Werk

Titel: Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet

Autor: Vischer, Friedrich Theodor

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log12

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet.

Von

Friedr. Theod. Vischer.

Eine Erscheinung wie die „Shakespeare-Studien“ von G. Rümelin musste einmal kommen, war längst Bedürfniss. Man meinte über den unkritischen Cultus des grossen Dichters hinauszusein und man war es noch nicht. Man stand noch immer auf dem Boden der Voraussetzung und die Voraussetzung hiess: in Shakespeare's Werken muss Alles vollkommen sein; sie wurde zum Vordersatz eines Schlusses, dessen weitere Glieder lauteten: hier scheint etwas unvollkommen (unmotivirt, unzusammenhängend, geschmacklos u. s. w.); da aber diese Unvollkommenheit nach der Prämisse nur Schein sein kann, so muss sie hinauserklärt, Vollkommenheit muss hineinerklärt werden. Die willkommene Wache für das Schmuggelgeschäft des Hineinerklärens, Zurechtlegens, Beschönigens war von der gefährlichen Wahrheit ausgestellt, dass das Innerste des dichterischen Schaffens ein unbewusstes Thun, dass es Recht und Aufgabe des Philosophen ist, in den hellen Begriff zu fassen, was dem Dichter selbst in seiner letzten Bedeutung dunkel blieb. Es versteht sich, dass die ehrliche Unehrlichkeit zugleich Schulvornehmheit war; wo es nichts einzudeuten, umzudeuten gab, wurde wenigstens aufgeschraubt, mit ästhetisch-philosophischer Phrase der Mund voll genommen, der schlichte Shakespeare in einen Dozenten, sein natürlicher Gang in Paradeschritt verwandelt. Man war

seit Lessing und Herder mit der Verstandes- und guten Geschmackskritik des vorigen Jahrhunderts fertig, sie war zu Grabe getragen und man vergass, zu fragen, ob die wohlweise Alte mit der grossen Brille nicht doch auch Einiges recht gesehen habe. Gewiss hatte sie Unsinn gefunden, wo nur der holde Wahnsinn der Phantasie, Schwulst, wo nur Gluth, Rohheit, wo nur Kraft zu finden, Verletzungen des wahren Gefühls, wo nur das falsche oder von Begriffen einer bestimmten Zeit und Gesellschaft bestimmte verletzt ist, gewiss aber hatte sie nicht durchaus, nicht immer Unrecht, wenn sie auf dem Lichtkleide Shakespeare's einzelne grosse Flecken fand, die da heissen: aberwitzig, versalzen, wüst, widrig, ekelhaft; gewiss irrte sie, wenn sie ihn für ein wildes Genie erklärte, und gewiss irrte sie doch nicht, wenn sie ihm mehr Geschmack wünschte. Ich gebe es der Shakespeare-Forschung als eine sehr interessante Aufgabe anheim, diesen Punkt zu ausdrücklicher Untersuchung noch einmal vorzunehmen. Wir haben längst Schönheitssinn und Geschmack unterscheiden gelernt, wir wissen, dass ein Künstler und Dichter sich zur höchsten Schönheit erheben und doch häufig gegen Tact und Maass verstossen kann; man denke nur an Mich. Angelo, der unsrem Dichter so nah verwandt ist; wir können also bei aller Pietät doch mit aller Schärfe der Kritik vorgehen, um so freier, da für Shakespeare überdies die eigenthümliche Mischung der Bildungselemente in seiner Zeit und seinem Vaterland ganz besondere Entlastungszeugnisse beibringt, denn in der That, Shakespeare's Flecken sind weit mehr Flecken der Epoche, als seine eigenen. Ein sehr feiner Sinn für richtige Unterscheidung wäre freilich gefordert; Shakespeare hat z. B. Bilder von ungeheurer Kühnheit, seltsam traumhaftem Feuerschein, die jeder Johnson und Voltaire heute noch nur absurd, Jeder, der Phantasie hat, nur gross und herrlich finden wird. — Ich kehre zu meinem Ausgang zurück und sage: es ist nur ganz in der Ordnung, dass endlich Einer kommt, ein Realist (wie sich der Verfasser auf dem Titel nannte, als seine Studien zuerst im Morgenblatt erschienen), und dem kritiklosen Cultus, der Alles zurechterklärenden ästhetischen Speculation in's Gesicht wirft: ihr seid unnatürlich; versucht es einmal und, wo etwas keinen guten Sinn geben will, denket einfach: es wird halt eben nicht recht sein; hört auf, euern Mann absolut zu nehmen, fragt erst einmal genauer, unter welchen geschichtlichen Bedingungen er lebte, und vergesst nie, dass er ein Mensch war. Ich wüsste gleich noch einen Dichter zu nennen, dessen blinde Verehrung auf eine Höhe gestiegen ist, dass nachgerade

„Studien eines Realisten“ auch Noth thäten: es ist Dante. Wo ist er wahrer Dichter? Wo ist er scholastisch, wo peinlich dunkel, wo abgeschmackt? das müsste bei dem grossen Wanderer durch Hölle und Himmel auch einmal genauer genommen werden, als bisher. Es bedarf keines Wortes weiter, dass wir hier ein bekanntes Gesetz nothwendiger Reaktion gegen Uebermaass einer Action vor uns haben, wie solches in aller Bewegung und Entwicklung wirkt. Aber auch das ist keine Neuigkeit, dass die Reaktion ihrerseits selbst in's Uebermaass zu fallen pflegt, dass sie gern das Kind mit dem Bad ausschüttet. Es ist ein sehr gefährliches Verhalten, wenn man einen Dichter mit dem leitenden Gefühle des Widerwillens gegen seine blinden Verehrer und hochtrabenden künstlichen Ausleger zur Hand nimmt; nur zu leicht wird die Missstimmung gegen die Unnatur dieser Korybanten sich als eine zerpflückende, entblätternde, duftabstreifende, grobe Verstandesstimmung auf den Gegenstand selbst werfen; nur zu leicht wird man die Stösse, die rückwärts gegen die Leute hinter unsrer Schulter, die Lebtagaufschlagenden Bewunderer gemeint sind, vorwärts gegen das arme Buch führen; man wird Mephistopheles sein, auch wo Faust keine Abkühlung verdient, und Verachtung geschraubten Geistes wird leicht in Geistesverachtung umschlagen. Nicht blos dem Dichter, wirklich doch auch denen, gegen die man zunächst Recht hatte, wird dann Unrecht geschehen. In der That, eine Philosophie der Kunst giebt es und soll es geben; nicht dass sie Inhalt und Form eines Kunstwerkes in ihre höhere, wissenschaftliche Sprache fasst, ist ihr Fehler, sondern wenn sie es thut, ehe sie einfach empirisch aufnehmend, prüfend den ganzen Bestand des Objectes sich zu eigen gemacht hat, dann verfällt sie in die Schuld der Abstraktion und des Formalismus. An dieser schlichten Arbeit ist man lange gewesen, ehe der Realist auftrat; ich habe sehr viel zugegeben, als ich vornherein den Stand unsrer heutigen Shakespeare-Forschung noch in unbestimmter Allgemeinheit als den eines unkritischen Cultus bezeichnete. Ueber die romantische Jugend- und Affenliebe wenigstens sind wir gewiss hinaus. Doch es ist wahr, gesammelt, zusammengerückt, als klare Loosung ausgesprochen ist der Vordersatz aller Kritik: seht euch einmal euren Gegenstand darauf an, ob er nicht möglicher Weise auch unvollkommen, fehlerhaft sei, nehmt ihn einmal einfach natürlich, menschlich! — fest und straff ohne Scheu herausgestellt ist dieses befreiende Wort zum erstenmal von Rümelin, und seine Studien hätten nicht das Aufsehen gemacht, wenn sie nicht in eine dunkel gefühlte Lücke getreten wären. Unsre histo-

