

Werk

Titel: Conrad, Hermann: Shakespeare's Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild ; Dörin...

Autor: Penner, Emil

Ort: Weimar

Jahr: 1898

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0034|log35

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare's Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild. Von Hermann Conrad. Stuttgart, Metzler'scher Verlag 1897. VI + 321 S. 8°.

Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Von Prof. Dr. A. Döring, Gymnasialdirektor a. D. und Privatdozent an der Berliner Universität. Berlin 1898. R. Gärtner's Verlagsbuchhandlung (Hermann Heyfelder). IV + 311 S. 4°.

Diese beiden neuesten bedeutenden Erscheinungen auf dem reichen Gebiete der Shakespeare-Literatur zeigen mancherlei Gemeinsames in ihrer Beweisführung und ihren Resultaten, so daß ich beider Titel zusammensetze und mir dadurch das Recht wahre, im Laufe meiner Erörterungen, sie nach Belieben gemeinschaftlich oder getrennt zu besprechen, wie die Natur der Sache es erheischen wird.

Conrad, dem wir schon so manche geschmackvolle Arbeit über Shakespeare und seine Werke verdanken — früher erschienen seine Veröffentlichungen unter dem Namen Hermann Isaac — hat schon vor mehreren Jahren die jetzt zusammengefaßten Artikel in den Preußischen Jahrbüchern zum Abdruck gebracht. Er vertritt in dem ersten Theil seiner Arbeit den Standpunkt, daß die Sonette, über die schon eine ganze Bibliothek geschrieben worden ist, als Shakespeare's Selbstbekenntnisse aufzufassen sind, daß sie sein Verhältniß zum Grafen Robert Essex schildern und daß sie das werthvollste autobiographische Material darstellen, das wir von Shakespeare's Hand besitzen. Er hat damit nur die Gedanken, die er bereits in seinem Aufsatz: Die Sonett-Periode in Shakespeare's Leben, im XIX. Bande dieses Jahrbuchs ausgesprochen hatte, weiter auszuführen und zu begründen versucht. Ich finde seine Anordnung der Sonette richtig und überzeugend (von Einzelheiten abgesehen). Jedermann wird zugeben müssen, daß die bunt durcheinander gewürfelte Menge von Gedichten in der alten Raubausgabe nicht in der Reihenfolge anzunehmen sein wird, wie sie uns die Ausgaben bieten, und wir werden Conrad nur Dank wissen können, wenn er sie uns in Gruppen geordnet vorführt: 1. als jugendliche Freundschaftssonette (die sog. Procreationssonette, die über Unsterblichkeit und die über die Schönheit des Freundes); 2. die Sonette über poetische Nebenbuhler, 3. über Liebe (Werbung, Trennung, Liebeslust und -leid), 4. über Eifersucht, endlich 5. über spätere Freundschafts- und Gedankenlyrik, deren Sonette er «auf der Höhe» nennt. Aber wir müssen, glaube ich, uns nachdrücklich dagegen verwahren, wenn der Verfasser, von seinem Gegenstande hingerissen, diese lyrischen Stimmungsgedichte nach Einzelheiten über des Dichters Leben durchstöbert, die, wenn überhaupt, doch nur ganz schemenhaft und andeutungsweise darin enthalten sein können. Die Shakespeare'schen Sonette sind ein Renaissanceprodukt *par excellence*; sie spiegeln aufs treueste alle Gedankenassociationen einer Zeit wieder, die ihre Vorbilder aus dem klassischen Alterthume auf dem Umwege — wenn ich so sagen darf — über das damals moderne Italien bezog, spielen mit Worten, Bildern, Antithesen ganz im Sinne des berüchtigten Euphuismus, indem sie die ewigen Themata von Liebe und Freundschaft erschöpfend abhandeln. Wie können wir es da wagen, aus allgemein gehaltenen Worten über einen höher stehenden, vergötterten Jüngling, über eine dunkle Schöne, über die Untreue bald des Einen, bald der Andern auch nur annähernd sichere Schlüsse zu ziehen? Gewiß ist die Möglichkeit zuzugeben, daß eine thatsächliche Grundlage aller dieser geschilderten Vorgänge vorhanden ist; ich betone aber nochmals, jede Hypothese, die sich auf diesem schwanken Grunde

