

## Werk

**Titel:** Neuere und neueste Hamlet-Erklärung

**Autor:** Schröer, A.

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1899

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0035|log11](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0035|log11)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Neuere und neueste Hamlet-Erklärung.

Von

**A. Schröer.**

---

Die Litteratur über Shakespeares Hamlet ist zwar längst inschier Unübersehbare angewachsen, und noch scheint das Schreibebedürfnis bez. das Bedürfnis, neue Erklärungen dieses vielerklärten Dramas zu veröffentlichen, lange nicht nachzulassen; Jahr ein Jahr aus erscheinen namentlich in Deutschland neue Erklärungsversuche in größeren und kleineren Büchern und Aufsätzen, sodaß der Zugang zum ernstesten Studium der Dichtung förmlich verbarrikadiert erscheint. Es handelt sich hierbei nach der Behauptung der verschiedenen Erklärer in der Regel um die Lösung eines Rätsels; jedem von ihnen erscheint nach den Erklärungen seiner Vorgänger die Shakespearesche Dichtung und namentlich der Held der Titelrolle selbst als rätselhaft, und erst er, der neue Erklärer, glaubt die endgültige «Lösung des Hamleträtsels» gefunden zu haben; jedoch ebenso regelmäßig ist auch dieser Glaube nach der Ansicht des nächstfolgenden Erklärers nur eitler Wahn gewesen, und wir kommen da zu keinem Ende<sup>1)</sup>.

Wenn ich angesichts dieser entmutigenden Erscheinung es wage, einen kritischen Überblick über den heutigen Stand der Hamlet-Forschung zu versuchen und dabei einiges Allgemeinere und einiges Besondere über Hamlet selbst zu sagen, so möchte ich gewissermaßen zu meiner Empfehlung den günstigen Leser vorerst darüber beruhigen, daß ich selbst keine neue Hypothese, keinen neuen Erklärungsversuch vorzubringen beabsichtige.

---

<sup>1)</sup> Auch während die folgende Abhandlung sich schon in der Druckerei befand, sind mir wieder ein paar neue Lösungsversuche zugegangen und vermutlich noch etliche andere erschienen.

Ich möchte vielmehr die Frage erörtern, warum gerade der Shakespearesche Hamlet immer wieder als ein ungelöstes Rätsel betrachtet wird, und inwiefern er in der That in gewissem Sinne ein «Rätsel» oder richtiger ein «Problem» bleiben muß, dessen abschließende Lösung weder möglich noch auch überhaupt zu wünschen ist.

Es ist nicht zu erwarten, daß die Hochflut von Hamleterklärungen sobald nachlassen werde; das Schreibebedürfnis ist zu mächtig, und man muß es sich austoben lassen. Jedoch diejenigen, die zunächst die Dichtung selbst interessiert, die dem sich immer höher um die Dichtung auftürmenden Wall von Kommentaren ratlos und verblüfft gegenüberstehen, sie scheinen mir hier und da eines Winkes darüber zu bedürfen, wieweit von den Kommentaren überhaupt eine Förderung ihres Verständnisses zu erwarten ist; sie möchte ich lieber direkt an die Dichtung selbst herangeführt, sie von der Tyrannei des aufgedrungenen «Hamleträtsels» befreit sehen. Selbst denken ist immer das Heilsamste, und Shakespeare hat für denkende und natürlich empfindende Menschen geschrieben; diese brauchen sich daher den Weg zu ihm nicht durch spitzfindige Schulweisheit vertreten zu lassen. Es ist gewiß nicht alles für uneingeweihte Laien ohne weiteres verständlich; der Kenntnis der historischen Thaten und Zusammenhänge können wir nicht entraten; jedoch diese selbst und nicht was der Aberwitz im Dienste subjektiver Hypothesen in das Tatsächliche hineingetragen hat, ist der dauerbare Grund, auf dem sinnige Betrachtung zu fußen hat.

---

Unter den zahllosen Erscheinungen der Hamlet-Litteratur muß man natürlich zunächst zwischen ernsten Arbeiten urteilsfähiger Forscher und den jeder Kritik spottenden Schriften von Dilettanten scheiden, welche letzteren ja oft die verschiedensten Beweggründe die Feder in die Hand drücken; so ist vor wenigen Jahren ein kurioses Büchlein von einem gewissen J. Spanier erschienen, «Der Papist» Shakespeare im Hamlet, Trier, 1890, in dem der Versuch gemacht wird, Hamlet als ein antireformatorisches Tendenzstück zu erweisen; der ermordete alte Hamlet sei die katholische Kirche, Claudius der Protestantismus u. s. w., und das Hamletproblem sei das Problem der Wiederherstellung der alten Religion. Dergleichen Produkte kann man nicht ernst nehmen, wenigstens nicht wissenschaftlich, denn sie wollen ja auch nicht wissenschaftlich ernst genommen werden. Ebenso sind Vorschläge zur Lösung des Hamleträtsels, wie die, daß

Hamlet ein in Horatio verliebtes, verkleidetes Mädchen sei u. s. w. mehr eine bedauerliche Frivolität als ein amüsanter Witz. Auf dergleichen will ich hier nicht eingehn, sondern nur einige Arbeiten ins Auge fassen, die nicht nur ernst sind, sondern auch ernst genommen werden; sie allein können förderlich oder auch irreleitend sein, und da gilt es, die kritische Sonde einzusetzen.

Ich beginne da zunächst mit dem Buche des Jenenser Juristen Richard Loening: Die Hamlettragödie Shakespeares, Stuttgart 1893.