rische Forschung, so tüchtig sie auch im Zug ist, und unsre kunstphilosophische Analyse lagen doch bis jetzt noch zu unvermittelt auseinander und die letztere wurde daher dem eignen besseren Willen zum Trotz oft genug zur Construction; man reducirte auf Begriffsform, ehe man recht gelesen hatte. Natürlich könnte nun dem Bekämpfer dieser Incongruenz nichts Unglücklicheres begegnen, als wenn er auf demselben lahmen Ross ertappt würde, wenn sich zeigte, dass auch er urtheilt, ehe er recht angesehen hat; denn er würde nun gerade in dem Punkte schwach befunden, worin seine Stärke, seine Rüstkammer liegt. Es könnte sogar geschehen, dass sein Standpunkt, der Grundsatz der Freiheit von Vorurtheil, selbst zum Vorurtheil werdend und mit solcher Ungenauigkeit in Kenntnissnahme des Materials verbunden, ihn wirklich geradezu in die Laster hineinführte, die er in seinen Gegnern bekämpft, die Unnatur, die Gesuchtheit, die Künstlichkeit und Gequältheit der Auslegung, die Construction statt der Analyse, freilich dann die umgekehrte Construction: das Construiren des Destruirens. Rümelin bemüht sich um wirkliche Unbefangenheit, die Schrift hat warme Stellen, Zeugnisse wirklicher Liebe und Pietät; eine der schwersten Blössen des Dichters, das Wüste, Rohe, Widerliche, Aberwitzige, wovon er nicht freizusprechen, ist nur zu wenig benützt, jene Aufgabe, die ich als eine sehr gegebene vorhin bezeichnet habe, nicht fest genug in die Hand genommen; wie er sich aber durch die bezeichneten Gefahren geschlagen, die er zu umschiffen hatte, davon möge für diesmal seine Beurtheilung des Hamlet eine Probe ablegen.

Rümelin's Meinung ist bekanntlich, Shakespeare habe Scenenweise, Stückweise gearbeitet und es sei ihm „der Effekt der einzelnen Theile überall wichtiger gewesen, als der kunstvolle Faden des Ganzen". In Anwendung auf den Hamlet lautet dies: hier waltet im Wesentlichen der reine Zufall; d. h. nicht etwa: es greifen manche Zufälle in die Handlung ein und entsteht die Frage, wie dies mit dem Begriff eines waltenden Schicksals zu vereinigen sei, sondern es heisst: das Stück ist in seinen Theilen vom subjectiven Zufall zusammengeweht; ihr stosst auf einen Schein von Widersprüchen, von Confusion in dieser Tragödie: gebt euch keine Mühe, ihn zu klären, es ist nicht Schein, es ist so, aber eben nur des Dichters eigne Confusion, sein eigner innerer Widerspruch!

Mangel an Einheit wird natürlich vor Allem den Charakteren, und in erster Linie dem Charakter der Hauptperson vorgeworfen. Rümelin nimmt nun die schon von Andern, namentlich von Schip-

per („Shakespeare's Hamlet, ästhet. Erläuterung“ u. s. w.) ausgesprochne Behauptung auf, Hamlet sei nicht unschlüssig. Er setzt hinzu „und sogar feig“. Dieser Zusatz ist verwirrend und erleichtert auf schiefe Weise dem Realisten seine Polemik gegen die gewohnte, verbreitete Auffassung. Meines Wissens hat noch Niemand, der Hamlet als unschlüssigen Melancholiker auffasste, ihn auch für feig genommen; ja man hat kaum ihm selber Recht gegeben, wenn er selbst sich sagt, das zu genaue Bedenken des Ausgangs, das er sich vorrückt, enthalte stets nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit. Also nur: Unschlüssigkeit. Nun sehe man aber denn doch zu, wo die Künstlichkeit, wo die Gesuchtheit, die Gequältheit, die Pikanterie, die Unnatur der Auslegung ist, wo die schlichte, die natürliche Auffassung! Ein Dichter führt uns einen Prinzen vor, der gleich zu Anfang, da er zwar nur einen Theil der begangenen Frevel kennt, den andern erst dunkel ahnt, da er aber doch bereits widerrechtlich aus der Thronfolge gedrängt ist, nicht an Reagiren denkt, sondern unter Seufzern und Klagen der tiefsten Schwermuth bedauert, dass der Ewige sein Gebot gegen Selbstmord gerichtet habe; des Vaters Geist erscheint, offenbart ihm das grössere Verbrechen, legt ihm mit furchtbar ernster Mahnung die Pflicht der Blutrache auf und was ist nach den nächsten Aeusserungen der Aufregung, der Empörung sein erstes, als klares Merkzeichen für den Leser und Zuschauer den ersten Aufzug abschliessendes Wort der Reflexion, der unwillkürliche, unfehlbare Ausdruck seiner Selbsterkenntniss?

> Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram,
> Dass ich zur Welt, sie einzurichten, kam!

(„Schmach und Gram“ für *cursed spite* — von Schlegel noch schwach übersetzt). Nachdem er beschlossen, sich wahnsinnig zu stellen, diese seine Rolle auch angetreten, thut er in der Richtung zum vorgezeichneten Ziele über drei Akte hindurch nichts, als dass er dem König das unfreiwillige Geständniss seiner Schuld entlockt; er thut nicht nur Nichts, sondern das volle Gegentheil vom richtigen Etwas, indem er auf jede Weise den Feind zur Gegenwehr reizt; in drei Monologen, im zweiten, dritten, vierten Akte macht er sich die heftigsten Vorwürfe über seine Unthätigkeit, hetzt, spornt, peitscht sich durch jede Selbstbeschimpfung zur That; der dritte dieser Monologen, veranlasst durch den Zug des Fortinbras nach Polen, ist sogar erst in der zweiten der uns bekannten Redaktionen

in einer Weise eingelegt, dass man nur zu deutlich die Absicht des Dichters merkt: Hamlet ist mit Rosenkranz und Güldenstern auf der Reise nach England, begegnet den norwegischen Truppen und schickt seine Begleiter voraus mit den Worten: „ich komme sogleich nach, geht nur voran," um — seinen Monolog halten zu können, — eine Störung der Illusion, die gerade bei Shakespeare's gewohnter fester Einhaltung derselben recht auffallen muss, aber ein Fehler, der nur um so nachdrücklicher zeigt, wie viel dem Dichter daran lag, dass sein Hamlet richtig verstanden werde; kurz vorher ist ihm der Geist des Vaters zum zweitenmal erschienen, „den abgestumpften Vorsatz zu schärfen," und hat damit die Frage des Sohnes bejaht:

Kommt ihr nicht, euren läss'gen Sohn zu schelten,
Der Zeit und Leidenschaft versäumt zur grossen
Vollführung eures furchtbaren Gebots?

(*laps'd in time and passion* — wohl richtiger:

Der, sich in Zeit und Leidenschaft verlierend,
Die grosse That, die furchtbar streng befohlne,
Versäumt. —)

Und der Mann soll nicht unschlüssig sein! Es ist dem Dichter nur so passirt, wenn es so aussieht! Wenn das nicht Unnatur künstlicher Auslegung ist, dann weiss ich nicht mehr, was von nun an natürlich und was unnatürlich heissen soll! Doch hören wir die Gründe. „Kein unbefangener Leser wird einem Mann, der im Verlauf des Dramas, ehe er seinem Hauptgegner den Todesstoss versetzt, noch gleichsam *en passant* vier weitere Personen tödtet, der einem Gespenst, vor dem die Kriegsleute ängstlich zurückbeben, kühn entgegentritt und in die Einsamkeit nachfolgt, der auf ein enterndes Raubschiff allein vor der Zeit hinüberspringt, dem es keine Ruhe lässt, dass ein Anderer für einen tüchtigeren Fechter gehalten werden soll, der in jedem Worte, das er spricht, von Geist und Feuer sprüht, einen Hans den Träumer, einen aus Reflexion und Unentschlossenheit zum praktischen Handeln unfähigen Charakter erkennen."