aufbaut, ist und bleibt nur Hypothese von ebenso wenig Beweiskraft wie die andere — mag auch die eine absurder sein als die andere, mag auch die eine feuriger und mit vollere Brustton vorgetragen werden, wie die andere. Zu den absurderen rechne ich die von Bodenstedt so kräftig abgeführte Theorie von Barnstorff (W. H. = *William Himself!*); zu den feuriger vorgetragenen die von Conrad. Trotzdem der Verfasser an einigen Stellen auf die Zweifler an der autobiographischen Richtigkeit der Thatsachen sehr schlecht zu sprechen ist, fühlt er doch im Grunde, daß man auch nicht in extreme Gläubigkeit verfallen darf; es sei mir gestattet, das, was ich oben als meine persönliche Ansicht vorgetragen habe, mit Conrad's eignen Worten zu sagen; ich hoffe, er wird dieser Autorität eine gewisse Anerkennung nicht versagen:

S. 4. «Und wenn ich auch nicht den thörichten Anspruch erhebe, daß jeder dieselbe Liebes- und Freundschaftsgeschichte aus den Sonetten herauslesen solle, wie ich sie gefunden zu haben glaube . . .»

S. 56. «Einige von ihnen sind im strengsten italienischen Concetti-Stile verfaßt, so z. B. das 24., das eine poetische Spielerei über das „Bild der abwesenden Geliebten“ ist, wie wir sie bei zahlreichen andern zeitgenössischen Dichtern wiederfinden.»

S. 59. «. . . so folgt er ganz dem Geschmack seiner Zeit, die an so kostbaren Vergleichen ein kindliches Vergnügen fand.»

S. 41 wird der Einfluß der platonischen Philosophie auf den Gedankeninhalt der Renaissancezeit sehr hübsch geschildert.

S. 63. «. . . von Seiten derjenigen Kommentatoren, die — sei es aus Uebereifer oder aus verständnißloser Pedanterie — jedem Worte dieser Sonette eine Handlung entsprechen ließen . . .»

S. 65. «Wenn man ein lyrisches Gedicht seinem ganzen Wortlaute nach als historische Urkunde behandelt, so zeigt man damit eine absolute Unkenntniß des Prozesses und der Bedeutung dichterischer Produktion und sollte der poetischen Kritik besser fern bleiben.»

S. 68. «Die einzige Thatsache, die wir aus diesen Gedichten erkennen können, ist die naturgemäß wechselnde Stimmung des Dichters.»

Ganz Ihrer Meinung, Herr Conrad! Nach diesen schönen Worten ist es eigentlich nicht mehr nöthig, etwas hinzuzufügen, auf schwache Punkte in der Essex-Theorie (S. 56), auf Widersprüche in den einzelnen Sonetten (z. B. Sonette 59 und 67/68) hinzuweisen. Nur möchte ich mir nicht versagen, Lessing's ewig wahre Worte aus den «Rettungen des Horaz» zu citieren, in denen er über dichterische Empfindung ohne Rücksicht auf Shakespeare spricht:

«Hierzu füge man die Anmerkung, daß Alles, woraus ein Dichter seine eigene Angelegenheit macht, weit mehr rührt als das, was er nur erzählt. Er muß die Empfindungen, die er erregen will, in sich selbst zu haben scheinen. Er muß scheinen, aus der Erfahrung und nicht aus der bloßen Einbildungskraft zu sprechen. Diese, durch welche er seinem geschmeidigen Geiste alle nur möglichen Formen auf kurze Zeit zu geben und ihn in alle Leidenschaften zu setzen weiß, ist eben das, was seinen Vorzug vor andern Sterblichen ausmacht; allein es ist zugleich auch das, wovon sich diejenigen, denen es versagt ist, ganz und gar keinen Begriff machen können. Sie können sich nicht vorstellen, wie ein Dichter zornig sein könne ohne zu zürnen, wie er von Liebe seufzen könne, ohne sie zu fühlen. . . . Muß er denn alle Gläser geleert und alle Mädchen geküßt haben, die er geleert und geküßt zu haben vorgiebt?»