Das Buch hat einiges Aufsehen gemacht; es wurde von namhaften Shakespeare-Kennern sogar wie eine neue Offenbarung und auch wieder als eine endgiltige Lösung des Hamleträtsels begrüßt, obwohl doch auch gewichtige Stimmen sich ablehnend geäußert oder aber das Buch überhaupt ignoriert haben. Man könnte meinen, über das Buch sei seit den fünf Jahren, seitdem es erschienen, genug geschrieben worden oder vielmehr, es sei nun bereits abgethan. Dem ist aber nicht so. Noch im vorletzten Bande des Jahrbuches der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Bd. XXXIII, S. 50) sagt der Herausgeber F. A. Leo, in einem Aufsätze über Kuno Fischers Hamletbuch, in dem er übrigens recht ansprechend die alte Goethesche Definition verteidigt, «Mit Loening schließt die Hamlet-Kontroverse für mich ab». Bei dem manchen Guten, das das Buch unstreitig enthält, insbesondere aber weil es m. E. bei flüchtiger Lektüre, bei der man den Shakespeareschen Hamlettext nicht stets zur Kontrolle herbeizieht, blendet und den Eindruck des Überzeugenden macht, scheint mir auch heute noch eine kritische Beleuchtung der Loeningschen Rätsellösung am Platze. Ich will beweisen, daß sie absolut falsch und abzuweisen ist, daß man über sie gar nicht geteilter Meinung sein darf, daß, im Gegenteile, wenn das Buch nicht ganz verfehlt wäre, die Hamletkontroverse damit nicht abschließen, sondern erst recht anfangen müßte. Loenings Auffassung ist bekanntlich in Kürze die, Hamlet wolle die ihm auferlegte Rache überhaupt gar nicht ausführen, diese Aufgabe sei ihm einfach zu wider; und mit ungewöhnlich geschickter Dialektik sucht Loening diese seine These durch Umgehung und Umdeutung positiver Thatsachen plausibel zu machen. Seine psychologischen Charakteristiken kommen der Wahrheit vielfach so nahe, daß darin eine Gefahr liegt, den Leser über die Unhaltbarkeit des Grundgedankens hinwegzutäuschen. Dieser muß daher widerlegt werden.

Die Thatsachen, die Loening überspringt, deren Heranziehung aber seiner Theorie jeden Boden entzieht, liegen in der Fabel des Dramas.

Bei der Beurteilung eines Shakespeareschen Dramas müssen wir nach philologischer Methode uns zunächst fragen: wie pflegte es der Dichter überhaupt bei seinen Dramen zu machen, wo nachweisliche Quellen vorhanden sind? Regelmäßig folgte er zunächst der Fabel seiner Quelle, die ihn zu dichterischer Gestaltung anregte, und um diese Fabel der Quelle dichterisch verwertbar zu machen, modifizierte oder vielmehr motivierte er sie in diesem und jenem, fügte dies und jenes als dramatisch unterstützendes Moment hinzu, und eine solche Ausgestaltung oder Umgestaltung der Fabel der Quelle ist dann seine Fabel, der Handlungsinhalt seiner Dichtung.

Shakespeares König Lear will mit seiner Frage an seine Töchter, wie sehr sie ihn lieben, nicht etwa nur spielen, sondern er stellt die Frage in allem Ernste und handelt danach in allem Ernste, sowie dies in der Quelle der Fall ist; Shakespeare motiviert diese eigentümliche Handlungsweise des alten Königs freilich in seiner Weise, und das allein macht uns dieselbe interessant, das allein läßt uns den König tragisch erscheinen. Shakespeares Richard III. will sich auch nicht mit dem «Humor der Häßlichkeit», den Kuno Fischer ihm zuschreibt, begnügen, sondern er will thatsächlich die Herrschaft erringen und dazu rücksichtslos alles im Wege Stehende niedertreten, wie in der Quelle; nur die psychologische Motivierung und dazu nötige Modifizierung von Einzelheiten sind Shakespeares selbständige freie Umgestaltung. Shakespeares Shylock will auch den Antonio nicht bloß schrecken, ihm etwa nur seine Überlegenheit fühlen lassen, um ihn danach zu schonen, er will thatsächlich sein Blut, wie in der Quelle u. s. w. Der Grundzug, der Hauptinhalt der Fabel der Quelle bleibt unangetastet, und wenn in litterarhistorischen Fragen überhaupt Methode zu Recht bestehen soll, so gebietet die Analogie des sonstigen Vorgehens Shakespeares, daß wir auch in seinem Hamlet nur eine Ausgestaltung und Motivierung, nicht aber eine Veränderung des Grundzuges und Hauptinhaltes seiner Quelle zu sehen haben, und der Hamlet der Quelle will die Rache ausführen.

Es ist aber nicht dies allein, was Loening übersieht, umgeht oder umdeutet. Er verdreht auch die Fabel des Dichters, den Handlungsinhalt seines Dramas zu Gunsten seiner Theorie. Gegen solche Kunststücke kann nur strenge Klarlegung des Thatsächlichen helfen.

Vergleichen wir also in Kürze den Handlungsinhalt der Quelle mit dem des Dramas, soweit derselbe für die Theorie Loenings in Betracht kommt.

Als Quelle zum Hamlet besitzen wir die auf Saxo Grammaticus zurückgehende Erzählung in den *Histoires Tragiques des Belleforest*<sup>1)</sup>. Außerdem nur indirekte, aber wichtige Zeugnisse für ein älteres Hamletdrama, das man jetzt als den sogenannten Ur-Hamlet bezeichnet.

Bei Belleforest sieht sich Amleth gleich nach der Ermordung seines Vaters und der blutschänderischen Ehe seiner Mutter mit dem Bruder mörder, *abandonné de sa mère propre, délaissé de chacun*, und sein eigenes Leben bedroht, da der Onkel sich vor seiner Rache fürchtet. Daß er die Rache plant, ist selbstverständlich, um aber dem König keine Gelegenheit zu Verdacht und keinen Anhaltspunkt zur Verfolgung zu geben, heuchelt er Wahnsinn, an den der argwöhnische König nicht glaubt. Um Amleth zu entlarven, wird unter andern ein galantes Stelldichein mit einem Mädchen — Shakespeares Ophelia entsprechend — arrangiert. Ein treuer Jugendfreund — Horatio entsprechend — und ebenso auch das Mädchen selbst, die ihn seit seiner Kindheit geliebt hat, und die trotz der rohen und skizzenhaften Andeutungen in ihrem Charakter gar wohl zur schuldlos reinen Ophelia als Vorlage stimmt, warnen ihn. Die spätere Belauschung durch einen dem König ergebenen Höfling — Polonius entsprechend — endigt wie bei Shakespeare mit der Tötung des Lauschers, ohne daß aus der Stelle etwas darüber zu entnehmen ist, ob Amleth jemanden Bestimmten zu treffen dachte oder nicht<sup>2)</sup>. Es folgt die heimtückische Sendung des gefährlichen Prinzen nach England, die Vereitelung des Mordplanes und Ablenkung desselben auf seine Gefährten. Endlich die grausame Tötung der dem König ergebenen, für Hamlet gefährlichen Höflinge und schließlich die Tötung des Königs selbst. Danach rechtfertigt Hamlet in einer Versammlung der Dänen sein Vorgehen, wird zum Könige ausgerufen und erlebt danach noch verschiedenartiges, was uns hier nicht näher angeht.