Es ist wahr, dass die Verbindung dieser Züge mit dem der Unschlüssigkeit, Unthätigkeit einen Anschein von Widerspruch mit sich führt, und gewiss das leicheste Mittel der Lösung besteht darin, zu leugnen, was mit deutlichen Buchstaben geschrieben steht. Rümelin beruft sich hierfür nicht nur auf die genannten einzelnen

Beispiele von Muth und energischer Leidenschaft; er behauptet positiv, Hamlet handle ununterbrochen im ganzen Stück; sich wahnsinnig stellen sei auch ein Handeln und zwar ein sehr intensives und anstrengendes. Wir Andern meinten, da, wo handeln heisst: einen Mörder niederstossen, sei sich wahnsinnig stellen, den Mörder leben und rüsten lassen, obwohl in anderer Beziehung relativ immerhin auch ein Handeln, doch eben kein Handeln. Wie verhält es sich aber mit der wiederkehrenden Selbstanklage in den Monologen? Diese ist nach Rümelin eben nur ein Beweis, wie ganz den Hamlet der Gedanke an seine Aufgabe erfüllt und begleitet; daraus auf „Feigheit“ (soll also heissen: Unschlüssigkeit, Unthätigkeit) zu schliessen, sei gerade so, wie wenn man den Melchthal im Tell der Muthlosigkeit zeihen wollte, weil er einmal sagt: was für ein Feiger, Elender bin ich, dass ich an meine Sicherheit nur dachte, oder Thekla im Wallenstein, weil sie sich einer „unedeln Säumniss“ anklagt. Aber wie kann man den vorübergehenden Vorwurf, den dramatische Personen um kurzen Zögerns willen gegen sich erheben, um dann rasch zur Ausführung ihrer Entschlüsse zu schreiten, — wie kann man ihn gleich achten den wiederholten, entwickelten, furchtbar leidenschaftlichen Reden, worin ein Mann sich selber schilt, der gegenüber einem schlauen, thätigen Feind nichts zu thun weiss, als sich wahnsinnig zu stellen? (Etwas, was mehr ist, thut er zwar, das führt Rümelin nicht einmal an der rechten Stelle für sich an; davon an einer andern Stelle.)

Nun wohlgemerkt, giebt aber auch Rümelin einen Widerspruch zu und erklärt ihn auf seine Weise, nur einen Widerspruch anderer Art, der jedoch auch wieder auf den besprochnen zurückführt, wie sich zeigen wird. Habe ich seine Auseinandersetzung, die mir — selbst etwas confus erscheinen will, recht verstanden, so unterscheidet er genau, genauer, als angeht, zwischen Mangel an Handeln und zweckwidrigem Handeln; den Mangel hat er vorerst geleugnet, das zweite giebt er zu. Nun ist aber ein zweckwidrig, verkehrt handelnder Held untragisch; Shakespeare, sagt Rümelin, wusste das recht wohl, wie kommt es, dass er dennoch seinen Helden confus und unzweckmässig verfahren, seltsame und unverständliche Mittel zu seinem Zwecke wählen lässt? „Der Grund hiervon ist nicht, dass der Dichter ihn so darstellen wollte,“ sondern — das ist ihm eben so passirt. Dies wird nun so erklärt: in den alten Sagen-Hamlet trug er sich selbst, seinen Geist, Humor und seine pessimistische Stimmung über; eine so subjective Natur, wie sie der Held nun angenommen, wird aber nicht in der Disposition sein, richtig zu han-

deln; über dieser Consequenz, die sich aus der Identificirung des eignen Ich mit dem Helden ergab, übersah der Dichter die Incongruenz mit der dramatischen Aufgabe und liess ihn denn — zwar allerdings immer handeln, aber zweckwidrig handeln. Zugleich blieben in einzelnen Handlungen die rauhen Züge des Amleth der Sage stehen, und so ist das Resultat: erstens ein unwillkürlicher Verstoss gegen das poetische Gesetz, das einen zweckmässig handelnden Helden verlangt, und zweitens ein Widerspruch zwischen einem fein und edelfühlenden, am Idealismus erkrankten, zerrissenen modernen Menschen und einem sagenhaften, altnordischen, rauh drein schlagenden Helden, einem „fünffachen Mörder".

Nun aber liegt zweckwidrig Handeln und nicht Handeln doch oft eng nebeneinander. Wir müssen noch einmal auf die Unthätigkeit zurückkommen. Rümelin, nachdem er sie geleugnet, giebt — das eben ist nun seine Confusion — hintennach doch einen Schein davon zu. Der Dichter konnte sich nämlich, so heisst es, nicht verbergen, dass, wenn die witzigen, geistreichen, weltschmerzlichen Dialoge des subjectiven Hamlet so viel Raum einnehmen durften, dadurch allzustark retardirende Momente in die Handlung hereinkamen; — „der Sagen-Hamlet musste sich deshalb selbst von Zeit zu Zeit der Säumniss und Unthätigkeit anklagen, und es schob sich so als vermittelndes Zwischenglied fremdartiger Elemente die Vorstellung des geistvollen, unschlüssigen Säumers herein, die dann hie und da und besonders durch den Contrast mit dem resoluten Laertes jenen Schein, als ob das Ganze doch in Einem Gusse gedacht wäre, erregte, der sich bei eingehendem Besinnen wieder schlechthin nicht halten lässt" [1]).

Also — ein zweckwidrig handelnder Held: das liegt wirklich vor und ist ein Fehler, der dem Shakespeare unvermerkt zugestossen ist; ein unschlüssiger, unthätiger Held — das liegt eigentlich nicht vor, scheint aber einigermassen vorzuliegen durch die genannten Monologen, die nur eingeflickte Lederstücke sind und für den Stiefel eigentlich nichts zu bedeuten haben. Der Dichter hatte mit dem subjectiven Inhalt, den er in die alte Sage eintrug, eine Sohle geschnitten, nachträglich fand er, dass sie für das Oberleder zu breit sei und nähte diese Brillen ein, die eigentlich — gar nichts besagen. Vorhin galten diese Monologe als Beweise von Drang zur That, jetzt gelten sie als Nachträge, die denn doch

[1]) Rümelin schreibt sonst fliessend; Satzbildungen wie diese, die man unsrer Zeit in T. bei D. St. lernen konnte, habe ich nicht wieder gefunden.

auf ein Gefühl von Zeitverlust hinweisen, aber nur — Zeitverlust des Dichters.

Nach unserem armen Verstande bereitet sich Hamlet sowohl durch Nichtsthun, als auch durch zweckwidriges Thun den Untergang. Auch dieser Zusammenhang wird nun aufgehoben. Hamlet muss tragisch endigen einfach, weil er ein innerlich kranker Mensch ist. „In der Sage beruft Hamlet nach der Ermordung des Königs das Volk zusammen, erzählt und rechtfertigt das Geschehene, wird darauf zum König ausgerufen und regiert lange und ruhmvoll. Dazu nun war freilich der Shakespeare'sche Hamlet nicht berufen; er musste tragisch enden, wie alle die Gestalten, in welche die Dichter einen Krankheitsstoff des eignen Lebens ergossen haben, wie Werther, Clavigo, Faust, Eduard. Sie müssen gleichsam als stellvertretende Opfer sterben, während der Dichter andere Register seines Geistes aufzieht und neue Melodien spielt." An sich liesse sich das hören; einem Menschen wie Hamlet steht es nicht an, glücklich zu sein; so fühlen wir Moderne. Aber war Shakespeare so modern? Liess er nicht seinen zerrissensten, seelenkranksten Helden noch Lebenskraft genug, um handelnd, kämpfend es mit einer Welt aufzunehmen? Spürt man ihm und seinen Personen nicht jene wunderbare Zeit an, die mit dem tief und leidenschaftlich erregten Seelenleben einer neuen entdeckungsreichen Weltperiode noch das Bärenmark des Mittelalters vereinigte? Giebt es hier im Ernst etwas wie Werther, Clavigo, Faust, Eduard, die sich passiv verzehren oder doch auf dem Wege dazu sind? Nein, dies ist abermals nur ein Hineintragen und Auslegen, modern recht im raffinirten Sinne des Wortes.

