dem Rufe der in ihm waltenden Pietät und der Gegenmahnung der in ihm waltenden Vernunft, geht er zwar auch zu Grunde, aber, wie unser Kritiker uns lehrt, er verhungert auf tragische Weise und auf tragischem Wege, dessen Stationen wir hier nicht näher verfolgen.

Hätte der Prinz sich selbst und seinen Charakter durchschaut, so würde er sogleich sein erhabenes Unvermögen, den Racheact zu vollziehen, erkannt, er würde als Philosoph sogleich den Entschluß, die Forderung nicht zu erfüllen, gefaßt und das Engagement des Geistes abgelehnt haben. So lehrt unser Kritiker. Ich lasse ihn selbst reden. „Um all das Gesagte zusammenzufassen, was wir gegen Goethes allzumäßige Auffassung von der Anlage Hamlets einzuwenden haben: von einer wunderbaren Begabung begünstigt, der er gerecht zu werden verstanden hat, trägt er die Gewähr in sich, daß er als König wie als Philosoph sich gleich groß gezeigt haben würde; an beiden aber hindert ihn ein tragisches Schicksal, das ihm ein frühes Ende bereitet. Während es ihm alle Wege, sich fürstlich zu beweisen, verschließt, außer dem einen, den der Philosoph in ihm zu gehen nicht den Entschluß finden kann, verwundet es den fühlenden Menschen in ihm so schwer, daß das Gleichmaß seiner Seele immer mehr in stürmische Leidenschaftlichkeit sich wandelt: dergestalt, daß in der ihn umstrickenden Schicksalsverwicklung er selbst nun beiträgt, die Peripetie seines Geschickes zu vollenden, durch die eigenen

Fehler die Katastrophe auf sich und andere herabzuziehen.“ „In der That thut Hamlet das ganze Stück hindurch nichts, um seiner wirklichen Aufgabe näher zu treten, als daß er durch die Veranstaltung des Schauspiels sich die moralische Gewißheit über die Richtigkeit der Enthüllung verschafft. Was ihn daran hindert, ist vorzüglich der Irrthum, der ihn das ganze Stück hindurch beherrscht, daß eben die unmittelbare Rache sein Ziel sei. Vor dieser zieht sich unaufhörlich seine Seele zurück, und da ihn seine Leidenschaft fortwährend dazu antreibt, ohne fortreißende Kraft, so thut er eben für die Hauptsache nichts.“¹

Uebrigens hätte der Prinz seine Pietätspflicht vollkommen erfüllen können, ohne sich die Hände mit der Blutrache zu beslecken; und im Grunde habe er diese Pflicht auch erfüllt, und im Grunde habe der Geist auch nichts anderes gefordert. Denn die Sache, bei Licht besehen: was hat der Geist verlangt und was hat Hamlet versprochen? Die Forderung des Geistes, womit er Abschied nahm, hieß: „Ade! Ade! Ade! Gedenke mein!“ Und das Versprechen Hamlets:

¹ Ebenda selbst. S. 65—66. S. 126.

Dein gedenken? Ja,
Du armer Geist, so lang Gedächtniß haust
In dem zerstörten Ball hier.

Und damit wäre also die Sache gethan. Hamlet hat versprochen, an den Geist zu denken: „Das hat er gelobt“, sagt unser Kritiker, „und das hält er auch getreulich“.¹

Wenn sich Hamlet zum Geist seines Vaters verhält, wie der Schuldner zum Gläubiger, so hat er die Schuld zu zahlen, nicht bloß an die Zahlung zu denken. Mit einer solchen Zahlung ist kein Gläubiger zufrieden, auch nicht der aus dem Jenseits, denn er kommt, um den Sohn zu verpflichten, und er kommt wieder, um ihn an die Zahlung der Schuld, d. i. die Erfüllung der Pflicht zu mahnen.

In Wahrheit steht es mit dem Gebote des Geistes und dem Gelübde Hamlets ernster und schwieriger, als Baumgart an der angeführten Stelle die Sache nimmt. In Wahrheit, d. h. nach Shakespeare ist das Gebot des Geistes kein zartes Vergißmeinnicht, sondern es heißt: „Räche meinen schnöden, unerhörten Mord!“ Und das Gelübde, welches Hamlet sich selbst ablegt:

¹ Ebendasselbst. S. 90 ff.

Dein gedenken?

Ja, von der Tafel der Erin'nung will ich
Weglöschen alle thörichten Geschichten,
Aus Büchern alle Sprüche, alle Bilder,
Die Spuren des Vergangnen, welche da
Die Jugend einschrieb und Beobachtung:
Und dein Gebot soll leben ganz allein
Im Buche meines Hirns, unvermischt
Mit minder würd'gen Dingen. — Ja beim Himmel.

Wie aber dieses „Gedenken“ gar nicht senti-
mental, sondern höchst tragisch zu nehmen ist —
es ist nicht die Erfüllung der Pflicht, sondern die
Lösung dazu (my word) —, dies zeigen die Schluß-
worte des Monologs: „Ade, Ade! Gedenke mein!
Ich hab's geschworen!“

In der Hamletfabel Shakespeares findet sich
nichts von einem Hamlet, der aus religiösen und
philosophischen Grundsätzen die Blutrache verab-
scheut, der aus diesem Abscheu von vornherein ent-
schlossen ist, die Blutrache nicht zu vollstrecken, leider
aber sich selbst und sein eigenes Wesen zu wenig durch-
schaut und kennt, um sich dieses Entschlusses deutlich
bewußt zu sein, weshalb er schwankt; endlich nichts
von einem Hamlet, der das Gebot des Geistes er-
füllt zu haben glaubt, wenn er dasselbe zwar nicht
ausführt, aber seiner stets eingedenk ist und bleibt.