<sup>1)</sup> Ich benütze die Ausgabe in Shakespeares Hamletquellen, zusammengestellt von R. Gericke, hgg. von M. Moltke, Leipzig 1881.

<sup>2)</sup> Es heißt zwar bei Belleforest, daß der König vorgiebt, in wichtiger Angelegenheit verreisen zu müssen und sich auf die Jagd begiebt, während Amleth im Gespräche mit seiner Mutter belauscht werden soll. Jedoch bei dem begreiflichen Mißtrauen Amleth's wäre es gerade so gut möglich, daß er das nur für eine Finte hält. Wahrscheinlich ist es vielleicht, d. h. bei der großen Rolle, die bei Belleforest die dem König ergebenen und Amleth beobachtenden Höflinge spielen, nicht unwahrscheinlich, obwohl unausgesprochen, daß Amleth hinter der Tapete einen derselben vermutete; es erklärt sich diese Unklarheit aber im Gegensatz zu Shakespeare's Drama zur Genüge aus der trotz aller ungeschickten Weitläufigkeit unverständlichen Lückenhaftigkeit der Prosaerzählung gegenüber der Komprimiertheit der Handlungen im Drama. Auch ist gar nicht gesagt, daß Amleth wußte, daß der König abgereist sei.

Was nun aber in der Erzählung bei Belleforest besonders bemerkenswert ist, ist die Thatsache, daß außer dem verstellten Wahnsinn Hamlet gar keinen deutlich erkennbaren Plan zur Ausführung der Rache hat; die Erzählung bei Saxo Grammaticus läßt einen gewissen Plan leidlich klar erkennen, dieser ist aber bei Belleforest in einer Weise unverständlich und widerspruchsvoll breitgetreten, daß sich beim Leser die Frage mit Notwendigkeit aufdrängt, warum denn Hamlet nicht schon früher sein Rachewerk gewagt hat.

Es heißt zwar bei Belleforest p. XLVIII, daß der König sich vor Amleths Rache fürchtet: *s'il venoit à perfection d'aage*, und später p. LXXVI, daß Amleth *plusieurs années apres l'exécution*, viele Jahre nach der Ermordung des Vaters, die Rache erst ausführt, jedoch erscheint Amleth schon anfangs erwachsen genug, um z. B. durch das galante Stelldichein auf die Probe gestellt zu werden, und auch die Scene mit der Mutter, bei der der Lauscher hinter der Tapete erstochen wird, scheint im Anfang seiner bedrohlichen Situation, bald nach der Ermordung seines Vaters gedacht zu sein. Es ist nirgends sonst gesagt, daß die Situation nach seiner Rückkehr aus England, als er die Rache an des Königs servilen Helfershelfern und an diesem selbst ausführt, eine für die Ausführung der Rache günstigere gewesen sei, nirgends, daß etwa Amleth nun erst erwachsen und waffenfähig gewesen sei. Der Verlauf der abenteuerlichen Handlung wird einfach erzählt, wie sie sich der Sage nach zugetragen, nicht motiviert, und es drängt sich die Frage ganz von selbst auf, ob Amleth die schauerliche Rache nicht eben so gut früher hätte wagen können. Als retardierendes Moment findet sich nur der Plan Amleths und später auch der Rat der Mutter, nicht zu hastig zu sein sondern die passende Gelegenheit abzuwarten.

Einen positiven Plan für die Art der Ausführung der Rache haben wir bei Saxo Grammaticus, allerdings nur für die Beseitigung der ihm gefährlichen Höflinge; er hatte, als er nach England geschickt wurde, seiner Mutter aufgetragen, nach Jahresfrist einen Leichenschmaus zur Feier seines Todes zu veranstalten und dazu die Wände der Halle mit einem netzartigen Gewebe zu umkleiden; als er dann nach Jahresfrist als Totgeglaubter zurück und zu seinem eigenen Leichenschmause kommt, gelingt es ihm, die Höflinge durch Zuspruch derart zu berauschen, daß sie in Schlaf versinken. Nun läßt er dies netzartige Gewebe von den Wänden über sie fallen, befestigt es mit spitzen Stäben (die er früher geschnitzt und in angenommenem