So steht es mit dem Versuche, die scheinbaren Widersprüche im Hamlet aus Subjectivität, Planlosigkeit, Laune, regelloser Nachhülfe, kurz Unkunst des Dichters zu erklären: er verkehrt sich selbst in eine Reihe von Widersprüchen und ist verrenkter, als jede noch so sehr geschraubte Deutung der Kritik, die Plan, Einheit, Kunst im Dichter voraussetzt. Man wird sich also wohl entschliessen müssen, aus diesen Krümmen zum geraden Wege des einfachen Problems zurückzukehren, welches lautet: ist es ein unlösbarer Widerspruch, oder nicht vielmehr einer der ganz erklärlichen Widersprüche in einem Charakter, wie ein Dichter solche recht wohl kann darstellen wollen, wenn Ein und derselbe Mensch da, wo kein besonders schwieriger Knoten zu lösen ist, feurig, leidenschaftlich, entschlossen, tapfer spricht und handelt, vor Einer grossen Lebensaufgabe dagegen, die seinem denkenden Geiste einen sol-

chen Knoten darbietet, unschlüssig, grüblerisch, aufschiebend stehen bleibt, bis ein starker, activer, zwingender Reiz ihn in die That stösst? wenn er, darüber mit sich selbst zerfallen, dahin und dorthin rücksichtslos um sich schlägt, während er doch in dem Einen, was Noth thut, der Schuldner seiner Pflicht bleibt bis zum letzten Augenblicke, wo jener Reiz, — das constatirte und das alte Verbrechen constatirende neue Verbrechen des Königs, die Todeswunde in der Brust, die Todeswaffe in der Hand — endlich eintritt?

Der Aufsatz über Hamlet im zweiten Hefte der neuen Folge Krit. Gänge hat Hamlet's tragische Säumniss im Wesentlichen aus einem Ueberschusse des Denkens abgeleitet: die Annahme, worin, nur durch Modificationen von einander abweichend, die meisten Erklärer zusammentreffen. Dort habe ich auch aufgezeigt, dass mit dem unzeitigen Denken, das mit dem Willen nicht in die Spitze des Entschlusses zusammenlaufen kann, auch ein gutes, berechtigtes Denken sich mischt, welches einigen Aufschub, nur nicht einen so langen, begründet, ein Denken, welches von einem Rechtsbegriff ausgeht, dass also in diesem Zögern durchaus Krankes und Gesundes, Gerechtfertigtes und Ungerechtfertigtes durcheinanderschillert. Hamlet will volleren Beweis, als die Aussage des Geistes, und er will den Akt der Blutrache vor Zeugen wie einen Gerichtsakt vollziehen: daran thut er gut; Hamlet macht sich keinen Plan, wie er die That ausführen wolle, schiebt immer wieder auf, benützt den Augenblick nicht, wo alle jene Bedingungen eintreffen, jenen nämlich, wo den König bei der Aufführung vor dem versammelten Hofe sein Gewissen verräth, bleibt unthätig selbst den mörderischen Gegenschritten des Feindes gegenüber: das ist sehr schlimm und sehr unrecht. Das verkehrte, unrechte Denken in diesem Knäuel rechten und unrechten Denkens bezeichnet er selbst nur einmal genauer als „verzagten Zweifel, der zu genau bedenkt den Ausgang"; damit meint er gewiss nicht Furcht vor Uebeln, die ihn treffen könnten, sondern vor dem Misslingen an sich; es ist natürlich nicht der einzige Irrgang, worin seine Reflexion sich verrennt, aber es genügte, den einen für viele andre zu nennen.

Nun also: eine Natur, die mit tiefer geistiger Anlage Feuer und Energie genug verbindet, um frischweg zu handeln, wo die Dinge klar liegen, fängt sich im Netze der Reflexion in einer grossen, grenzenlos spannenden, furchtbar ernsten Angelegenheit, wo Manches nicht klar liegt: soll denn das ein Widerspruch von solcher Härte sein, dass man lieber annimmt, der Dichter habe sich selbst widersprochen? Der Zögerer handelt im einzelnen Momente

zu rasch, übereilt sich, der Idealist wird grausam rücksichtslos: ist das so unwahrscheinlich, dass man lieber annimmt, der Dichter übereile sich und misshandle seine Aufgabe? Shakespeare's Zeitalter verband mit dem geweckten Geiste der erwachenden Wissenschaft, der höchsten Nervosität die derbste Gröbe der wilden Kraft und sein Hamlet soll sie nicht verbinden können? Ich gehe nicht weiter ein, um mich nicht zu wiederholen, benütze aber den Anlass, einen Mangel meiner früheren Darstellung zu ergänzen.

Die Schriften von D. Aug. Döring „Shakespeare's Hamlet seinem Grundgedanken und seinem Inhalte nach erläutert" und von C. Hebler „Aufsätze über Shakespeare" haben mich auf diesen Mangel geführt. Zwar giebt Döring den Inhalt meiner Analyse sehr flüchtig an; er erwähnt nicht, wie ich davon ausgehe, dass Hamlet's Idealismus in Weltverachtung umspringt, weil er „den Eindruck des Ekels zu weit ausdehnt und die ganze Welt unter diesem Standpunkt anschaut", wie sehr ich dann in der weiteren Zergliederung Hamlet's Feuer, sein zorniges, leidenschaftliches Wesen, dessen Drang und Stoss nur nicht in den Entschluss mündet, hervorgehoben und betont habe. Auch ist, was er mir eigentlich vorwirft, nicht der Mangel, zu dessen Erkenntniss er mir übrigens verholfen hat. Döring hat gegen die herrschende Deutung des Hamlet einzuwenden, dass sie den Begriff der tragischen Schuld verkenne. Diese müsse bestehen in einer freien, klar imputabeln Verirrung; man gerathe, meint er, in die verpönte Schicksalstragödie, wenn man des Helden Fehl und Leiden aus einer angebornen, festen Charaktereigenthümlichkeit ableite. Keine der Erklärungen aus dieser Gruppe, kaum die Göthe'sche, schliesst die Schuld aus. Sie nehmen alle eine Einseitigkeit an, die zwar angeboren ist, aber nicht ohne schuldhaftes Zulassen, Pflegen, Nähren sich verfestigt hat; ja der Hang, eben das angeborne Hängen auf eine der Seiten, welche die menschliche Persönlichkeit in sich vereinigen sollte, wird vom sittlichen Urtheil mit Nothwendigkeit selbst schon unter den Begriff der Schuld gestellt; die Lehre von der Erbsünde ist nicht ohne Sinn; das wusste Kant sehr wohl, als er seinen Religionsbegriff aus dem Begriff des radikalen Bösen entwickelte. Es ergeht an Jeden die Forderung, dass er die ganze Menschheit in sich darstelle; dringt an einen schwachen, guten Menschen wie Heinrich VI. der Ruf zur Herrschaft, so wird ihm eben zugemuthet, dass er herrschen könne, gleichviel wie schwer es seiner sanften Natur werden mag, und er muss, wenn er es nicht kann, büssen, wie wenn er nicht gewollt hätte, was er wollen sollte. Aus einem Hange muss

auch Döring die Schuld ableiten, die er nun aber gewiss richtgi als eine Verkehrung des Idealismus in Pessimismus bezeichnet. Auch ich bin, wie gesagt, davon ausgegangen, aber ich habe diesen Ausgangspunkt nicht genug premirt, bin nicht genug dabei verweilt und habe die Leidenschaftlichkeit Hamlet's nicht in diesem Zusammenhang, wie ich hätte sollen, in's Licht gestellt, sondern, nachdem ich erst die Krankheit des überschüssigen Denkens zur Sprache gebracht, diese Seite nur nachgetragen. Also: die erste sehr schwere Erfahrung wirkt auf Hamlet so, dass er den Vorwurf, den ein Weib verdient, mit wilder Leidenschaftlichkeit auf das ganze Geschlecht, ja die ganze Menschheit ausdehnt und gründliche Verbitterung, Lebensüberdruss in sich aufkommen lässt; die zweite Erfahrung, die Kunde von der Ermordung des Vaters, vollendet diese Schuld, die ihn theilnahmlos, fühllos gegen das Leiden Anderer macht, zu verkehrtem Handeln reizt, das wahre Handeln lähmt. „In die Angelegenheiten einer Welt, in der Alles schlecht ist, könnte er sich mischen? Er könnte sich versucht fühlen, die überlistete Tugend zu rächen, wo es keine Tugend giebt? Er sollte sich getrieben fühlen, da die gestörte sittliche Ordnung wiederherzustellen, wo er das Bestehen einer solchen gar nicht anerkennt?“ Man kann die Erkrankung sowohl qualitativ, als quantitativ bezeichnen: die Schuld der genannten falschen Ausdehnung des Urtheils, das nur Einzelne trifft, auf die Menschheit, auf die Welt, liegt an einem Zuviel des Abscheus, der Bitterkeit, und umgekehrt, die verkehrt weite Subsumtion des Urtheils steigert die Heftigkeit des Abscheus. Beides gleichmässig lähmt den Willen: der quantitative Fehler, weil das Interesse sinkt, Einen Schuldigen herauszugreifen und zu strafen, wenn die ganze Welt verdorben ist; der qualitative, weil der Weltekel überhaupt eher über die Welt speien möchte, als sich um ihre Züchtigung und Besserung bemühen; ein Mensch, der Schneide zum strafenden Handeln hat, hasst wohl von Herzen das Böse, den Bösen, den er strafen soll, aber er hat keine Zeit, sich diesem Gefühl einseitig zu überlassen, er hat ein Geschäft, er muss darauf denken, wie er die Rache ausführe, die heisse Empörung des Gefühls fasst sich mit dem kühlen Erwägen zur Einheit des Zweckbegriffs zusammen und dazu, zum wahren Zweck, kann es der seine Verbitterung nährende, sich an ihr weidende, weltverachtende Idealist nicht bringen; ein Urtheil in Gefühlsform versperrt, verrennt die Stelle des Zwecks. Der versteckte Kern dieser Gemüthslage ist eben als falsche Verallgemeinerung eines Urtheils gewiss auch ein Denken, aber das