Daher befindet sich der Hamlet des Herrn Baumgart nicht im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern weit davon entfernt auf einem Abwege.

4. Grimm.

Gleichzeitig mit Werders Vorlesungen ließ H. Grimm einen „Essay“ über „Hamlets Charakter“ erscheinen,¹ worin das Räthsel wieder zum Vorschein kam: nicht als ein aufzulösendes, sondern vielmehr als ein nicht aufzulösendes, als ein unlösbares, nach der Absicht des Dichters selbst, die in der Ausgabe von 1604 noch deutlicher und stärker ausgeprägt sei, als in der vorhergehenden.

Es ist von keinem Welträthsel, also von keiner Sphinx die Rede, sondern das Hamleträthsel ist psychologisch oder vielmehr pathologisch. Während des Wechsels in der Reihe der Szenen, worin wir den Hamlet sehen und hören, von seinen wirren Reden nach dem Gespräch mit dem Geist bis zuletzt, komme uns immer von neuem die Frage: „Ist er verrückt oder nicht?“ Ist es möglich, daß ein Verrückter so scharfsinnige und witzige Reden führt, daß er an Geist und Klugheit alle überstrahlt, wie

¹ Fünfzehn Essays. Neue Folge. (Berlin, Dümmler'sche Verlagsbuchhandlung 1875.) S. 266—292.

in den Gesprächen mit Polonius, den beiden Hofleuten, den Schauspielern u. s. f.? Ist es möglich, daß ein Mann von so klugem und überlegenem Geiste so zweckwidrig und verrückt handelt, wie Hamlet mit seiner Wahnsinnsszene, seinem den König entlarvenden Schauspiele, seiner geduldigen Einschiffung nach England, seinem vom Könige befohlenen verderblichen Zweikampfe mit Laertes u. s. w.?

Es ist ein „zerstörtes“ Dasein, das zwischen Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn heillos hin- und herschwankt: „ein jammervolles Räthsel, das nicht zu lösen sein sollte. Diesem Räthsel hatte der Dichter sein Publikum gegenüberstellen wollen. Damit war seine Aufgabe vollbracht. Er hatte symbolisch den Verlauf eines Processes gezeigt, der in England besonders häufig beobachtet zu werden pflegt: Ueberreizung des Gehirns, eigener Zweifel (ob das geistige Gleichgewicht noch vorhanden sei), Uebergang dieses Zweifels auf die Umgebung, Abwarten, Beobachtung, gewaltsame Mittel, um Unheil zu verhüten, Auflösung; bei den Zurückgebliebenen aber das Gefühl eines trüben Problems, für das das entscheidende letzte Wort niemals zu finden sein wird.“¹

Dies wäre also die englische Nationalkrankheit

¹ Ebendasselbst. S. 286.

des Spleen, welche Shakespeare in seinem Hamlet uns habe vor Augen führen wollen. Wenn wir uns diesen Hamlet vergegenwärtigen, wie ihn die Fabel der Tragödie Shakespeares darstellt, so ist der Wahnsinn nicht seine Krankheit, sondern seine (schon vom Ahnherrn der Sage vorgebildete) Rolle, und es giebt in den wenigen Szenen, worin er den Wahnsinn spielt, nicht einen einzigen Moment, in welchem dieser gespielte Wahnsinn für uns, die Zuschauer, nicht vollkommen durchsichtig wäre.

Daher befindet sich Grimm mit seiner Ansicht von Hamlets Spleen nicht im Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern auf einem Abwege. Es sollte mich wundern, wenn diesen Abweg die Hamletkritik, nachdem sie das psychologische und pathologische Räthsel passirt hat, nicht bis zu seinem physiologischen Punctum finale verfolgte und uns am Ende den Hamlet aus seiner Blut- und Leibesbeschaffenheit erklärte: „Er ist fett und kurz von Athem“.

Wenigstens sind wir über den Sonnenstich beruhigt, den uns Herr Grimm schon befürchten ließ, da eines der ersten Worte Hamlets lautet: „ich habe zu viel Sonne!!“

5. Geßner.

Daß die Hamletkritik geraden Weges auf dieses Ziel lossteuert, lehrt das Schulprogramm, welches Th. Geßner, Rector der höheren Bürgerschule zu Quakenbrück, über folgende Frage verfaßt hat: „Aus welchen Gesichtspunkten ist auszugehen, um einen Einblick in das Wesen des Prinzen Hamlet zu gewinnen? Ein Beitrag zum Verständniß Shakespeares.“ (1877.)¹

In dieser interessanten und wohlgeschriebenen Abhandlung sucht der Verfasser nachzuweisen, daß Shakespeare den Charakter des Prinzen Hamlet auf das Naturell gegründet habe, welches letztere aus zwei Factoren bestehe: der Körperconstitution und dem Temperament. Daß Hamlet ein melancholisches Temperament habe und in allen Merkmalen und Eigenthümlichkeiten in der vollkommensten Weise personificire: dies sei, ganz unabhängig von der Sage, Shakespeares freie Schöpfung. Geniale Menschen, wie schon Aristoteles gelehrt, seien von Natur melancholisch. So auch Hamlet. „Da erklärt sich nicht dies und jenes aus dem Temperament, da erscheint es als die Quelle,

¹ Shakespeare-Jahrbuch, XX (1883), S. 228—281.

aus der die ganze Erscheinung wachse, da entwickelt sich die Temperamentsrichtung vor unsern Augen.“ „Stimmt der Krauskopf mit dem vollsaftigen, etwas kurzathmigen, untersehten Körperbau nicht ganz zu dem melancholischen Temperament? Verschmelzen nicht beide auf das Innigste zu einem einheitlichen Naturell?“

Hieraus sollen nun im Einzelnen die mannichfaltigen Aeußerungsweisen Hamlets hergeleitet werden, die Anwandlungen der Selbstmordsgedanken, der schnelle Wechsel der Empfindungen, sein Verhalten als Sohn, als Liebhaber, als Fürst, als Rächer u. s. w.

