Werk

Titel: "Hamlet"

Ort: Berlin-Schöneberg

Jahr: 1911

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0047|log62

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

älteren Dichters, die er aber nicht vollständig besaß, seiner Ausgabe zu Grunde. Die Shakespeareschen Änderungen und Zutaten mußte er sich mit Hilfe stenographischer Aufnahmen verschaffen, denn es war ihm nicht gelungen, mehr als einige wenige Teile des Bühnenmanuskripts abschriftlich zu erlangen.

Die vierte Szene des vierten Akts von «Richard III.», in der Margarete von Anjou, Königin Elisabeth und die Herzogin von York ihre Klage um die erschlagenen Gatten und Kinder anstimmen und Richard verfluchen, ähnelt, wie James Finch Royster (*Modern Language Notes* XXV 173ff.) bemerkt, nicht im Wortlaut, aber in der Situation der Klage der drei Marien in dem Auferstehungsspiel der Mysterien. Beidemal klagen drei beraubte Frauen um ihre Toten. Beidemal ist die Klage lyrisch gehalten.

«Die lustigen Weiber von Windsor.»

Joseph de Perott erzählt in der *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* II 633f. aus der Komödie «Segunda Celestina» des Spaniers Feliciano de Silva zwei Situationen, die an Abenteuer Falstaffs in den «Lustigen Weibern» und in «Heinrich IV.» erinnern: ein dicker Ordensbruder wird von einem hübschen Mädchen in einem großen Wasserkrug versteckt, worin er von den Angriffen des eifersüchtigen Liebhabers bedroht wird; ein Renommist macht sich bei einem Renkontre mit der Polizei feige aus dem Staube, weiß sich nachher aber den Gefährten gegenüber mit großer Zungengewandtheit herauszureden. Bei der Verbreitung derartiger Schwankmotive erscheint es doch wohl fraglich, ob de Silva zu den «Quellen» Shakespeares zu zählen ist.

«Maß für Maß.»

Zu II 1, 39 schlägt W. W. Skeat (*The Modern Language Review* V 197f.) vor, anstatt: «Some run from brakes of ice, and answer none» zu lesen: «Some run through brakes o' fire etc.» «To run from brakes» ist sinnlos. Dagegen finden sich Belege dafür, daß «to run through brakes» damals eine sprichwörtliche Redewendung war für «to take great risks». «O' fire», das durch Veränderung eines Buchstabens zu gewinnen wäre, würde bedeuten: «to take *extraordinary* risks».

«Hamlet.»

In einem «Anachronism in Shakespeare Criticism» betitelten Aufsatz (*Modern Philology* VII 557ff.) macht Elmer Edgar Stoll der Kritik den Vorwurf, sie vergesse, daß Shakespeare im sechzehnten Jahrhundert schrieb. Anstatt die Absichten des Dichters und die Kräfte und Strebungen seiner Zeit zu erforschen und den Leser zu seinem Zeitgenossen zu machen, macht sie umgekehrt den Dichter zu unserem Zeitgenossen, indem sie ihn so interpretiert, als wäre er vertraut mit den Begriffen moderner Naturwissenschaft und Philosophie. Auf die Charaktere hat man beispielsweise die Vererbungstheorie angewendet. Die Errungenschaften der neueren Psychologie, unsere Kenntnisse von un- oder unterbewußten Zuständen, Rassenunterschieden, Krankheits- und Verbrechertypen hat man in Shakespeare hinein-

gelesen. Man sucht in den Dramen nach den ihnen zu Grunde liegenden Ideen oder Problemen, als wären sie moderne Thesenstücke, und hat symbolistischen Sinn in Werken einer Zeit entdeckt, die höchstens die Allegorie, nicht aber den Symbolismus kannte. «Es ist ein Anachronismus, wenn mittelalterliche Maler in naiver Unwissenheit Apostel als Bischöfe und die Helden des Altertums als wandernde Ritter darstellen oder wenn Shakespeare selbst Römer in Engländer verwandelt; und was ist es, wenn die Kritiker Shakespeare zu einem Symbolisten des zwanzigsten Jahrhunderts machen? Es ist schwerlich Kritik!»

Die Ausführungen Stolls sind gewiß nicht völlig unberechtigt. Es ist gefährlich, wenn wir an die Beurteilung Shakespeares von Gesichtspunkten herantreten, die wohl für unsere, nicht aber für seine Zeit Gültigkeit haben und deshalb anachronistisch genannt werden können. Aber Stoll scheint doch die Arbeit zu unterschätzen, die die Wissenschaft gerade in dieser Beziehung zu leisten beginnt und schon geleistet hat. Wie sehr ist z. B. unsere Einsicht in den Bau des Shakespeare'schen Dramas durch die Aufhellung der elisabethanischen Bühnenverhältnisse gewachsen. Ferner kann man Stoll darin beistimmen, daß man aus Shakespeares Dichtungen vieles hat herauslesen wollen, was schlechterdings nicht darin ist. Sicherlich hat Shakespeare keine Thesen- und Problemstücke geschrieben. Aber gerade deshalb, weil er das Leben nicht unter bestimmten Gesichtswinkeln, sondern in seiner ganzen Fülle intuitiv erfaßte und tendenzlos wiedergab, wird man in seinen Werken nach Manifestierungen auch solcher Gesetze suchen dürfen, deren Gültigkeit die Wissenschaft erst nach Shakespeares Lebzeiten erkannt hat.