Denken arbeitet hier in einer Gefühlswolke und tritt nicht in seiner eignen Gestalt heraus. Es sind denkende Naturen, die Idealisten, die zum Weltschmerz neigen, aber auch nur denkende Naturen, nicht naturgemässe Denker; der falsche Schluss: wenn ich nicht die ganze Welt so gut finde, wie mein Herz und meine Vernunft es erwartet, so muss die ganze Welt böse sein, ist eben ein in vorschneller Verzweiflung sich verfinsterndes Denken.

Wie richtig es ist, hierauf vor Allem Gewicht zu legen, das sagt uns Hamlet selbst, wenn er seine Krankheit, seine Schuld als Schwachheit und Melancholie bezeichnet; es ist an der Stelle (II. 2), wo er für möglich hält, dass der Geist ein Teufel gewesen sei, der ihn vielleicht, indem er seine *weakness* und *melancholy* benütze, durch Täuschung in's Verderben locke, denn sehr mächtig, sagt er, sei der Teufel bei solchen Geistern. Nun kann man also sagen, dass Hamlet in einem bestimmten Sinne zu viel, nicht zu wenig Leidenschaft habe; ihm fehlt die Leidenschaft, die straff zum Ziele führt, ihn lähmt die Leidenschaft, die aus der stets erneuten nur theoretischen Betrachtung des Bösen und des Uebels aufflammt[1]); daher bin ich sehr geneigt, die oben schon angeführten Worte Hamlet's bei der zweiten Erscheinung des Geistes in der dort bereits gegebenen Bedeutung zu nehmen: *laps'd*[2]) *in time and passion* heisst dann nicht: lässig, säumend in Beziehung auf Zeit und Leidenschaft, den rechten Moment an sich und den Moment der zum Handeln führenden Leidenschaft verpassend, sondern: versunken, hineingesunken in zeitverschwendende Leidenschaft, in jene Leidenschaft, die eben, statt zu handeln, im eignen Schmerze wühlt und darüber die Zeit verliert.

Stellt man nun dies Moment mit dem geziemenden Nachdruck voran, so entgeht man auch einem Vorwurf, der zwar nicht mit Recht, aber mit Schein erhoben wird, wenn man im Fortgang der Analyse das eigentliche wirkliche Denken als den stärksten Hemmschuh der Bewegung unseres Helden heraushebt. Es sieht nämlich dann immer aus, als müsste Hamlet ein Phlegmatiker, als müsste jene Nüchternheit und Ruhe ihm eigen sein, die bei gewohnheits-

---

[1]) Wie es im 23. Sonette (der engl. Reihenfolge) heisst: *Whose strength's abundance weakens his own heart.* D. R.

[2]) *laps'd* besagt noch mehr als blos „lässig, säumend"; Shakespeare verbindet damit immer den Begriff einer tiefern Schuld. So z. B. in *Cymbeline III.* 6: *to lapse in fulness is sorer than to lie for need* — im Reichthum Fehler zu begehen, ist schlimmer, als in der Noth zu lügen. *All's well that ends well II.* 3: *the careless lapse of youth.* D. R.

mässiger Richtung auf das Denken sich einzustellen pflegt. Es ist in Wahrheit keine nothwendige Folge; ein Reflexionsmensch kann recht wohl zugleich ein Heisssporn, ein Phantast, ein Fanatiker sein, aber da Hamlet recht ausdrücklich einer der Reflexionsmenschen ist, bei denen ein übereiltes Denken wie Feuerfunken in das Pulver des Gefühlslebens fällt, so ist jede Missdeutung abgeschnitten, wenn man auf diese Seite ein gehörig volles Licht wirft. In zweiter Linie nun aber muss allerdings, und zwar mit grösstem Nachdruck, festgehalten werden, dass auch eigentliches, unzeitiges, nicht in Entschluss mündendes, in unendlicher Linie sich fortspinnendes Denken ihm den Weg verrennt; ich nehme von den betreffenden Sätzen meiner früheren Untersuchung kein Jota zurück, darum keines, weil Hamlet selbst für mich zeugt, vollkommen schlagend zeugt im Monologe des vierten Akts, in den schon angeführten Worten: „verzagter Zweifel, zu genaues Bedenken des Ausgangs". So stimme ich nun ganz mit Hebler überein, der mir als Fehler nachweist, dass ich die *passion* nicht voranstelle, nicht jene Leidenschaft, die einem Zuviel von Wasser gleicht, wodurch Mühlräder öfters gestellt werden, der aber dann als zweiten Grund der Hemmniss ebenfalls das Denken annimmt, das mit dem Wollen nicht zum gemeinsamen Dritten, zum Zweck und zweckmässigen Handeln sich einigt, sondern — sagt er treffend — „um es in Hamlet's herbsten Selbstanklagen auszudrücken, wie ein Hund seinem Herrn bald voranläuft, bald hinter ihm zurückbleibt, anstatt ordentlich ihm zur Seite zu bleiben".

Was nun aber Döring durchaus nicht hinreichend erkennt und anerkennt, das ist Hamlet's eigne Einsicht in seine Schuld, sein ehrlicher Wille und Eifer, aus dem Knoten und Knäuel, worin er sich verfangen, Arm und Fuss herauszureissen. Die Monologen der Selbstanklage beurkunden seine Schuld und sind eben so sehr Schritte der Befreiung aus derselben.

Hamlet ist daher keineswegs ein blos retardirender, er ist doch zugleich ein vorwärtsschiebender Held. Man fasse nur noch einmal die Probe in's Auge, auf die er den Mörder durch die Aufführung des Schauspiels stellt; sie ist ein unzweifelhaft praktischer, zweckmässiger Akt und der Vorwurf des Gegentheils knüpft sich nur darum an diesen Schritt, weil Hamlet — seine schwerste Versäumniss — den Moment des vollen Erfolgs unbenützt entfliehen lässt. Dies führt mich auf den Realisten zurück. Da nach seinem Urtheil Hamlet nichts weniger, als ein unschlüssiger und unthätiger Mann ist, so sollte man meinen, dieser einzige unzweifelhafte Be-

weis von klarem Beschliessen und Handeln werde nicht unbenützt bleiben, ja nur zu sehr ausgebeutet werden. Er zieht es, wie wir gesehen, vor, zu solchem Beweise Hamlet's Wahnsinnrolle zu wählen, sein kluges Ueberführungsmittel aber — wie erklärt er es? Shakespeare, da er einmal seinen Stoff benützte, um eigenen, inneren und äusseren Lebenserfahrungen dramatische Form zu geben, wünschte auch Anspielungen auf die damaligen Londoner Theaterwirren und die eigenen Gedanken über das Bühnenwesen vorzubringen; zu diesem Zweck führte er Schauspieler in das Stück ein; nun „fragte es sich aber, wie lassen sich denn überhaupt Schauspieler in die Hamletfrage einfügen? Der Dichter kam auf den ganz plausibeln Einfall, die Aussagen des Geistes durch die Beobachtung des Königs bei Aufführung eines Stücks von gleichem Inhalt zu controliren, so dass nun die Unterhaltungen Hamlet's mit den Schauspielern als das Secundäre, nur episodisch Eingeschaltete erscheinen."