Und ist Essex wirklich der Freund Shakespeares? Ueberzeugend kann auch das nicht nachgewiesen werden, wie Conrad selbst im Vorwort resigniert zugiebt; jedenfalls hat er Döring nicht überzeugt. Eben dieser greift auf William Herbert, Lord Pembroke zurück, auf jene schon seit Boaden (*On the Sonnets of Shakespeare, 1837*) bestehende Hypothese, die neuerdings von Thomas Tyler (*Shakespeare's Sonnets, 1890*) warm vertreten worden ist.

Unsere beiden Verfasser gehn aber nun einen Schritt weiter. Zwar widersprechen sie sich noch im Urbilde der «dunklen Schönheit», die Tyler in Mary Fitton entdeckt haben will; während Conrad (S. 5) meint, Tyler zeige eine so blinde Voreingenommenheit für das, was er seine Entdeckung nennt, daß er alles historisch Feststehende ignoriere und als Gelehrter auf diesem Gebiet nicht ernst genommen werden könne, ist Döring (S. 45) dagegen der Ansicht, daß Tyler die Identität der Geliebten mit Mary Fitton zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit gebracht habe. So stehn sich hier die Ansichten schroff gegenüber; ist da nicht vielleicht ein leiser Zweifel angebracht, ob nicht Beide unbewußt ebenfalls durch ihre «Voreingenommenheit» für ihre dunklen Hypothesen sich haben leiten lassen? Einig sind sie nur darin, daß dieser Freund des Schauspielers Shakespeare (hier Essex, dort Pembroke) zugleich das Urbild des Hamlet sei, jenes herrlichen Dänenprinzen, der von Mutter Natur mit allen Gaben des Geistes und Körpers ausgestattet worden war. Conrad zieht eine mehrfache Parallele: Ihm ist der alte Hamlet — Graf Walter Essex (S. 104 ff), Hamlet's Mutter — Lady Essex (S. 110 ff.), König Claudius — Graf Leicester (S. 123 ff.), Hamlet — Robert Essex (S. 139 ff.), Polonius — Staatssekretär Wolsingham (S. 200). Denn es sei das Gerücht umgegangen, Leicester habe den alten Essex in Irland 1576 durch Gift aus dem Wege geräumt, um Lady Essex die Hand zu reichen. Diese Parallelen werden nun im Einzelnen durchgeführt, besonders eingehend beim Prinzen Hamlet selbst, den er als Knaben und Jüngling, als Hofmann, als Philosophen, als Gelehrten, als Dichter, als Krieger, als Christen, als Freund, als Volksliebhaber, als Liebhaber, als Mann der starken Empfindung, als Idealisten und in seiner Persönlichkeit schildert und ihn in jedem Punkte der Entwicklung mit Essex vergleicht. Man sieht, wie methodisch Conrad vorgeht. Diese Kapitel sind so interessant wie ein Roman geschrieben und man hat Mühe, sich nach beendigter Lektüre von dem fesselnden Bilde loszureißen und sich zu fragen: ja, ist es denn möglich, ist es auch nur denkbar, daß Shakespeare die ganzen Schicksale einer adligen Familie seiner Zeit in die Belleforest'sche Vorlage hineingebaut haben kann? Conrad sagt in der Vorrede (IV): «Wenn auch Hamlet nicht das bewußte Abbild von Robert Essex sein mag, unleugbar große Aehnlichkeit hat der dichterische mit dem wirklichen Renaissancehelden doch.» Ich fürchte nur, Aehnlichkeit wird der junge Dänenprinz auch mit andern jungen Edelleuten der Zeit gehabt haben; auch Döring nimmt sie für seinen Pembroke in Anspruch. Ich kann in den Conrad'schen Ausführungen nichts weiter als eine allerdings geistreich und geschickt vortragene Hypothese erkennen, die denselben Fehler hat, wie so viele erklügelten und ohne ganz festen Boden ausgesprochenen Theorien: den der inneren Unwahrscheinlichkeit. Mag die Vergiftungsgeschichte im Hause Essex auch wahr sein, mögen auch andere Stücke Shakespeare's (*Sommernachtstraum* nach Elze, *Heinrich VIII.*) deutliche Beziehungen zur Essex-Familie zeigen, so hat doch der ganze Gang der Hamlet-Tragödie so gar nichts von dem Schicksale des Robert Essex, daß man dem Verfasser nicht mehr folgen kann. Auf wie schwachen