Wahnsinne für die Pfeile, um seines Vaters Tod zu rächen, erklärt hatte), und nachdem die Schlaftrunkenen dadurch unentrinnbar gefangen sind, steckt er den Saal in Brand. Danach eilt er ins Schlafgemach des Königs, nimmt dessen Schwert an sich, an dessen Stelle er das seinige hängt, dessen Klinge eingenagelt worden, und als der König erwacht, sich zur Wehre setzen will, wird er von Hamlet erschlagen. Diese Geschichte ist bei Belleforest aber so geschmacklos ungeschickt wiedergegeben und die Ermordung des Königs vollends so ohne sichtlich vorbedachten Plan dargestellt, daß der logische Zusammenhang gar nicht ersichtlich ist. Bei Saxo hatte Hamlet im Kreise der Höflinge mit seinem Schwerte wie ein Wahnsinniger gespielt, sich damit an den Fingern verwundet, weshalb man ihm die Klinge darin endlich festnagelte; dies hatte er offenbar beabsichtigt, um sein unbrauchbares Schwert später mit dem des Königs zu vertauschen, der sich mit Hamlets eingenaegelttem Schwerte nicht verteidigen konnte. Bei Belleforest wird erst bei Gelegenheit des Renkontres mit dem König über Hamlets Schwert bemerkt (p. LXXIV): *qu'on luy avoit clouee avec le fourreau, durant le banquet (which while he was at the banquet some of the courtiers had nailed fast into the scaberd)*; es fehlt also hier ganz die Begründung, das Planmäßige. Zudem verdient bemerkt zu werden, daß bei Belleforest (p. LXIII) Amleth im Gespräche mit seiner Mutter über seinen Plan der Rache an dem König sagt . . . *que luy mesme sera l'instrument de sa ruine, et me guidera à executer ce, que de moy-mesme je n'eusse osé entreprendre*. Saxo hat davon nichts. Wie soll das zu verstehn sein? Zu dem oben erwähnten Plan, zunächst die Höflinge nach dem Leichenschmause zu umstricken und zu verbrennen, bedient er sich ja der Hilfe seiner Mutter; wenn daher hier gesagt wird, der König solle ihm selbst das Mittel zur Rache bieten, so wird dies einerseits durch den späteren Verlauf der Begebenheiten nicht bewahrheitet, andererseits läßt es das einzige, was als wohldurchdachter Plan erscheint, nämlich die Umstrickung und Tötung der Höflinge, nicht als den Plan erscheinen, den er im Gespräche mit der Mutter zu haben vorgiebt, was ja auch schon deshalb nicht möglich wäre, weil er da von seiner Sendung nach England noch nichts weiß. Also, bei Belleforest erscheint Amleth durchaus ohne bestimmten Plan, und die Ausführung bez. Motivierung des von ihm schließlich durchgeführten Rachewerkes erscheint so roh und von Zufällen abhängig, daß man sich mit Recht fragen muß, ob Amleth mit derselben Aussicht auf Erfolg ähnliches nicht schon früher hätte unternehmen können.



Dies ist ein hochbedeutsames Moment. Wir haben daher aus Belleforest folgende Punkte im Auge zu behalten: Die Schuld des Königs ist von Anfang an bekannt, obwohl er sich die Tötung des Bruders zum Verdienste anrechnet; die Mitschuld der Mutter, wenn auch nicht am Morde, so aber doch am Ehebruche, ist ebenfalls deutlich ausgesprochen; der junge Prinz ist durch die Usurpation seines Onkels mit einem Male von der stolzen Höhe der Thronanwartschaft in eine höchst bedrohliche Lage gebracht, von den Höflingen verspottet und belauert, die wetterwendisch dem neuen Herren folgen, er ist vereinsamt, von der eigenen Mutter verlassen; um sich zu schützen und seine Rache zu bewerkstelligen, heuchelt er Wahnsinn, aber wie er sich die Ausführung der Rache denkt, ja ob er überhaupt irgend einen Plan dafür hat, das ist durch die unklare, verschwommene Darstellung bei Belleforest ein Rätsel.

So giebt also die Quelle Belleforest nicht nur den Handlungsinhalt im allgemeinen, sondern sie giebt durch ihre ungeschickte Darstellung schon allein mit Notwendigkeit, wenn auch ohne Absicht, die erste Anregung zur Stellung des Problems, warum Hamlet die Rache hinausschiebt.

Dieses, sich durch die Darstellung in der Quelle aufdrängende Problem der unbegreiflichen Verzögerung der Rache wird nun in überraschender Weise durch die einzige andere Quelle die wir kennen, oder vielmehr das einzige was wir von derselben, nämlich dem Ur-Hamlet, kennen, urgirt. Die zwei uns erhaltenen Anspielungen (bei Lodge aus dem Jahre 1596) auf den Geist der so jämmerlich 'Hamlet revenge' schrie, und (bei Nash, 1589) auf den *frostie morning*, lassen erkennen, daß Shakespeare die Einführung des Geistes, der Hamlet zur Rache drängte, schon in dem hypothetischen Ur-Hamlet-drama vorfand<sup>1)</sup>.

Wie weit dies auf Seneca und seine Einflüsse in der zeitgenössischen Dramatik zurückgeht, was ja Sarrazin und Brandl ausführlich erörtert haben, darauf brauchen wir hier nicht näher einzugehen. Zu dem Mangel einer Erklärung der späten Rache kommt also noch die Erscheinung des Geistes als drängende Mahnung zur Rache. Soviel also lag Shakespeare sicher als Quelle direkt vor.

---

<sup>1)</sup> Eine Anregung hierzu enthält allerdings auch Belleforest (p. LXXVI) in den Worten, die Amleth dem von ihm erschlagenen Onkel zuruft: . . . *à fin que soulagé par ceste memoire, son ombre s'appaise parmy les esprits bien heureux, et me quitte de cette obligation, qui m'astraignoit à poursuyvre ceste vengeance sur mon sang mesme. . . .*

Nun zur Fabel des Dichters, d. h. zum Handlungsinhalte der Shakespeareschen Hamlettragödie.

Bei Shakespeare ist der Mord des Königs nicht bekannt, Hamlet ist zunächst nur im Innersten aufs tiefste verletzt über die hastige Heirat seiner Mutter mit seinem Onkel, den er verabscheut, noch ehe er von dem Brudermorde gehört. Dazu die ihn mit Entrüstung und Menschenverachtung erfüllende Beobachtung, daß nun alles sich an den neuen Herrn wegwirft, daß diejenigen, die, als Hamlets Vater lebte, seinem Bruder nur Fratzen schnitten, jetzt für sein Miniaturbild zwanzig, vierzig, fünfzig, hundert Dukaten geben möchten. Noch ehe er durch den Geist von der Ermordung seines Vaters hört, zeigt er nicht nur Trauer, sondern auch Lebensüberdruß, in Q. 2 erwägt er auch schon den Selbstmord (I, 2, 132). Durch den Geist über die Mordthat unterrichtet und zur Rache aufgefordert, ergreift er die Aufgabe mit wilder Leidenschaft, doch, wie wir aus seinen folgenden Monologen (II, 2, 575, III, 1, 55, IV, 4, 32) ersehen, tadelt er sich wegen seiner Unschlüssigkeit im Handeln; die Selbstvorwürfe sind natürlich nicht in dem Maße als der Wirklichkeit entsprechend aufzufassen, als ob etwa ein anderer Vorwürfe gegen Hamlet erhöhe; ebenso wie wir die Charakterisierung seiner selbst im Gespräche mit Ophelia (III, 1, 123 ff.) nicht als baare Münze hinnehmen dürfen, d. h. wir müssen die Schärfe des Ausdruckes auf Rechnung der Unzufriedenheit mit sich selbst setzen, die Sache selbst hat zu gelten, weil er es eben sagt; daher ist der Selbstvorwurf mangelnder rücksichtsloser Energie ernst zu nehmen, zumal ihn ja die Handlung des Stückes bestätigt.