Ich frage, ob es erlaubt ist, so mit einem grossen Dichter umzugehen. Nicht ein Schein von einem Grunde liegt vor, anzunehmen, dass dieser Schritt Hamlet's nicht streng bezweckt im Plane des Dichters liege. Rümelin selbst giebt sich nicht einmal die Mühe, auch nur ein Sophisma auszusinnen, um uns plausibel zu machen, dass hier ein Einschiebsel, nein — vielmehr ein Einschiebsel um eines Einschiebsels willen anzunehmen sei. Was in der weiten Welt bleibt denn hier übrig, als die Frage an den Verfasser, ob er denn meint, er habe nicht bereits genug Proben seines destructiven Scharfsinns gegeben? Er nannte sich einen Realisten; dies ist nicht Realismus, sondern Materialismus; der (angeblich) philosophische weiss nur von Atomen, die ein Wirbel zusammengeblasen, der ästhetisch-kritische nichts Besseres und scheint sich wie jener dabei recht wohl zu gefallen.

Ein bischen Phantasie wird immer nichts schaden, wenn man Werke der Phantasie erklärt. Auf den Einfall, den Schuldigen durch Aufführung eines Schauspiels zu entlarven, wäre die reine Logik wohl nicht gekommen; Hamlet ist nicht Kiesewetter, noch Krug. Da ist nun noch so eine Stelle, wo die unverständige Phantasie vorausgesetzt ist, um zu verstehen. Ueber den vielbesprochnen Monolog Sein oder Nichtsein sagt Rümelin, der Gedankengang habe etwas ganz Eigenthümliches; — „aus den beiden Prämissen: die Uebel des gegenwärtigen Lebens sind gross und gewiss, was nach dem Tode sein wird, ist ungewiss, sollte man den Schluss erwarten: also wäre der Tausch wohl zu wagen; denn aus demselben

Grunde, aus dem wir ein gewisses Gut dem ungewissen vorziehen, sollte man auch das erste fragliche Uebel gewisser wählen, als das gegenwärtige und gewisse. Hamlet zieht den entgegengesetzten Schluss und konnte auf keine naivere Weise verrathen, wie die Lust am Leben mit siegreicher Sophistik auch den ärgsten Pessimisten noch zu täuschen weiss.“ Da müsste aber Hamlet ja aus der menschlichen Natur weit herausgetreten sein, wenn wir nicht vielmehr gerade den Schluss von ihm sollten erwarten dürfen, den er wirklich zieht. Die Phantasie verhundertfacht in ihrem Zauberspiegel das vorgestellte Gut wie Uebel. Nur zu gern ziehen wir ein ungewisses Gut dem gewissen vor — dem Hund mit dem Stück Fleisch in der Fabel gleich; nur zu geneigt sind wir umgekehrt, das fragliche Uebel für unendlich schrecklicher, als das gegenwärtige und gewisse, anzusehen und daher das letztere uns gefallen zu lassen, träg und feig fortzuschleppen — dem deutschen Bund in der Wirklichkeit gleich.

Zwei Punkte bleiben übrig, bei denen ich in Zweifel bin, ob Shakespeare absichtlich unterlassen oder gefehlt hat. Es ist, wie Rümelin richtig hervorhebt, nirgends deutlich ausgesprochen, wie es sich eigentlich mit dem Erbrechte verhält, durch welche Form, welchen Modus der Brudermörder den Neffen aus der Thronfolge verdrängt und auf die Zukunft vertröstet hat. Die Verkürzung Hamlet's um sein Recht an den Thron wird von diesem ein paarmal berührt, aber man gewinnt auch keinen Blick in den Grad der Kraft, den das Motiv des gekränkten Rechts- und Ehrgefühls in seinem Gemüthe besitzt. Wollte Shakespeare durch diese Unterlassung uns sagen, dass in seiner edlen Natur die sittliche Empörung eine ungleich stärkere Sprache führt, als der Ehrgeiz? — Ferner: wir erfahren nie, ob Hamlet sich bestimmte Gedanken bildet über die Art seines Vorschreitens. Deutlich ist zwar und hier aus meinem früheren Aufsatze bereits wiederholt, dass er an einen Akt denkt, der in gewissem Grade den Charakter eines vor Zeugen vollzogenen Gerichtes tragen soll, dass er dabei vorhat, seine That durch eine Rede zu rechtfertigen; aber damit wissen wir immer noch nicht, ob er nur im gegebenen Momente rasch mit eigner Hand das Werk zu vollbringen, oder ob er daran denkt, einen Anhang zu sammeln, wie Laertes, mit bewaffneter Schaar wie dieser den König zu überfallen; einmal, am Schluss des Gesprächs mit der Mutter, spricht er von tiefen Plänen, von Minen, die er — gräbt oder zu graben nur beabsichtigt? Die Sache ist nicht leicht zu nehmen. Der König hat seine Leibwachen, der Ausgang ist allerdings recht sehr zu bedenken. Ist es nur thatloses Vertrauen auf die Vorsehung, wenn

Hamlet sich passiv nach England schicken lässt, oder, da er eben in jenem Momente von den tiefen Plänen spricht, beabsichtigt er, wie Malcolm im Macbeth, Richmond in Richard III., am fernen Ufer ein Heer zu sammeln? Wenn nun Shakespeare darüber schweigt, will er uns sagen, dass Hamlet wohl bald Dies, bald Jenes denkt, das Eine und Andere bald wieder verwirft, bald wieder aufnimmt? Dass er, Hamlet, uns darüber nichts mitzutheilen hat, weil er — selber nichts weiss? Hätte aber Shakespeare nicht eben dies, dass Hamlet ohne Resultat an verschiedenen Plänen herumkommt, allerdings ihn uns sagen lassen sollen? Oder durfte er annehmen, dies errathe sich gar leicht von selbst? — Ich gestehe, dass ich hier vor der Hand mit einem *non liquet* abbrechen muss. Es handelt sich übrigens dabei auch von Horatio; man sollte doch erwarten, dass Hamlet mit ihm bespreche, was er zu thun gedenkt, denn eingeweiht ist er in das Geheimniss.

Rümelin findet nicht nur den Helden „räthselhaft und unfasslich", sondern ebenso die andern Charaktere „schillernd und ungreifbar". Ein Räthsel ist ihm vor Allem Polonius, und es ist der Mühe werth, etwas dabei zu verweilen, weil gerade dieser Charakter uns dienen kann, ein Bild von Shakespeare's fein, tief planvoll fortschreitender Zeichnung zu geben, die uns gleichsam zuruft: wartet noch, schiebt euer Urtheil auf, das wahre Licht wird auf die zuerst vortretenden Züge durch die nachrückenden fallen! Wie er zum erstenmal auftritt, erscheint er ganz vernünftig in den Lehren, die er seinem Sohn auf den Weg giebt, ebenso in der Warnung seiner Tochter, nur mässig lässt er hier im spielenden „Todthetzen eines armen Wortes" den Euphuisten heraus; wir sollen erst später, doch bald genug, das Material erhalten, woraus sich der sonnenklare Schluss ergiebt, dass die vernünftige Predigt ein auswendig gelerntes Theaterstückchen, höchst würdiges Stück Vaterrolle des alten Gecken ist; denn in den Aufträgen an Reinhold zeigt er doch wahrlich etwas Anderes, als, wie Rümelin meint, die Klugheit des erfahrnen Weltmanns. Hier ist so eine Stelle, wo man etwas genauer lesen muss, als der Realist gelesen hat. Shakespeare will uns ja vielmehr zeigen, dass der „graue Halbschelm" Windungen, Krümmungen, Schliche liebt, wo der gerade Weg ausreicht, dass ihm an des Sohnes Ehre und Tugend in Wahrheit nichts liegt, wenn nur er, der Papa, sich an seiner Pfiffigkeit, an seinem Geschwätze weiden kann. Reinhold selber stutzt ja, da der alte Sünder erlaubt, er könne im Nachfragen nach der Aufführung des Sohnes soweit gehen, dass er ihm, um zu sondiren, bei Dritten nachsage, er kenne