Aristoteles hat nicht gemeint, daß alle melancholischen Leute genial seien (was eine logisch falsche Umkehrung seines Satzes sein würde), wie es bei Geßner den Anschein hat, da Hamlets ganze Erscheinung, seine Gemüths- und Geistesart, aus dem melancholischen Temperament erwachsen soll. Freilich hat er an einer gewissen Stelle diese Auffassung dergestalt eingeschränkt, daß sie aufhört zu gelten. Wenn das melancholische Temperament nur noch die Bedingung ausmacht, ohne welche die ganze Erscheinung Hamlets nicht sein und ge-

dacht werden könne, ohne welche sein Schmerz weder die Fülle noch die Tiefe des Ausdrucks gewinnen könnte, die er hat,¹ so ist diese Bemerkung ohne Zweifel richtig; aber gar nicht neu und keineswegs ein Beitrag zu einer räthsellösenden Erklärung. Es ist ein großer Unterschied zwischen der Bedingung, durch welche oder kraft welcher eine Erscheinung besteht und sich entwickelt, und der Bedingung, ohne welche sie nicht ist.

Am Ende werden wir über die Bedeutung des Ganzen belehrt. Der Schauplatz des Trauerspiels sei „die Brutstätte der Verstellung“, es selbst sei „die Tragödie der Maske“, an welcher jede Person den ihr entsprechenden Antheil nehme: der König, die Königin und Hamlet, Polonius, Ophelia und Laertes, die beiden Hofleute und Osrick, die beiden Clowns mit ihren Wortverstellungen, selbst Marcellus und Horatio, dieser mit seiner Zurückhaltung und Schweigsamkeit, nicht ausgeschlossen.

In der Mitte und auf der Höhe des Stücks stehe das Schauspiel, die schöne Verstellungskunst. Und dem Hamlet selbst diene sein melancholisches Temperament dazu, — kein anderes könnte ihm

¹ Ebendasselbst. S. 255 ff. S. 257.

diesen Dienst leisten — um sein Wesen im Wechsel seiner Empfindungen beständig zu verschleiern, so daß uns das letztere dunkel und räthselhaft bleibt. Wir befinden uns dem Hamlet und seiner Tragödie gegenüber gleichsam vor einem Vorhange, hinter welchem wir ein Bild vermuthen, bis wir zuletzt inne werden, daß dieses Bild nichts andres sei, als der Vorhang selbst.¹ Wir werden also vor einem Räthsel zurückgelassen. Wenn wir uns aber nach der Hamletfabel Shakespeares umsehen, so haben wir das Bild vor Augen und nichts von einem Vorhange.

6. Paulsen.

Seit den Tagen Schopenhauers gilt unter den dramatischen Charakteren Shakespeares Hamlet als der eigentliche Repräsentant der pessimistischen Welt- und Lebensansicht, nach welcher das Nichtdasein besser ist als das Dasein. Im ausdrücklichen Gegensatze zu Schopenhauer hat in der jüngsten Zeit Fr. Paulsen den Hamlet nicht bloß als den Träger der pessimistischen Betrachtungsart, sondern auch als Gegenstand derselben genommen und sie auf ihn selbst angewendet.² Die grund-

¹ Ebendasselbst. S. 272—281.

² Paulsen: Hamlet, die Tragödie des Pessimismus. Deutsche Rundschau. Mai 1889. S. 237—259.

schlechte Welt sei das Thema Hamlets. Der grundböse Hamlet ist das Thema Paulsens. Aus diesem Charakter Hamlets erkläre sich sein Schicksal: darin bestehe „die Tragödie des Pessimismus“, wobei die Vorstellung von einem edelgesinnten und erhabenen Hamlet gänzlich in die Brüche geht. Die Schrift ist, obwohl sie den Namen nicht nennt, offenbar auch gegen Werder gerichtet.

Worin sich nämlich die Grundbosheit Hamlets an den Tag lege, das sei die Freude, die grausame Freude, womit er die Schwächen, Fehler und Bosheiten der anderen erspähe, aufdecke und ihnen vorhalte; in dieser fortschreitenden Aufdeckung, worin er die Kunst des großen Entlarbungsvirtuosen ausübt und ihr Ergebnis sich zum Spaß bereichern läßt, bestehe seine ganze Handlungsweise, bestehe auch nach der Absicht des Dichters sein innerer und äußerer Untergang.

Er ist ein großer „Hellseher und Wahrsager“, der die Welt, die ihn umgiebt, diese Welt voller Lüge und Gräuel, ganz durchschaut und es schon vor Leopardi gewußt hat, daß die Welt Roth ist; der ihr im Schauspiel den Spiegel ihrer Leidenschaften vorhalten läßt, — diese Leidenschaften sind

Habsucht, Ehrgeiz und Wollust — dieser untrügliche Wahrsager und Hellseher durchschaut auch sich selbst, die Dede seines eigenen Innern, den Zustand des pessimistisch gesinnten Egoisten ohne Herz und ohne Liebe. „Und wenn ich weisssagen könnte und wüßte alle Geheimnisse und hätte der Liebe nicht!“ Er ist ein tönendes Erz und eine klingende Schelle, die unter dem Gange des Schicksals zerbricht und in Scherben geht: dies ist die unvermeidliche Tragödie des Pessimismus.¹

Paulsen hat diese Rechnung abzurunden und nicht übel auf eine Art Gleichung zurückzuführen, ja durch dieselbe zu begründen gesucht, indem er die alte Hamletfabel mit der neuen, Saxe mit Shakespeare vergleicht. Wenn man vom Amleth der alten Sage Thatkraft, Selbstbeherrschung und zielbewußtes Handeln in Abzug bringe, so sei, was übrig bleibe, der außerordentliche Spürsinn und die eminente Spürkraft, und eben darin bestehe das Wesen des Shakespeareschen Hamlet.²

Indessen hat er sich an der Tragödie des letzteren in einigen sehr wesentlichen Punkten veründigt. Dem Hamlet, den sich Paulsen heraus-

¹ Vgl. ebendaf. Nr. 1, 7, 6. S. 244—48. — ² Nr. 11, 12.