Ohne Anregung dazu in der Quelle bei Belleforest ist dies ja noch durch zwei vom Dichter eingeführte Momente dramatisch wirksam veranschaulicht worden, einerseits durch das nochmalige Erscheinen des Geistes (III, 4, 103), andererseits durch die als wirksamer Gegensatz zu Hamlet eingeführte Gestalt des Laertes, der in blinder Rachewut den Tod seines Vaters ohne jede Bedenklichkeit, ohne jede Rücksicht rächen will.

Über die Bedenklichkeit Hamlets kann kein Zweifel sein, auch nicht darüber, daß die Schwierigkeit der Ausführung der Rache nicht allein in den Umständen liegt, sondern vielmehr in Hamlet selbst. Loening erkennt die Schwierigkeit, die in Hamlets Charakter selbst liegt, nicht, er geht aber weiter und leugnet den Willen die Rache auszuführen, und damit steht nicht nur die Quelle, sondern

auch der Wortlaut des Dramas in Widerspruch. Betrachten wir dies an einigen der wesentlichsten Punkte. Erinnern wir uns des heiligen Eifers, mit dem Hamlet das Stück im Stücke vorbereitet, um dadurch den König zu entlarven. Loening meint nun, es käme Hamlet dabei nicht darauf an, sich von der Wahrheit der Offenbarung des Geistes zu überzeugen, sondern lediglich darauf, dem König seine Schuld auf diese indirekte Weise vorzuhalten; letzteres liegt doch sonst gar nicht in Hamlets Absicht, im Gegenteil, er will doch den Verdacht des Königs, daß Hamlet ihn durchschaue, dadurch ableiten, daß er die Rolle eines Wahnsinnigen annimmt. Durch die Aufführung des Stückes lüftet er allerdings den Schleier, aber erst dadurch und nur in dem Falle, daß der König sich wirklich getroffen fühlt; tritt der Fall ein, dann tritt sein Verhältnis zum König überhaupt in ein neues Stadium. Vorerst will er aber in der Sache selbst klar sehen. Wörtlich sagt nun Hamlet vor der Veranstaltung der Aufführung und zwar im Selbstgespräche zu Ende des zweiten Aktes, wo er nicht die Absicht hat, andere über sich zu täuschen:

II, 2, 627.

Der Teufel kann

Der Geist sein, den ich sah, und der hat Macht,  
Gefällige Form zu heucheln, und vielleicht,  
Bei meiner Schwachheit und Melancholie —  
Da er stark wirkt auf solche Geistesart —  
Täuscht er mich zum Verderben. Ich will Gründe,  
Die sichrer sind. Das Schauspiel sei die Schlinge,  
In die den König sein Gewissen bringe.

Ebenso sagt er, als er kurz vor der Veranstaltung des Schauspiels Horatio bittet, den König dabei scharf zu beobachten:

III, 2, 85.

Wenn bei einer Rede

Nicht sein verhüllter Frevel kommt ans Licht,  
So ists ein höll'scher Geist, den wir gesehn,  
Und meine Einbildungen sind so schlimm  
Wie Vulkans Werkstatt.

Das ist doch deutlich genug. Loening freilich meint, diese Bedenken, ob der Geist auch wirklich die Wahrheit gesprochen, kämen Hamlet erst hinterdrein, nachdem die Veranstaltung des Schauspiels bereits zwischen ihm und den Schauspielern abgemacht worden. Nun folgt aber dies Selbstgespräch unmittelbar auf die Unterredung mit den Schauspielern; über Hamlets Seelenvorgänge und geheimen Gedanken können wir doch erst im Monologe, nachdem er wieder allein ist, von ihm hören; um uns darüber und über die

geheime Ursache seiner Abmachung mit den Schauspielern zu unterrichten, konnte der Dichter doch nicht anders als warten, bis Hamlet wieder allein war. Der Plan taucht auf, als die Schauspieler erscheinen, und zwar, wie II, 2, 561 deutlich zeigt, verabredet er unter dem Eindrucke, den der erste Schauspieler durch seine Deklamation hervorruft, gleich die Aufführung der Ermordung des Gonzago, wozu er noch einige Zeilen beifügen will; er handelt also sofort durch Engagerung der Schauspieler, und sobald diese abgegangen, eröffnet er uns, warum er so gehandelt.

Loening meint aber, mit den angeführten Worten des Monologes wolle Hamlet sich nur in neue Hindernisse hineinreden, die sein Aufschieben oder Nichtausführen der Rache vor sich selbst rechtfertigen sollen, da er in Wirklichkeit von Anfang an nicht an der Wahrheit des vom Geiste Geoffenbarten zweifele. Daß Hamlet unter dem gewaltigen Eindrucke der Geistererscheinung augenblicklich nicht zweifelt, das ist wohl zu glauben. Doch daß ihm hinterher bei seiner Bedenklichkeit Zweifel aufsteigen, das ist doch ebenso glaubwürdig, und das sagt er in dem angeführten Monologe und sagt es Horatio an der genannten Stelle. Loening hingegen glaubt Hamlets Worten nicht, sondern vermutet eine andere Absicht für die Veranstaltung des Schauspieles. Unter Berufung auf Hamlets Worte in demselben Monologe:

II, 2, 616. Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe,  
Bei einem Schauspiel sitzend durch die Kunst  
Der Bühne so getroffen worden sind  
Im innersten Gemüth, daß sie sogleich  
Zu ihren Missethaten sich bekannt . . .

folgert Loening erstens, daß Hamlet die Schuld des Königs nicht nur argwöhnt, sondern als sicher voraussetzt, zweitens, daß er hofft, der schuldige König werde sich so betroffen fühlen, daß er sich öffentlich als schuldig bekennen werde; dadurch hätte dann Hamlet leichtes Spiel, die Rache machte sich dann gewissermassen von selbst.