ihn als Hurer. „Das würd' ihm Schande bringen, gnäd'ger Herr;“ sagt er; „Mein Treu nicht“ u. s. w., antwortet der Herr Oberkämmerer. Was ruft er aber Reinhold zum Schlusse nach? „Und dass er die Musik mir fleissig treibt!“ Die paar Wörtchen erst enthalten den ganzen Schlüssel: der Sohn darf spielen, trinken, raufen, fluchen, zanken, in saubre Häuser „*videlicet* Bordelle“ gehen, wenn er nur Musik treibt; ächte Cavalierserziehung! Danach ist nun also die erste Scene, sind die weisen Lehren des Vaters an den scheidenden Sohn zu beurtheilen: der alte Comödiant hat das Zeug natürlich auswendig gelernt; Rümelin dreht es um und findet alles Spätere unwahrscheinlich, weil ihm Polonius dort als würdiger Mann erschien; der feine Shakespeare, der Schalk, täuscht den Erklärer, der an ihm den Schalk machen wollte und es mit etwas zu groben Fingern anfing. Wenn dann die hochkomischen Züge, im Geschmacke einer Zeit, die grellere Originale gewiss auch am Hof, als unsere Zeit, kannte, sich in ihrer köstlichen Klarheit entfalten, wenn der grosse Hauptpfiffikus und Witzkopf erst im Galakleid als ganzes Prachtexemplar sich entwickelt, so hat natürlich „der Dichter niedrig Komisches eingelegt, ohne an die sonstige Haltung, die er der Rolle gab, zu denken“. Wie man sich auch nur den Spass so verderben mag!

Dass Laertes im Rachedurst zu einem Schurkenstreiche sich verführen lässt, soll unwahrscheinlich sein, — als ob nie die Leidenschaft das Gewissen verdunkelt hätte.

Ophelia nimmt Rümelin gegen die bekannte Nachsage Göthe's und Tieck's mit der leichten Wendung in Schutz: sie ist nicht sinnlicher, als wir bei einer jungen Hofdame verzeihlich finden; dass er sie reizend, liebenswürdig, mitleiderregend nennt, das verliert allen Werth durch diese zweideutige Bemerkung. Für den wunderbar rührenden Flor, den süssen Nebel, die holde Dämmerung, worin das ganze grundgute, wehrlose Wesen schwimmt, das nur lieben kann, hat er keine Worte. Ich erwähne bei diesem Anlass eine kleine Broschüre von Leop. Feist „Ueber das Verhältniss Hamlet's und Ophelia's“, die über den Charakter des unglücklichen Geschöpfes wie über Gang und Bedeutung der Liebe zwischen ihr und dem Helden für den Fortschritt der Handlung das Beste, Treffendste sagt, was ich bis jetzt irgendwo gefunden. — Nun aber noch ein Hauptstück! Ophelia's Wahnsinn ist nach Rümelin ungenügend motivirt — „ein Naturereigniss, dessen Prämissen uns nicht gegeben werden“. Ein weibliches Gemüth, das reine Hingebung ist, dem alle Widerstandskraft selbständiger Charaktere fehlt, sieht in plötzlichen

Stössen ihre ganze Liebeswelt zertrümmert, den Vater durch den Geliebten erschlagen, sieht zugleich mit Blicken dunkler Ahnung in einen Abgrund, in welchem entsetzliche Geheimnisse brüten, und dies Weib soll sich mit dem Gemeinplatze trösten, dass „nach normalem Loose der Sterblichen die Eltern vor den Kindern sterben“ u. s. w.! Armes Kind! In welch' kalten Wassern sollst du zum zweiten Mal ertrinken!

Die Charakterfrage ist in der Beurtheilung einer Tragödie nur Vorarbeit der Schicksalsfrage. Hamlet ist im höchsten, besten und reinsten Sinne Schicksalstragödie oder, wenn man das Wort nicht anthropomorphisch missverstehen will, Vorsehungstragödie. Es versteht sich, dass diese zweite, wichtigere Frage bei einem Drama, das der Zufall zusammengewürfelt hat, gar nicht eintreten kann. Hamlet, der Weltverächter, begeht die schöne Inconsequenz, auf eine waltende Weltordnung zu bauen, die auch ihn führt, auf ein ewiges Gesetz, das Handlung und Handlung, Zufall und Handlung, Handlung und Unterlassung ineinanderflicht und aus diesem Gewebe seine gerechten Gerichte wirkt; ob er Recht oder Unrecht, ob er vielleicht in dem Sinne, wie ich in der erwähnten Untersuchung zu zeigen gesucht, sowohl Recht als Unrecht hat mit diesem Vertrauen, das Mitschuld an seinem Aufschube trägt, und das ihn, den zum Handeln doch stets noch Entschlossnen, dennoch zum gehofften Ziele führt: das sind Untersuchungen, wovon hier natürlich nicht mehr die Rede sein kann. Wie der König, Allen an Klugheit, dem Helden unbedingt an Entschluss überlegen, mit all seinen Ränken sich selbst sein Grab gräbt, Polonius, Rosenkranz und Güldenstern ihren Vorwitz, ihre ausholende Pfiffigkeit, zudringliche Geschäftigkeit büssen, Laertes in die eigne Schlinge fällt, die Königin zu erfahren hat, was es heisst, an der Seite eines Giftmischers leben, wie alle diese schuldigen Hände daran arbeiten müssen, dem Helden in dem Augenblick, wo er seine Säumniss, sein zweckwidriges Thun mit dem Leben zahlt, doch noch das Richtschwert in die Faust zu drücken: die bewundernswerthe Schlingung dieses Knotens, dieser Organismus, worin Alles ineinandergreift und wechselwirkend die Einheit, das gemeinsame Schicksal zu Tage fördert ohne eine Spur von transcendentem Eingriff: Rümelin wird nicht sagen, es sei nicht seines Amtes gewesen, sich damit zu befassen, da er sich auf einzelne Bemerkungen habe beschränken wollen; nein, es blieb kein Interesse, kein Sinn dafür übrig, weil das Interesse dahin ging, das Drama zu zerstücken.

Es kann nicht bestritten werden, dass Shakespeare da und dort

Scenen einlegt, die zu der lockerern Gattung der Episode zu zählen sind: Zugeständnisse an die Gewohnheit, Sitte, das Lachbedürfniss seiner Zuhörer, kleine einzelne Bilder verschiedener Art, die über das hinausgehen, was streng der Zusammenhang der Handlung erfordert. Aber man kann nicht behutsam genug unterscheiden. Episode: das ist ein schwieriger Begriff. Shakespeare's oberster Grundsatz ist, Alles zu beleben, nichts flach, allgemein, abstrakt, todt liegen zu lassen, — Lebendigkeit um jeden Preis und wäre es um den der Hässlichkeit! Nennt man nun alles Das Episode, was nicht ein für die Handlung nothwendiges Geschehen enthält, sondern nur dient, den Charakteren der Handelnden und der Stimmungsfarbe des Ganzen volleres, wärmeres Leben zu verleihen, und denkt man sich unter Episode ein eingelegtes, an sich überflüssiges Bild, in welche Grenzen der frostigen Magerkeit wird man die zum Realismus, zum gesättigten Colorit überhaupt und nothwendig strebende moderne Poesie einklemmen! Die Pförtnerscene, die Bestellung der Mörder Banquo's im Macbeth sind entbehrlich: — wer möchte sie missen! Mit jener ginge ein Ruhepunkt und Contrast zugleich verloren, der geradezu Bedürfniss ist, mit dieser ein ausgezeichnet wirksamer Beitrag zum Mordgeruch, der durch das Ganze geht. Man streiche im Hamlet den Abschied zwischen Polonius und Laertes, das Gespräch zwischen jenem und Reinhold, und wir sind auf die wohlweisen Schliche, Pfiffe, Räthe und Geckenwitze des Alten vielmehr eben nicht vorbereitet, er wird ein Gerippe ohne Fleisch, ja dann erst ein Zerrbild; man streiche die Todtengräberscene, und es wird sein, als wüsche man von einem historischen Gemälde ein Stück Landschaft weg, das durch düstere Stimmung, trübes Licht und etwa ein paar grelle Weidenknorren höchst wirksam das Tragische der dargestellten Handlung hebt. Alles das aber hält Rümelin für willkürliche Einschaltung, die ebenso leicht in einem andern Stück ihren Platz fände. Nur ein Theil des Gesprächs mit den Schauspielern ist wirklich als solche, als Episode der lockern Art oder, wenn man bei dem Wort Episode überhaupt an lockeres Einschiebsel denkt, einfach als Episode zu bezeichnen.