Kein Stück Shakespeares hat zu solchen Bemühungen mehr Anlaß gegeben als «Hamlet». Ein neuer, sehr bezeichnender Versuch, mit Hilfe neuester wissenschaftlicher Hypothesen die Schwierigkeiten, die dies Drama der Erklärung bietet, aus dem Wege zu räumen, ist eine Arbeit von Ernest Jones (The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery. *The American Journal of Psychology* XXI 72ff.). Er führt darin eine Anregung aus, die zehn Jahre früher der Wiener Psychologe S. Freud in seiner Schrift über Traumdeutung gegeben hatte. Warum zögert Hamlet, die Rache, von deren Notwendigkeit er überzeugt ist, auszuführen? Er weiß, was er tun soll, aber er tut es nicht und empfindet Gewissensbisse darüber. Er gibt eine Reihe von Gründen für sein Zaudern an; aber er wechselt fortwährend mit ihnen, es sind nur Scheingründe. Hamlets Zögern ist offenbar die Folge eines inneren Konflikts zwischen der Notwendigkeit, die Tat auszuführen, und irgend einem Grunde des Widerwillens dagegen, über dessen Natur Hamlet sich nicht klar ist. Welches ist das verborgene Motiv?

Nach den psycho-analytischen Lehren Freuds und seiner Schule zeigen gewisse geistige Prozesse die Tendenz, sich von andern «verdrängen» zu lassen. Namentlich solche Regungen der Seele, die den Interessen der Gesamtheit zuwiderlaufen, werden von vornherein unterdrückt. Sie schwinden schließlich aus dem Bewußtsein des Subjekts, können aber unter bestimmten Umständen wieder wirksam werden. Die natürlichen und besonders die sexuellen Instinkte werden in dieser Weise frühzeitig zurück-

gedrängt. Nun ist es eine klinische Erfahrung, daß je stärker und dunkler ein geistiger Konflikt ist, er umsomehr um ein sexuelles Problem kreisen wird. Freud hat allerdings dem Begriff der Sexualität einen viel größeren Umfang gegeben, als man im allgemeinen zu tun gewohnt ist. Er nimmt an, daß im Menschen von frühester Jugend an sexuelle Triebe sich regen. Unter anderen erblickt er auch in dem Verhältnis des Kindes zur Mutter ein sexuelles Moment, aus dem er das häufig beobachtete Gefühl der Eifersucht kleiner Kinder dem Vater oder den Geschwistern gegenüber sowie auch die Auflehnung des aufwachsenden Sohnes gegen die Autorität des Vaters erklärt. Natürlich werden solche sexuellen Regungen von Anfang an unterdrückt, und ihre wahre Natur wird, wenn sie später bei besonderen Veranlassungen wirksam werden, nicht immer erkannt, besonders nicht von ihrem Träger.

Bei Hamlet wird der Zorn über die Ermordung seines Vaters weit übertroffen von seinem Entsetzen über das blutschänderische Verhältnis zwischen seiner Mutter und seinem Oheim. Besteht doch ein besonders inniges Verhältnis zwischen Hamlet und seiner Mutter. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß auch Hamlet schon in frühester Jugend eine gewisse Eifersucht dem Vater gegenüber verspürte, daß ihm der Vater im Wege war und er ihn fortwünschte. Solche Wünsche wurden natürlich im Laufe der Zeit unterdrückt. Die zweite Ehe der Mutter brachte nun zum Erwachen, was in Hamlets Seele geschlummert hatte. Die lange zurückgedrängte Eifersucht wendet sich in erhöhtem Maße gegen den Oheim. Er verabscheut ihn, aber mit dem Haß des Schuldigen gegen seinen glücklicheren Rivalen. Je stärker er den Oheim verklagt, um so mehr trifft er sich selbst damit. Er soll nicht nur den Oheim, sondern möchte unbewußt zugleich den Gatten der Mutter töten. Indem er dieses Gefühl «verdrängt», wird seine Handlungsfähigkeit gleich im Beginn lahmgelegt, und es entsteht das Bild des grundlosen Hinzögerns, das Hamlet ebenso unerklärlich erscheint wie so vielen Lesern des Stückes. Hamlets Zaudern stammt nicht aus physischer oder moralischer, sondern aus intellektueller Feigheit, aus dem Widerstreben, die tiefsten und verborgensten Gemütsempfindungen zu erforschen, das Hamlet mit der gesamten Menschheit teilt.