X rechnet, gewährt es ein ganz besonderes Gaudium, daß ein Meuchel- und Brudermörder nach außen höchst freundlich, wohlwollend und geschmeidig erscheine, daß „Einer lächeln kann und immer lächeln und doch ein Schurke sein“. Dies ist für diesen Hamlet „ein wundervoller Fall“, den er als solchen in seine Schreibtafel notirt. „Da steht ihr, Oheim!“ Und nun fährt Paulsen so fort: „Alle übrigen Gedanken, alle alten, albernen Geschichten, Notizen, Bilder des Vergangenen, Stellen aus Büchern, alles, was er jung sich gemerkt und aufgeschrieben, will er von der Tafel der Erinnerung wischen, damit jener Satz allein klar, unvermischt mit schalem Zeug, im Buch seines Hirns stehe als die einzige wesentliche und wissenschaftliche Wahrheit: von außen schön und liebenswürdig und verbindlich und sehr anständig und moralisch, von innen Meuchelmörder und Giftmischer — das ist der Mensch“.¹

Aber das Hirn, in dessen Buch nichts anderes stehen soll als dieses Scheusal von Oheim, befindet sich nicht im Hamlet Shakespeares, sondern nur in dem Paulsens. Shakespeares Hamlet läßt den Oheim in der Schreibtafel stehen; im Buche seines Hirns da-

¹ Ebenda selbst. Nr. 1. S. 237 ff.

gegen soll das Gebot des Geistes alles überstrahlen: „Und dein Gebot soll herrschen ganz allein im Buche meines Hirns, unvermischt mit minder würd'gen Dingen“. Wenn also nach Paulsen statt des Geistes hier der Dheim allein herrschen sollte, so müßte dieses Scheusal ja das würdigste aller Dinge sein: eine schlimme Verwechslung, die einem Manne, wie Paulsen, bei der Analyse eines Charakters, wie Hamlet, nicht begegnen sollte, noch dazu gleich in den ersten Linien zur Begründung seiner Ansicht.

Nach Paulsen ist Hamlet auch der treulose Liebeshaber, der die Ophelia verläßt, nachdem er sie verführt und in Schande und Wahnsinn gestürzt hat. Er verhält sich zu ihr, wie Faust zu Gretchen. Zwar giebt es zu einer solchen Annahme in der Hamletfabel Shakespeares nicht den Schatten eines haltbaren Grundes, aber es paßt zu dem Hamlet, den sich Paulsen erklügelt. Ja er findet sogar eine Scene, worin uns die sinnliche Erregbarkeit Hamlets vor Augen geführt wird. Im Gespräch mit den Schauspielern falle einer seiner ersten Blicke auf die junge Schauspielerin: „O meine schöne junge Dame! Bei unserer Frauen, Fräulein, ihr seid dem Himmel um die Höhe eines Absages näher gerückt, seit ich euch

zuletzt sah.“ Ich wüßte doch kein Wort, das harmloser und von aller Sinnlichkeit freier wäre, als dieser freundliche Ausdruck des Wiedersehens: „Ihr seid in der Zwischenzeit hübsch gewachsen“.

Paulsen, wahrscheinlich durch den „Absatz“ irre geführt, sagt: „Man erinnere sich nur seiner Intimität mit den Schauspielern: als sie ankommen, fällt sein Blick sogleich auf die Füße der Schauspielerin“. Warum auf die Füße? Man kann den Füßen doch nicht ansehen, daß die Figur gewachsen ist.

Was aber das Schlimmste oder vielmehr das Vergnüglichste ist, um zu zeigen, wie sehr sich Paulsen verrechnet hat: es war gar keine Schauspielerin da, weil es bekanntlich auf der damaligen englischen Bühne keine weiblichen Schauspieler gab. Hamlets scherzende Worte sind an den jungen Schauspieler gerichtet, der die weiblichen Rollen spielt. Dieser lapsus memoriae ist unserem Hamletkritiker begegnet, weil er etwas zu eilig und unbesonnen darauf ausging, den Hamlet so schlecht wie möglich zu machen, um den Pessimismus Schopenhauers und den Hamlet-Idealismus Werders mit einem Schlage zu treffen. Er hat beide verfehlt. Er hat einen von Grund aus mechanischen Hamlet-Typus an

die Stelle eines von Grund aus edlen Hamlet=Typus setzen wollen, wie derselbe in Shakespeares Fabel und Tragödie lebt.

7. Loening.

In meiner Besprechung des schon erwähnten Loeningschen Werks, wohl der umfänglichsten aller bisher über die Hamlet=Tragödie geführten Untersuchungen, habe ich die mannichfachen Vorzüge dieser Arbeit rühmend anerkannt, aber zugleich meiner in einer Reihe von Punkten, vor allen im Hauptpunkte abweichenden Ansichten gedacht und mir vorbehalten, in einer besonderen Schrift über Hamlet darauf zurückzukommen. Hier bin ich an der vorbehaltenen Stelle.¹

Der Hauptpunkt betrifft die Hemmung in Hamlet, das seinem Rachegehlübe widerstrebende Gegengewicht. Nachdem er die Enthüllungen des Geistes vernommen, das Gebot der Rache empfangen und seine Gefährten zum Schweigen verpflichtet hat, seufzt er aus schmerzerfüllter Seele: „Die Zeit ist aus dem Gelenke! Wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten!“ Um die Worte: «O cur-

¹ S. oben S. 35. Vgl. Allg. Zeitg. Beilage. 1894. Nr. 57, 58, 60 (27. 28. Februar, 2. März).

sed spite!» scharfer hervorzuheben, als es in Goethes und Schlegels Wiedergabe geschehen ist, macht Voening den Vorschlag, die Stelle so zu übersetzen:

Die Zeit ist ausgerennt! Fluch und Verdruß,
Daß ich zu richten sie gebor'n sein muß!