Dagegen ist einzuwenden, erstens, daß Hamlet, der seinen lächelnden Schurken-Onkel doch genau kennt, — den kaltberechnenden König, der noch zum Schlusse des Dramas, mit dem von ihm vergifteten Rapier zu Tode getroffen, lügt und sagt, er sei nur verwundet — ein solches öffentliches Eingeständnis nicht erwarten konnte; zweitens beweist der Wortlaut des Stückes, daß er es nicht erwartet, daß also die von Loening behauptete Absicht eine willkürliche, sinnwidrige Unterstellung ist.

In dem genannten Gespräch mit Horatio vor der Aufführung sagt nämlich Hamlet zu diesem:

III, 2, 891.                   Bemerk ihn [den König] recht,  
Ich will an sein Gesicht mein Auge klammern,  
Und wir vereinen unser Urtheil dann [after]  
Zur Prüfung seines Aussehns.

Also, das heißt doch unzweifelhaft, daß nach der Aufführung Hamlet mit Horatio ihre Beobachtungen über etwaige Zeichen von Betroffenheit des Königs austauschen wollen; dieser Vorschlag wäre doch ganz überflüssig, wenn Hamlet ein öffentliches Geständnis des Königs erwartete. Ferner, in dem vorhin genannten Monologe nach dem Abgange der Schauspieler, sagt Hamlet: Stutzt er, so weiß ich meinen Weg (*If he but blench, I know my course*) d. h. wenn er nur mit den Augen zwinkert. Jedem Unbefangenen kann das nur bedeuten, daß Hamlets Zweck schon erreicht ist, wenn der König nur das leiseste Zeichen von Betroffenheit merken läßt.

Loening hingegen sucht den klaren Sinn des einfachen Wortlautes hinwegzudeuten (p. 119), er erklärt diesen vielmehr folgendermaßen, «und wenn er nur stutzt, so weiß ich meinen Weg, d. h. nicht: so weiß ich Bescheid, sondern: so weiß ich, was ich zu thun habe, so werde ich unter Benutzung der Situation ihn zum öffentlichen Bekenntnis zwingen und damit den erhofften Erfolg sichern.» Das steht nirgends im Stück und ist ganz unmöglich, denn die «Situation», die Hamlet benützen könnte, tritt ja gar nicht ein, wenn der König nur für die beiden Eingeweihten Hamlet und Horatio bemerkbar mit den Augen zwinkerte! Wenn der König sich nicht deutlicher verrät und niemand sonst etwas davon merkt, dann kann doch der Zweck nicht der von Loening behauptete sein, sondern wir müssen uns nach wie vor an das halten, was Hamlet uns selbst wirklich sagt.

Hamlet hat nun Gewißheit und will nun zur Rache schreiten. Seine Bedenklichkeit hält ihn aber zurück, den König bei der nächsten Gelegenheit, als er ihn betend antrifft, niederzustechen, nicht im Gebete, sondern in seinen Sünden soll er sterben; dazu bietet die gleich folgende Scene Gelegenheit, als Hamlet zur Unterredung mit seiner Mutter kommt, den König hinter der Tapete verborgen wähnt und rasch entschlossen zustößt und den unglücklichen Polonius trifft. Hier meint nun Loening, entgegen der gewöhnlichen Auffassung, entgegen dem Eindruck, den jeder Unbefangene von der Scene hat, daß Hamlet nicht den König zu treffen beabsichtigte. Weil die Königin

bei dieser Mordthat ausruft: Weh mir, was thatest du (Q1: *Hamlet, what hast thou done!* Q2, F1: *O me, what hast thou done*) meint Loening, Hamlet sei erst dadurch auf den Gedanken gekommen, daß der Getroffene der König sein könnte, deshalb antworte er: «Fürwahr, ich weiß nicht, ist es der König?» Nun, in der Regel faßt man dies anders auf, denn daß die Königin entsetzt aufschreit, wenn vor ihren Augen eine Mordthat begangen wird, ist doch natürlich. Ebenso, wenn Hamlet zu Polonius' Leiche sagt, als er seinen Irrthum wahrgenommen:

III, 4, 32ff. Elender, aufdringlicher Narr, fahrwohl,  
Ich nahm dich für 'nen Höhern, nimm dein Los,  
Zu großer Eifer, siehst du, ist gefährlich.

wird jeder Unbefangene die Worte *I took thee for thy better* (d. h. ich nahm dich für deinen Vorgesetzten, d. h. den König) so verstehen, daß, als er den tödlichen Stoß durch die Tapete führte, er den Verborgenen für den König gehalten, nicht erst nachdem die Königin den Schreckensschrei ausgestoßen; das gleiche Verb, zuerst im Präteritum, dann im Präsens läßt dies doch als Haupt-handlung erscheinen; ich nahm dich, als ich zustieß, für den König, du nun, wo es sich herausstellt, daß du es bist, nimm dein Loos. Diese natürliche Auffassung wird durch die Thatsache bestätigt, daß König und Königin über die Absicht Hamlets nicht in Zweifel sind. Wenn der König (IV, 7, 3—5) zu Laertes sagt:

Da Ihr gehört, und zwar mit kund'gem Ohr,  
Daß der, der Euren edlen Vater schlug,  
Mich selbst bedroht

(im Originale: *Pursued my life*, d. h. mir nach dem Leben trachtete), worauf Laertes antwortet: Ja, es ist klar (*It well appears*), so gilt diese Absicht Hamlets doch als eine ausgemachte Thatsache; es ist doch wohl anzunehmen, daß der König den Laertes durch die Augenzeugin des Mordes an Polonius, durch die Königin von dem Hergange unterrichten ließ. Gerade der König ist sonst sehr vorsichtig darin, seinen Argwohn, den er Hamlet gegenüber von Anfang an hegt, einzugestehn, da er mit solch einem Eingeständnis zugleich sein Schuldbewußtsein zu verraten befürchten muß. Als vorher die Königin ihm den Vorfall, die Tötung des Polonius mitteilt, sagt er sogleich:

IV, 1, 14. So wär es uns geschehn, wenn wir daselbst gestanden,

wobei er gewissermaßen sich korrigierend, da er ja auch vor der Königin seine schuldbewußte Besorgnis verheimlichen will, hinzufügt:

Seine Freiheit

Droht aller Welt, Euch selbst (*you yourself*), uns, jedem andern.