Auch Shakespeare wird sich über diese Zusammenhänge nicht klar gewesen sein, aber er muß sie an sich selbst erfahren haben. In der Entstehungszeit des «Hamlet», im Jahre 1601 starb sein Vater, dessen Wesen nach manchen Anzeichen so gewesen sein mag, daß es einen erstgeborenen Sohn zur Auflehnung treiben konnte. Die Mutter überlebte den Vater sieben Jahre. Der Tod des Vaters mag Shakespeare in einen ähnlichen Seelenzustand wie Hamlet versetzt haben. Am Schluß seines Aufsatzes setzt Jones auseinander, daß das Hamletstück zu einer großen Sagengruppe gehöre, deren psychologische Bedeutung dank Freud jetzt klar sei. Das Grundmotiv der Gruppe ist die Verdrängung des rivalisierenden Vaters durch den erfolgreichen jungen Helden, wie sie mit besonderer Schärfe im Ödipusstoffe hervortritt. Zu den mannigfachen Abwandlungen dieses Grundmotivs gehört nicht nur das Verhältnis Hamlets zu seinen Eltern und seinem Oheim, sondern auch dasjenige zu Polonius, Ophelia und Laertes.

Einem Referat über diese Untersuchung, das W. Gallenkamp unter

der Überschrift: «Hamlet — ein sexuelles Problem» in der Wochenschrift *Die Umschau* XIV 206ff. (12. März 1910) erstattete, trat in der Nummer vom 9. April 1910 derselben Zeitschrift (XIV 292ff.) A. A. Friedländer mit dem Hinweis darauf entgegen, daß Freuds Ansichten von der wissenschaftlichen Welt nicht allgemein akzeptiert seien.

Als einen Mißgriff Shakespeares, der auf die unvergängliche Schöpfung des «Hamlet» einen trübenden Schatten werfe und vielfach dazu beigetragen habe, das Verständnis und die Erklärung auf beklagenswerte Irrwege zu locken, sieht A. Döring es an, daß der Dichter den feinfühligen Renaissanceprinzen mit der Rachepflicht belaste (*Das Freie Wort* X 225ff.). Wirke das Rachemotiv schon, rein an sich genommen, auf ein verfeinertes Gemüt peinlich, so stehe es hier mit der ganzen Atmosphäre des Charakters, dem es eingeimpft werde, in schroffem Gegensatz. Döring vermutet, daß der Urbestandteil des Stückes nicht eine tragische Handlung, sondern ein tragischer Charakter gewesen sei, der dem Dichter im Leben entgegengetreten war. «Ein herrlicher Jüngling aus edlem Geschlechte, hoch gebildet, aber von einem krankhaften Überschwang ideal gerichteten Gefühls, das sich gegen die Gemeinheit in wilder Entrüstung aufbäumt, um dann aber bald in schmerzvolle Lebensverdrossenheit zu versinken.» Ursprünglich hatte diese tragische Gestalt nichts mit dem Hamletstoffe zu tun. Daß sie mit ihm verknüpft wurde, erklärt sich aus der großen Popularität des «Urhamlet», dem politische Vorgänge, wie die Hinrichtung Maria Stuarts und der Tod Leicesters, des zweiten Gatten der Gräfin Essex, zu einer ungeheuren Aktualität verholfen hatten, und der Shakespeare die Möglichkeit bot, das Stück durch Einsetzung des unendlich verfeinerten Charakters des Helden auf eine höhere Stufe zu heben. In dieser Synthese der Handlung des «Urhamlet» mit dem ihm als Erlebnis nahe gerückten tragischen Charakter bestand die schöpferische Tat Shakespeares; auf ihr beruht die Disharmonie zwischen der Sonderbeschaffenheit der Tat und der Atmosphäre, die der Held um sich verbreitet. Hamlet selbst mißbilligt nicht die ihm auferlegte Verpflichtung; die Dissonanz für uns liegt gerade darin, daß dieser Held diese Verpflichtung nicht mißbilligt, nach der nun einmal stattgefundenen Verschmelzung nicht mißbilligen darf.

Dr. Smythe Palmer spricht in der Februarnummer der *Oxford and Cambridge Review* die Vermutung aus, daß der Ausdruck «mobled queen» (II 2, 525) zu erklären sei als «Mab-led» queen, daß heißt also: verzaubert = *νυμφόληπτος*.

In der Quartoausgabe der «Merry Wives» vom Jahre 1602, die einen wahrscheinlich in einer Aufführung niedergeschriebenen, sehr verderbten Text bietet, findet sich die Zeile:

What is the reason that you vse me thus?

die in der Folioversion nicht vorkommt. Sie begegnet uns aber im «Hamlet» V 1, 312 und zwar in der Quarto von 1604 und in der Folio, während die Quarto 1603 einen abweichenden Wortlaut zeigt. In die «Merry Wives» kann der Vers nur durch einen Schauspieler oder den Schreiber gekommen sein, der das Stück im Theater aufnahm. Daraus schließt W. W. Greg (*The*