Dabei kommen, wie ich fürchte, die Verse etwas aus ihrem Gelenke und Wohlklang, so daß es dem Hamlet schwer fallen wird, sie nach seiner eigenen Vorschrift glatt weg von der Zunge zu sprechen. Goethe habe ganz richtig geurtheilt, daß jener Ausruf Hamlets aus dem Gefühle seines Unvermögens zur That stamme; dieses Unvermögen aber beruhe keineswegs auf einem Mangel an Tapferkeit, oder auf der Scheu vor Gefahren, oder auf der Werthschätzung des eigenen Daseins, oder auf moralischen Bedenkllichkeiten über die Zulässigkeit der Blutrache, oder auf der Schwierigkeit, Rächer und Richter zugleich sein zu müssen, und was man alles über die negativen Triebfedern Hamlets gefabelt hat, — sondern die Wurzel dieses Unvermögens sei einzig und allein das Naturell Hamlets, die physischen Grundbeschaffenheiten seines Daseins, welche Shakespeare in dem Wesen seines Helden so deutlich wie gebliffentlich kennzeichne.

Dieses Naturell ist recht complicirt. Es besteht aus drei Factoren, die als melancholisches, phlegmatisches und cholerisches Naturell unterschieden werden. Die melancholische Gemüthsart sei ihm in ungewöhnlicher Stärke angeboren und erkläre seinen grüblerischen Hang; er sei von Natur zum Trübsinn geneigt und träge, womit auch seine Leibesbeschaffenheit, eine gewisse Fettleit und Kurzatmigkeit, zusammenhängen: Eigenschaften, welche der Dichter nicht umsonst hervorhebe, und die nicht durch andere Lesarten aus dem Wesen Hamlets wegzuschaffen seien. Auch seine gewohnten Leibesbewegungen, die Spaziergänge in der Gallerie, die Fechtübungen, die als Gegenmittel wider das Fettwerden dienen, seien in den Charakterzügen Hamlets wohl zu beachten.

Zu Hamlets melancholischer Gemüthsart, zu seinem lässigen und trägen Naturell komme als dritter Grundzug das cholerische: „die gewaltige Erregbarkeit seiner Natur“, die mit dem Gefühl seiner „Selbstherrlichkeit“ genau zusammenhänge und überall da, aber auch nur da hervorbreche, wo er selbst unmittelbar gefährdet oder angetastet wird, wo er sich persönlicher Angriffe zu erwehren hat

und diese abschüttelt. Dann, aber auch erst dann handelt er mit einer elementaren und initiativen Thatkraft, die ihm sonst ganz abgeht: hier ist, was er als „das Gefährliche“ in seinem Wesen (something in me dangerous) bezeichnet.

Aus diesem dreifachen Naturell, dem melancholischen, dem passiv-trägen und dem cholerischen resultirt seine ganze Handlungsweise; es mache die Grundlage aus, worauf der gesammte Charakter Hamlets in allen seinen Aeußerungen beruht; er ragt nicht etwa als das höhere Stockwerk über das Naturell empor, sondern geht ohne Rest in dasselbe auf; er ist nichts weiter als Naturell, und dieses selbst ist nach Voeningischer Fassung nichts weiter als Temperament. Wir sehen einen Charakter vor uns, der melancholisch, phlegmatisch und cholerisch zugleich sein soll: schwerblütig, kaltblütig und heißblütig. Es würde nicht schwer sein, auch die sanguinische Ader in Hamlet nachzuweisen, so daß sein Wesen gleich einer Windrose sich in alle Himmelsgegenden des Temperaments erstreckt und durch alle hindurchläuft. Ich für mein Theil vermag es nicht, mir einen Menschen vorzustellen, der ein solches vielförmiges, ja allseitiges Temperament besitzt oder

vielmehr von ihm besessen wird. Und wie soll ein solches Allerweltstemperament auf der Bühne anschaulich gemacht werden? Wie soll der Schauspieler das Gebaren Hamlets in allen Nüancen uns dergestalt vor die Augen führen können, daß seine Leidenschaften und Handlungen jedem Zuschauer sogleich als das einleuchten, was sie doch lediglich sind, nämlich bloße Temperamentsäußerungen? Die Temperamente sind die Tonarten unseres Empfindens, nicht dessen Inhalt; sie sind das Tempo des Lebens, nicht dessen Thema.

Indessen sind es nicht diese Fragen, die uns jetzt kümmern. Unser Hamleterklärer setze seinen Hamlet gleich dem dreifaltigen Temperament, er setze dieses gleich dem gesammten Naturell und summire nun alle seine hierher gehörigen Betrachtungen dahin: daß die Vernunft Hamlets von seinem Naturell beherrscht werde, oder, nach Shakespeares Ausdrucksweise, daß sein Blut die Oberhand habe über sein Urtheil. Dieser Satz bildet das Fundament seiner Hamleterklärung.¹

Da nämlich die unwillkürlichen Triebfedern des Naturells der Ausübung der Rache zuwiderlaufen,

¹ Voening: Die Hamlet- Tragödie Shakespeares. S. 210.