Auch noch ein letztes Argument, das Loening für seine Annahme, daß Hamlet nicht den König hinter der Tapete treffen wollte, beibringt, nämlich, daß Hamlet in der Scene vorher den König beim Betversuch verlassen, ihn daher nicht sobald bei der Königin wiederfinden könnte, ist doch wohl nicht stichhaltig, weil darüber nichts gesagt ist, wieviel Minuten zwischen dieser vorhergehenden Scene und dem Auftreten Hamlet's in der folgenden verstrichen sind.

Dazu kommt noch folgende Erwägung: Hat der Dramatiker Shakespeare etwa auch sonst wichtige oder sogar entscheidende dramatische Vorgänge insgeheim anders gemeint, als sie dem Publikum erscheinen? hat er etwa, um ein paar Beispiele zu nennen, Sir John Falstaff nicht als wirklichen *miles gloriosus* gedacht, sondern insgeheim als weisen Erzieher, der den Prinzen Hal durch sein abschreckendes Beispiel auf die Wege der Tugend bringen will? oder war nicht etwa Desdemona doch etwas kokett und gab Othello berechtigten Grund zur Eifersucht? es ließen sich dafür doch einige Verse verwerten, bezw. ihr Sinn verdrehen,<sup>1)</sup> obwohl man bisher nichts davon gemerkt hat, u. dergl. m. Der sogenannte gesunde Menschenverstand, und das heißt in diesem Falle das unvoreingenommene Auffassen dramatischer Vorgänge seitens des Publikums, hat doch wohl auch mitzusprechen, denn, wir müssen es immer wiederholen, für wen hat denn Shakespeare geschrieben? Und da mache man doch die Probe und halte bei einer Hamletaufführung im unvoreingenommenen Publikum Umfrage, wen denn Hamlet hinter der Tapete treffen wollte! Die Antwort wird nicht zu Gunsten Loenings ausfallen.

Nach alledem kann man aus dem Handlungsinhalt und klaren Wortlaut des Dramas keine Bestätigung für Loenings Annahme, Hamlet wolle überhaupt die Rache gar nicht ausführen, finden; auch aus dem auf die erwähnten Scenen Folgenden nicht, denn der ganze weitere Verlauf der Handlung ist ja durch die aus Versehen be-

---

<sup>1)</sup> Mit demselben Rechte könnte jemand auf den Gedanken kommen, die Schillersche Jungfrau von Orleans kokettiere eigentlich heimlich mit Lionel, und was sie uns über ihr Seelenleben mitteilt, sei eigentlich nicht, was sie im Innersten wirklich meine, u. dergl. m. Der thatsächliche, wörtliche Inhalt des Dramas straft solche und ähnliche Umdeutungen aber Lügen; über ihn, über die Fabel des Dichters kann kein vernünftiger Zweifel bestehen, wo nicht etwa eine heillose Textverderbnis oder Lücke in der Überlieferung vorliegt. Diskutierbar ist nur die Idee des Dichters, d. h. «die Art, wie er den Sinn seiner Fabel faßt.»

gangene Tötung des Polonius bedingt. Hamlets Racheversuch, zu dem er sich endlich aufgerafft, schlug fehl, und nicht nur, daß er dadurch in seiner Bedenklichkeit nur noch bestärkt werden muß, er ist vielmehr durch diesen verfehlten Versuch zugleich selbst ein Schuldiger geworden, was seine Lage und auch seine Gemütslage doppelt kompliziert; eh er von neuem zur Rache schreiten kann, häuft sich auf ihn Schuld auf Schuld, und dies macht ihn erst recht tragisch.

Es mag hier erwähnt werden, daß auch der Psychiater Laehr in seinem lehrreichen Buche über die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, Stuttgart, Paul Neff 1898, auf das ich noch weiter unten zu sprechen komme, die Absicht, daß Hamlet die Rache nicht ausführen wolle, psychologisch überzeugend widerlegt; er schließt mit den Worten: «daß jemand will und doch aus inneren Gründen nicht kann, ist für den, der solche Zustände nicht kennt, etwas so unglaubliches, daß es für unmöglich gehalten und eher der Wille verdächtigt wird.»

Das Tragische im Hamlet ist die innere Schwierigkeit, die in ihm selbst liegt, die Rache auszuführen; um diese aber zu begreifen, müssen wir uns streng an das halten, was der Dichter uns selbst darüber sagt, und Annahmen, die damit in Widerspruch stehen, denen die deutlich ausgesprochene Fabel des Dichters direkt widerspricht, sind *a limine* abzuweisen. Daher schwebt die Loeningsche Theorie in der Luft, Loenings Hamlet ist nicht der Shakespeares.