Füßen Conrad's Beweisführung steht, mögen nur wenige Beispiele zeigen: sowohl Hamlet als auch Essex sind mit armen Knaben zusammen aufgezogen worden (S. 192); beide zeigen Unsterblichkeitsglauben (S. 188 ff.); beide brauchen leidenschaftliche Worte, allerdings der eine gegen Elisabeth, der andere gegen Claudius (S. 202); beide haben Abneigung gegen das unmäßige Trinken (S. 206) u. a. m. Wer auf Grund solcher schwerwiegenden Indizien nun nicht Beide für identisch hält, dem ist wohl nicht zu helfen. —

Beide Verfasser gehn dann, allerdings nach verschiedener Methode, auf die Erklärung der Tragödie und die Deutung von Hamlet's Charakter ein. Zunächst sind beide darin einig, daß Hamlet nur ein 19 jähriger Jüngling sein kann, Conrad mit bewußter Beiseitesetzung der bekannten Angaben in der Todtengräber-Szene, indem er dahingestellt sein läßt, wie diese Daten in den Text hineingekommen sein mögen; Döring, indem er sich auf Sullivan*beruft, der in Quarto A das jugendliche Alter Hamlet's, in Quarto B die künstliche Zurückschiebung des Alters um 11 Jahre nachgewiesen hat. Warum der Dichter diese Zerstörung seiner ersten Idee vorgenommen hat, sucht Döring — wieder sehr künstlich — mit seiner Pembroke-Hypothese zu erweisen. Shakespeare habe in Quarto A (1599) seinen Freund mit Hamlet in drei Punkten identifiziert: im jugendlichen Alter, in der körperlichen Schönheit, in seiner Vorliebe für Schauspieler. Im Jahre 1604 aber, als er an die zweite Bearbeitung gegangen sei, habe er das Bedürfnis gehabt, nachdem die Schwärmerei für den jungen Freund einer gewissen Enttäuschung und Entnüchterung Platz gemacht habe, schon für sein eigenes Gefühl das Band zwischen Pembroke und seinem Hamlet zu zerschneiden (S. 52). Ich muß gestehn, mir ist dieser gezwungenen Beweisführung gegenüber doch Conrad's einfaches Ignorabimus lieber. Eine Stelle in Döring ist interessant, wo er von dem bekannten *fat and scant of breath* spricht (S. 31). Ihn stört, wie auch viele andere (trotz Löning), das schreckliche *fat*, das uns unsere Vorstellung vom Hamlet total verwischt; *scant of breath* heißt natürlich nur: in diesem Augenblick durch den Kampf kurzathmig geworden, so daß für *fat* dann (mit Müller, Die politischen Anspielungen in Shakespeare's Hamlet, Glaser's Jahrbücher 1864) *hot* zu lesen sei. Neuerdings schlägt F. P. von Westenholz in der wissenschaftlichen Beilage der Münchener Allgem. Zeitung (Nr. 16) die ansprechende Lesart *fatigate* vor, die den Vers vollständig macht und deren Gebrauch nach Schmidt im Coriolan II, 2, 121 belegt ist.

Nun zeigt sich aber der eigentliche Unterschied der beiden Werke. Während Conrad (immer im Hinblick auf Essex) «Hamlet's gereinigtes Bild» entwirft, d. h. den durchaus edlen Helden schildert, der keine Schwäche oder Gemeinheit zeigt, der unter der Wucht des Schicksals, d. h. unglücklicher Verhältnisse, die stärker sind als er, sinken muß — vielleicht, daß das Uebermaß seiner Tugenden seinen Fall beschleunigt, in einer Umgebung, wo die Tugend selbst ein Fehler ist — ich sage, während Conrad in knappen Umrissen den leidenschaftlichen, großen und guten Hamlet schildert, macht sich Döring an eine über 200 Seiten füllende ganz eingehende Zergliederung des Stückes: der Expositionsszenen (I, 1—3), der Szenen des «erregenden Moments» (I, 4 u. 5), des großen Mittelstücks (II, 1—IV, 3), des Schlußtheils (von IV, 4 ab). Er ist so eingehend in der Aufdeckung des «Spiels und Gegenspiels», daß es sicher manchen Leser dünken wird, er habe des Guten zuviel gethan und Selbstverständliches unnütz breit getreten. Aber abgesehen