da der Instinct Hamlets mit der ihm auferlegten Pflicht streite, so kommt Voening zu der überraschenden, bisher nie gehörten Ansicht, die er seinen Lesern nicht oft genug wiederholen, nicht nachdrücklich genug einschärfen kann: daß Hamlet die Pflicht der Rache zu erfüllen von Anfang an weder bereit noch gewillt sei. Weder wird noch will er die That vollstrecken; vielmehr wird er die Entschließung darüber immer von neuem aufschieben und sich vorbehalten. Seinem instinctiven Widerwillen zu Liebe sagt er sich: „Nicht jetzt! Noch ist der Moment nicht gekommen!“ Seinem Pflichtgefühl zu Liebe sagt er sich: „Später! Der Moment wird kommen!“ Da aber sein Naturell so viel mächtiger ist, als sein Pflichtbewußtsein, so erscheint dieser Moment erst dann, als er selbst, heimtückisch verwundet, den Tod im Herzen und das vergiftete Rappier in der Hand hat. Diese Politik des Aufschiebens sei „ein psychisches Phänomen von unendlicher Naturwahrheit, die wir oft genug im täglichen Leben beobachten können, wenn jemand, ohne durch äußere Umstände gedrängt zu werden, zu einer ihm lästigen Verpflichtung berufen ist“. „Nicht hat ihn, wie so viele annehmen, das Denken oder das Gewissen an dem ge-

hindert, wozu sein Naturell ihn antrieb, sondern umgekehrt: sein Naturell hat ihn an dem gehindert, wozu ihn sein Gewissen und seine Vernunft antrieben, und über dessen Ausführung er nicht zu viel, sondern zu wenig, worüber er im Ernste gar nicht gedacht hat; während ein solches Nachdenken dazu sehr nöthig gewesen wäre. Und auch nicht deshalb hat er seine Pflicht unerfüllt gelassen, weil sie, wie Goethe annahm, für seine Natur zu schwer war, sondern lediglich deshalb, weil sie ihm bei seiner Natur zu mühevoll, zu beschwerlich und dadurch unangenehm und widerwärtig war. Die natürliche Abneigung, das Blut, hat stets über sein Pflichtgefühl und seine Vernunft die Oberhand behalten.“¹

Dies ist Loenings Hamlet. Endlich ist das Räthsel gelöst. Jetzt wissen wir, was ihn hemmt, und warum er aufseufzt: „Die Zeit ist ausgereckt! Fluch und Verdruß!“ Es ist sein Naturell, sein melancholisch-phlegmatisches Temperament, dem nichts in der Welt unangenehmer ist, als aufgerüttelt und zu Actionen, noch dazu so starken und gewaltsamen, gestachelt zu werden. Nichts Widerwärtigeres konnte diesem Hamlet begegnen, als der Ruf des Geistes

¹ Ebendasselbst. S. 224, 227, 247.

zur Rache. Für Shakespeares Hamlet ist dieser Ruf sein furchtbares Schicksal; für Voening's Hamlet ist er eine recht fatale und unangenehme Störung, der Anlaß zu einem sehr langwierigen und langweiligen Handel: mit einem Wort, es ist, wie man im gewöhnlichen Leben mit verdrossener Miene, ohne allen tragischen Accent, vielmehr mit dem gegentheiligen, solche Dinge nennt: eine ganz verfluchte Geschichte! Daher sein Ausruf: «O cursed spite!»

Damit ich die Meinung des Verfassers ja nicht zu entstellen scheine, möge er selbst reden: „Die entscheidenden Worte sind: o cursed spite! sie heißen: „„o verwünschter Mergel““ oder „„verfluchte Widerwärtigkeit““, sie sind der Ausdruck unserer Abneigung gegen die gestellte Aufgabe“. „Es spricht sich darin nicht eine tragische, sondern eine verdrießliche, ärgerliche Stimmung aus; nicht über sich ruft Hamlet Wehe, sondern die ihm gestellte Aufgabe verwünscht er.“ „Die Sache ist ihm einfach unangenehm, widerwärtig, sie widerstrebt seinem Naturell, er hat keine Lust und Neigung dazu, und eben deshalb ist sie ihm ein Mergel“ u. s. f.¹

Diesem Hamlet fällt es gar nicht ein, die Rache=

¹ Ebendasselbst. S. 20, S. 234.

pflicht zu übernehmen, geschweige zu erfüllen; vielmehr ist er von vornherein entschlossen, sie nicht zu erfüllen, gar nichts zu thun, an die Erscheinung des Geistes so wenig als möglich zu denken, sich dieselbe wo möglich ganz aus dem Kopfe zu schlagen und, lässig, passiv, faul wie er ist, die Dinge an sich herankommen zu lassen, bis er am Ende den Degen im Leibe hat und mit sterbender Hand die Doppelrache vollstreckt. Ganz angenehm, daß mittlerweile Schauspieler gekommen waren, um den Hof zu amüsiren. Wie gern hätte er sich von ihnen zerstreuen lassen! Aber da ist in der Declamation vom Brande Trojas das Wort «the mobled Queen» gefallen und hat ihm plötzlich das Unheil im eigenen Hause und die Pflicht der Rache ins Gedächtniß zurückgerufen. Er hatte die Erscheinung des Geistes bereits glücklich vergessen, da er ja das Gebiet jenseits des Todes das unentdeckte Land nennt, von dem kein Wanderer wiederkehrt. Auch jetzt will er nichts thun, sondern an das Werk der Rache nur denken. Daher sagt er: „Frisch ans Werk, mein Kopf!“