Man sieht, durch welche Betrachtungen und Auffassungen Rümelin auf die Vorstellung gekommen ist, dass Shakespeare überhaupt Stückweise, Scenenweise gearbeitet, dass er so gut als nicht componirt habe. Dies ist nun ein Thema, das eine besondere Untersuchung fordert. Eine solche müsste vor Allem zwischen Komödie und Tragödie unterscheiden. Komödie hätte Shakespeare auch seinen Heinrich IV. und V. genannt, wenn nicht der geschichtliche

Inhalt die Eintheilung unter die *chronikled histories* begründet hätte. Shakespeare componirt in den Komödien anders, als in den Tragödien; freier, lockerer, mit Neigung zum Dualismus der Fabel. Das passirt ihm nicht von ungefähr, das hält er für Recht. In der Tragödie stellt er die höchsten Anforderungen an sich, und er erfüllt sie. Er ist in der Kunst der Gliederung, in der Tiefe der Durchdenkung wo möglich noch staunenswerther, als in der Genialität der Erfindung und Fülle der Belebung. Dies muss ich hier unbewiesen hinstellen. Ungern verzichte ich namentlich darauf, mit Beispielen die Resignation zu belegen, womit er die Ausführung von Scenen opfert, die für sich von der ergreifendsten Wirkung wären, die aber an der bestimmten Stelle den reissenden Gang der Handlung aufhalten würden; nur an die paar Worte im Lear erinnre ich, womit Edgar den Tod seines Vaters erzählt: welcher andere Dichter hätte wohl dem Reize widerstanden, das rührend schöne Motiv wirklich zu entwickeln! Es wimmelt von Keimen zu Dramen in den Dramen Shakespeare's; nicht nur aus seinem Aermel, aus einer Falte seines Aermels könnte man einen Rock für manchen armen Schlucker im Dienste Melpomene's zurechtschneiden. Besonders aber wäre es eine schöne Aufgabe, auf die kleinen, feinen Züge, die kurzen, leisen Winke aufmerksam zu machen, durch die er das aufmerksame Auge, das er fordert, auf den rothen Faden der Einheit in den Charakteren und im Ganzen hinweist, die „Drucker", die Licht- und Farbenpunkte, die er nur mit der Spitze des Pinsels aufsetzt und über die man freilich bei der Restauration seiner Gemälde nicht mit grobem Schwamm oder Kehrbesen fahren darf.

Zum Schlusse noch ein persönliches Wort! Rümelin hat die „deutschen Professoren der Aesthetik" auf dem Korn, „die die Auffindung der Grundidee in Shakespeare's Dramen für ihr Hauptgeschäft halten. — dafür den möglichst abstrakten Ausdruck suchen —, die vor- und rückwärts blättern und aus den zerstreuten Reden jeder Person ein abgeschlossenes Charakterbild zusammenlesen wollen, — aus der unendlichen Anzahl denkbarer Bezüge Nahes und Fernes in einer neuen Combination mischen, — denen eine dramatische Dichtung verstehen nichts Anderes heisst, als an ihr die Begriffe moderner deutscher Aesthetik erproben" — kurz die Männer der „ästhetischen Salbaderei und philosophischen Phrase". Es giebt mir dies eine willkommene Gelegenheit, den Zuhörern meiner ersten Vorlesungen über Shakespeare zu sagen, dass ich längst meinen Gegenstand anders behandle, als in jener Zeit, und ihnen zu er-

klären, wie ich zu dem damaligen seltsamen Verfahren kam. Ich hatte mir ursprünglich vorgenommen, einzelne Seiten Shakespeare's zu beleuchten. An sich, das wird man gerne zugeben, ist es kein Unsinn, sich bestimmte Gesichtspunkte als Rubriken festzustellen, nach welchen ein Dichter geschildert, beurtheilt wird, als z. B.: Shakespeare nach dem Umfange der Lebensmotive (πάθη), die er behandelt hat; — Shakespeare als Charakterzeichner —; Shakespeare in seiner Auffassung des Schicksals u. s. w. Wer in getrennten einzelnen Aufsätzen diese Seiten bespräche, der würde nur thun, was von jeher die Kritik, das literarische Charakterbild ganz einfach und natürlich gefunden, ganz unbehelligt gethan hat. Allerdings werden dann die Dichtungen auseinandergerissen, der ganze Stoff unter Eintheilungen gebracht, welche nicht die des Dichters sind, doch das begründet gar keinen Vorwurf. Nun aber war mein Fehler, nicht einzusehen, dass, wer in Einem Zuge den ganzen Shakespeare zu behandeln, insbesondere jugendlichen Zuhörern lebendig vorzuführen hat, keineswegs so verfahren darf, wie es in einzelnen Abhandlungen erlaubt ist. Die Glieder jedes Dramas müssen beisammenbleiben; es entsteht eine peinliche Verrückung und Wiederholung, wenn z. B. zuerst die Grundideen der sämmtlichen Dramen hervorgestellt, dann das Personal derselben vorgenommen und charakterisirt, dann wiederum auf jedes der Reihe nach zurückgegangen wird, um die Form zu beleuchten, in welcher das Schicksal damit waltet. Ich hatte freilich den guten Willen, den so auseinandergenommenen Bau der Stücke zu reconstruiren in einem besondern Capitel über Composition; allein dazu reichten die Semester nicht mehr und so entliess ich meine Zuhörer mit der Erinnerung, die *disjecta membra poetae* hier in einem philosophischen Professorenfachwerk aufgestellt gesehen zu haben. Ich bin zufrieden, wenn man begreift, wie Jemand auf einen solchen Unsinn gerathen kann, ohne eben verrückt, ohne philosophischer Hochmuthsnarr zu sein; ich bin noch zufriedner, wenn man für möglich hält, dass vielleicht die Praxis doch besser war, als ihre Schulordnung, und dass ich, weil ich selber eigentlich doch lebte, vielleicht trotz alledem meinen Dichter den jungen Augen, die zu mir aufsahen, lebendig machte; den Fehler selbst gebe ich jeder Kritik mit gutem Humor Preis, auch wenn sie von einem alten Schüler herrührt, der vielleicht trotz demselben etwas bei mir gelernt hat. Hätte ich über das Ganze der „Shakespeare-Studien“ zu schreiben, so hätte ich gar manche Parthien des sehr zeitgemässen Buches mit voller und freudiger Anerkennung zu begleiten; ich darf sagen, ich bedaure es um dieser

Parthien willen, dass andere, namentlich aber die hier besprochenen, aus gesundem Realismus in so gröblichen Naturalismus fallen.

Ich schliesse mit dem erneuten Gefühle, dass der Hamlet noch lange nicht erschöpft ist, nie erschöpft sein wird. Es giebt nur Ein Gedicht, das ihm in der Eigenschaft gleichkommt, den Charakter der Unendlichkeit, der keinem wahren Kunstwerke fehlt, in ganz besonderem Sinn an sich zu tragen: Göthe's Faust. Beide Gedichte erfahren immer neue Deutungen, und Niemand fällt es doch ein, ihnen daraus einen Vorwurf zu machen, dass Kant's Definition: schön ist, was ohne Begriff gefällt, so schlecht auf sie zu passen scheint; von beiden sagen wir uns mit Gewissheit, dass die Dichter selbst die sprossende Gedankenwelt, die sie in ihre lebendigen Bilder ahnend hineingesenkt, mit dem Worte des Begriffes nimmermehr heraufzuholen vermöchten; beide spannen, rühren, erschüttern auch Den, der sich über jene Gedankenwelt kaum die nothdürftigste Rechenschaft zu geben weiss, und ebendarum gereicht ihr Dunkel ihnen nicht zum ästhetischen Vorwurf; Göthe's Faust geniesst dies Vorrecht freilich nur in seinem ersten Theile; poetisch gemessen ist er ein Torso; der Hamlet aber ist kein Torso, sondern ein fertiges, ganzes Bildwerk, um dessen ungebrochne, scharfe und klare Umrisse die Luft von brütendem Geheimniss zittert.