Aber er hat doch die Absicht gehabt, als er sich im Gespräch mit der Mutter belauscht findet, den Lauscher, welchen er für den König hält, zu tödten,

und hat statt seiner den Polonius getroffen? Sagt er doch selbst, wie er den Leichnam des letzteren vor sich sieht: „Ich nahm dich für einen Höheren“. Diese Tödtung des Polonius statt des Königs gehört in unserer Hamletfabel zu den wichtigsten und bedeutungsvollsten Thatfachen, und ich hätte nicht geglaubt, daß jemand den Einfall haben könnte, sie wegzureden. Loening hält sie für eine Meinung der Erklärer und belehrt uns über deren Ungrund: „Allein diese Meinung ist irrig; in ihr liegt eines der Hauptmißverständnisse unseres Stücks“. „Aus dem Zusammenhang der Stelle ergiebt sich deutlich, daß Hamlet den Lauscher nicht bei, sondern erst nach der That für den Höheren hält und sie daher auf diesen nicht berechnet haben kann.“ Freilich muß er den Leichnam des Niederen erst vor sich sehen, bevor er sagen kann: „Ich nahm dich für einen Höheren“.¹

Aber der Loeningsche Hamlet soll nun einmal die Absicht oder den Entschluß, den König zu tödten, nie gehabt haben und darum auch den König nicht haben tödten wollen, als er den Polonius traf. Lieber möge die Fabel des Dichters in die Brüche

¹ S. 242 f.

gehen, als das Dogma des Erklärers. Nun sage uns dieser Voening'sche Hamlet recht genau, wie wir seinen Entschluß oder Nicht-Entschluß zur Rache aufzufassen haben? Daß sein Naturell im Wege steht, wissen wir schon.

„Alles ist auf Hamlet selbst gestellt“, sagt Voening. „Die Erfüllung seiner Aufgabe hängt lediglich von seinem freien, durch keine äußere Rücksicht beeinflussten Willen ab. Wird er sie erfüllen? Wird er sie erfüllen wollen? Auf diese Frage antwortet der Dichter mit einem kategorischen und mit großer Konsequenz festgehaltenen Nein.“¹

Es ist deutlich genug. Wenn der Dichter kategorisch nein sagt, so sagt er es aus der Seele seines Helden. Die Frage also, ob er die Rache vollstrecken will, wird im Sinne Hamlets kategorisch verneint, d. h. er ist zur Nichtvollstreckung der Rache entschlossen.

Bald nachher aber werden wir anders belehrt. Da wird der Entschluß zur Rache nicht mehr verneint, sondern nur noch aufgeschoben, hinausgerückt, verzögert, wie es das lässige und träge Naturell mit sich bringt. Hamlet handelt oder unterläßt zu handeln nach jener bekannten Erfahrung,

¹ S. 224.

die sich in dem Sprichwort niedergeschlagen hat: „Morgen, morgen, nur nicht heute, sagen alle faulen Leute!“ Warum Voening dies ein „Phänomen von unendlicher Naturwahrheit“ genannt hat? Wohl nicht wegen ihrer Tiefe.¹

In Beziehung auf dieselbe Sache, nämlich das Rachegebot und Rachegeübde, sehen wir diesen Voeningischen Hamlet zwei entgegengesetzte Willensrichtungen pflegen: nach der einen ist er entschlossen zur Richterfüllung, nach der anderen ist er nicht entschlossen zur Erfüllung; im ersten Fall hat er einen Entschluß, im andern hat er keinen, sondern nur die Neigung, den Entschluß zu verschieben und die Zeit zu vertrödeln. Gilt die erste Richtung, so ist die Frage nach der Hemmung, dieses erste der sogenannten Hamletprobleme, zwar nicht gelöst, aber beseitigt und weggeräumt. Es existiert nicht mehr. Es hat keinen Sinn mehr zu fragen, was seinen Entschluß hemmt, wenn dieser Entschluß kategorisch von Anfang bis Ende feststeht. Gilt dagegen die zweite Richtung, so ist jene Frage da stehen gelassen, wo sie von jeher stand, denn die Lösung aus der Faulheit des Naturells ist unter dem Niveau der Tragödie und darum so gut wie keine.

¹ S. 227.

Da Loening aller bisherigen Hamleterklärung die seinige sehr nachdrücklich entgegensetzt, so muß nach der letzteren Hamlet von vornherein zur Nicht-Rache entschlossen sein, denn nur in dieser Fassung ist seine Ansicht wirklich neu und ohne Beispiel.

Wenn Shafespeare mit seinem Hamlet nichts anderes gewollt hätte, als einen Melancholikus nach dem Sinn und Zeitgeschmack des damaligen Englands schildern, so würde er diese Aufgabe in einem pantomimischen Drama haben ausführen können, und es hätte dazu keines tiefsinnigen Trauerspiels bedurft, voll der wunderbarsten sprachlichen Meisterstücke. Warum läßt er diesen Temperamentshamlet nicht das ganze Stück durch ein ausdrucksvolles Geberdenspiel ausführen, wie die Scene, worin er von Ophelia Abschied nimmt? Aus der Beschaffenheit des Bluts und den Erregungen des Temperaments sind Hamlets Ideen und der Zauber seiner Rede so wenig herzuleiten und zu erklären, als aus seinem krausen Haar und seinem fetten, kurzathmigen Leibe. Es ist nicht umsonst, diese zur Signatur der Individualität gehörigen Eigenschaften an einem Manne wie Hamlet wohl zu beobachten, an ihrem Orte zu kennzeichnen und nach ihrem Gewichte

wirken zu lassen, aber es ist ganz falsch, sie als das Geheimniß seines Charakters zu betrachten. Grimm mit seiner Fiction vom Hamlet spleen und Geßner mit seiner Entdeckung, daß aus dem Naturell, d. h. aus dem Temperament und der Leibesbeschaffenheit der ganze Hamlet erwachse, sind die Vorstufen zu Voening.

Wenn ich den Voeningschen Hamlet mit dem Shakespeareschen vergleiche, dessen Abbild er doch sein will, so bin ich erstaunt, wie weit beide von einander abstehen. Während dieser in der Erscheinung und dem Winke des Geistes sogleich den Ruf des Schicksals erkennt, das Rachegebot empfängt, die Erfüllung desselben feierlich und unverbrüchlich gelobt, zuletzt darüber aufseufzt, daß eine so ungeheure Sache auf ihm lastet: wie verhält sich jener? Er ist von vornherein entschlossen nichts zu thun und findet sich von dem ganzen Handel äußerst angewidert, als von einer sehr unangenehmen und mühevollen Geschichte. Unterdeß, als ob gar nichts geschehen sei, fährt er fort Liebesbriefe an Ophelia zu schreiben, und da sie zurückgewiesen werden, erscheint er bei ihr im Kostüm des vernachlässigten Liebhabers. Es fällt diesem Hamlet gar nicht ein, den König tödten zu wollen, als er den Polonius durchbohrt, u. s. w.

Wo sind wir? Nicht in dem Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel, sondern in einer Reihe der wesentlichsten Punkte weit davon abgewichen und entfernt.

V. Der Stand der Frage.

Die Logik aller Zeiten lehrt, daß unsere Vorstellungen wahr sind, wenn sie mit ihren Gegenständen übereinstimmen; sonst sind sie falsch. Nun ist der feste und unverrückbare Gegenstand aller Hamlet-Litteratur und -Kritik Shakespeares Hamletfabel, als welche den Grundriß und Plan seiner Tragödie ausmacht. Ich verstehe darunter die Beweggründe (Charaktere) der Personen und den Gang der Begebenheiten. Man darf einer Person keine Motive zuschreiben, welche die Fabel ihr abspricht, und ebensowenig ihr Motive absprechen, welche die Fabel ihr zuschreibt.

Diese weiß nichts von einem Hamlet, der zwar die Rache gelobt, aber zugleich aus Trübsinn und Phlegma entschlossen ist, sie nicht zu vollstrecken: darum ist der Voeningische Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, der zwar die angelobte Rache zu erfüllen

gesonnen ist, aber erst nach einer Reihe vorangegangener gerichtlicher Prozeduren es thun kann und darf. Darum ist der Werdersche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, dessen ganzes Gebaren einen solchen Verlauf nimmt, daß wir (vielleicht auch er selbst) im Ungewissen bleiben sollen, ob er verrückt ist oder nicht: darum ist der Grimmsche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem aller edlen Gefühle und Gesinnungen baaren, böshaft gesinnten, seinem innersten Wesen nach mechanischen Hamlet: darum ist der Paulsensche Hamlet nicht der Shakespearesche. Die Fabel weiß nichts von einem Hamlet, der sein Gelübde erfüllt, indem er fleißig an den Geist denkt, und der auch im Grunde nichts anderes gelobt haben will; sie weiß nichts von einem Hamlet, der von vornherein zur Rache entschlossen sein würde, wenn er sich selbst nur so gut zu erkennen im Stande wäre, als dieser sein Kritiker: darum ist auch der Baumgartische Hamlet nicht der Shakespearesche. Endlich weiß die Fabel nichts von einem Hamlet, der sich in den Mantel seines melancholischen Temperamentes hüllt und dadurch vor dem Auge der Welt

verschleiert: dies thut der Geßner'sche Hamlet, der schon aus diesem Grunde (der anderen nicht mehr zu gedenken) der Shakespearesche nicht ist.

Vielleicht ist es der Hauptmangel aller bisherigen Hamletkritik gewesen, daß sie ihren Ausgangspunkt von der Person des Helden genommen und sich von hier aus über die Fabel und den Gang des Stücks zu orientiren gesucht hat. Vielleicht wäre der umgekehrte Weg besser und sicherer gewesen: wenn sie in der Fabel den Plan des Dichters erkannt und nun von hier aus, d. h. aus dem Ganzen, versucht hätte, in den eigenthümlichen Charakter des Helden einzudringen. Bis in der Person des letzteren unverstanden und unverständlich, mit einem Worte räthselhaft blieb, wenn man von ihr ausging, übertrug sich nun auf das Ganze. Und so hat die Hamletkritik selbst dazu geführt, daß siebenzig Jahre nach Goethe Rümelin sagen konnte: das Werk ist als solches unverständlich; die Schuld, daß man dasselbe zu verstehen sich vergeblich bemüht hat, liegt nicht an den Kritikern, sondern am Dichter; dieser habe in seinem Hamlet die unverträglichsten Dinge zusammengebracht, da er seine eigenen Gefühle und Gedanken (unter anderem das 66ste

seiner Sonette) dem Helden der alten Amlethsjage eingehaucht. Aus einer solchen Mischung sei „der geistvollste und sensitivste Mensch“, „der interessanteste und tief sinnigste aller Charaktere, die Shakespeare gezeichnet“, zugleich aber „die räthselhafteste und unfaßlichste Gestalt“ hervorgegangen, die jemals auf den Brettern der Bühne erschienen. Shakespeare als Bluträcher: das ist der geistvolle Säumer. Der Kümelingische Hamlet versetzt uns aus dem Elemente der Shakespeareschen Hamletfabel heraus in das Leben Shakespeares; dieses aber ist uns noch dunkler und verschlossener, als jene Fabel.

Wenn die parlamentarischen Redner zu weit von dem Gegenstande der Tagesordnung abschweifen, so werden sie erinnert, zur Sache zurückzukehren. Man sollte diese löbliche Ordnung auch in der Litteratur nachahmen. Unsere Redner über Hamlet, namentlich diejenigen, welche sich in den letzten zwanzig Jahren am lauteften haben vernehmen lassen, haben auf so vielen Abwegen sich so weit von dem Shakespeareschen Hamlet entfernt, daß es wohl Zeit ist, auf die gegenwärtige deutsche Hamletkritik den Ruf zur Sache anzuwenden.