Wenden wir uns nun zu einer anderen Seite der Hamletkritik, die den Handlungsinhalt des Dramas nicht auf den Kopf stellt, sondern dem eigentlichen Probleme, der Erklärung der Schwierigkeit, die in Hamlets Charakter liegt, und ferner den geschichtlichen Momenten, die Shakespeare zur Behandlung des Problemes angeregt haben könnten, nachgeht. X

Viel Staub aufgewirbelt hat in den letzten Jahren der Türck-Kuno Fischersche Hamletstreit oder vielmehr die Behauptung Türcks, daß Kuno Fischer Türcks Erklärungen des Hamletcharakters — Hamlet, der geniale Mensch, der entgleiste Idealist u. dergl. m. — zuerst eingestandenermaßen gekannt und als neu und gut anerkannt, später aber, ohne seine Abhängigkeit von Türck zu nennen, sich den Anschein gegeben, als hätte er seine seither gegebene Erklärung selbst gefunden. Es ist eine schwere Zumutung, die zahlreichen Broschüren, in denen Türck seine Theorie und andererseits seine Priorität Kuno Fischer gegenüber darlegt, mit ungeschwächter



Aufmerksamkeit zu lesen, noch schwerer, darüber kurz zu berichten. A. Döring, der inzwischen selbst ein (weiter unten zu besprechendes) Buch über Hamlet veröffentlicht hat, hat den Türck - Kuno Fischer'schen Hamletstreit in der Zeitschrift «Kritik» (29. Mai 1897) erörtert, und das sachliche Ergebnis ist, abgesehen von dem Persönlichen, bei dem ich hier nicht verweilen will, die Eröffnung, daß eigentlich die Hauptsache der Türckschen Erklärung, die sich Kuno Fischer widerrechtlich angeeignet haben soll, auf eine im Jahre 1865 erschienene Schrift A. Dörings zurückgehe, mit der Döring jetzt zwar selbst nicht mehr in allem einverstanden ist, die aber doch Döring zu dem Schlusse kommen läßt: «In Wirklichkeit haben beide Recht und beide Unrecht . . . . Und daneben stehe ich als *tertius*, aber nicht als *tertius gaudens*.»

Da ist denn vor allem zu betonen, daß es in vielen Punkten der Erklärung einer Dichtung, selbst für den Gewissenhaftesten sehr mißlich ist, die Priorität zu beweisen, insbesondere wenn es sich um Punkte handelt, die einem eigentlich selbstverständlich erscheinen. So wie die lebenden Menschen, mit denen wir verkehren, wird auch die Darstellung derselben in der Kunst die mannigfaltigsten Gedanken in uns anregen, die wir nicht immer gleich uns gedrunge fühlen zu Papier zu bringen. Hören wir oder lesen wir dann von einem andern etwas darüber, fühlen wir uns auch nicht verpflichtet, uns gleich zustimmend oder ablehnend darüber zu äußern; stimmt das Gehörte oder Gelesene mit unseren eigenen Eindrücken überein, so werden wir je nach der Bedeutsamkeit des Punktes uns gerne daran erinnern oder die Übereinstimmung als selbstverständlich vielleicht gar nicht weiter beachten; stimmt es nicht überein, werden wir ebenfalls uns nur je nach der Bedeutsamkeit gedrunge fühlen, uns dagegen zu äußern oder aber das uns widersinnig Erscheinende einfach unbeachtet lassen. Tritt die Frage an uns so direkt heran, daß wir uns zu äußern gedrunge fühlen, werden wir uns nicht scheuen, Anschauungen, die uns lange selbstverständlich schienen, auszusprechen, bloß aus Besorgnis, es könnte dergleichen schon früher einmal ausgesprochen worden sein, zumal, wenn dieses frühere Aussprechen so wirkungslos geblieben ist, daß es spätere irrige Äußerungen nicht verhindert hat.

Im «Deutschen Wochenblatt» vom 28. Mai 1895 habe ich z. B. bei Besprechung des Loeningschen Buches es für notwendig gefunden, den mir selbstverständlichen Einwand zu betonen, daß die Fabel der Quelle doch maßgebend für die Absicht des Dichters

gewesen sei, und Kuno Fischer hat sein neues Buch über Hamlet, dessen Vorrede vom 23. April 1896 datiert ist, wesentlich auf diesen Gesichtspunkt aufgebaut<sup>1)</sup>. Sollte Kuno Fischers treffliches Buch vom Jahre 1896 nun als Plagiat angesehen werden, weil ein Jahr früher in einem Aufsätze, den Kuno Fischer höchst wahrscheinlich nie gelesen, derselbe selbstverständliche Einwand gegen Loening erhoben worden ist?

Wenn es bei einem so einfachen Gedanken wie dem Hinweis auf die Thatsache der Fabel (den aber doch so viele neuere Kritiker übersehen haben) schon ungereimt wäre, eine Priorität geltend zu machen, wie viel ungereimter ist dies bei einzelnen Gedanken, die sich in ausführlichen psychologischen Analysen eines Charakters finden, in denen eben der eine Erklärer diesen Punkt, der andere jenen ausführlicher in Worte kleidet, ohne dabei jeden Gedanken nach allen Richtungen hin breit auszuspinnen! Alles, was wir in so einem Falle sagen, ist doch nur ein Teil der Vorstellungen, die uns beherrschen, und die Formel, in die wir, wenn wir es nötig finden, unsere Vorstellungen zusammenfassen, kann doch nimmermehr diese Vorstellungen selbst erschöpfen. Wenn Türk z. B. in einer seiner Hamletschriften (es ist seine Leipziger Dissertation vom Jahre 1890, S. 84) sagt: «Wollen wir eine kurze Formel für den Inhalt der Hamlettragödie haben, so können wir sagen: Es ist darin der bedeutendste Vorgang des menschlichen Seelenlebens geschildert, das Eintreten der Erkenntnis von der Transcendenz des wahrhaft Realen», so mag man über das Zutreffende einer solchen Formulierung wie immer denken, jedenfalls ist durch sie die Hamlettragödie nicht sonderlich erleuchtet.

Ich glaube vielmehr, wir müssen an zwei Grundsätzen festhalten, erstens dem, daß alle Erklärungen *a limine* abzuweisen sind, die mit der Fabel und zwar der Fabel der Quelle und der daraus konzipierten Fabel des Dichters im Widerspruche stehen: so ist Loenings Erklärung — nicht seine vielen brauchbaren Einzelheiten — in ihrem Grundgedanken abzuweisen. Der andere Grundsatz aber ist der, daß die Idee des Dichters nie und nirgends erschöpfend in Worte oder gar Formeln gebracht werden kann, daß viel-

---

<sup>1)</sup> Und zwar mit teilweise wörtlicher Übereinstimmung. D. Wbl. a. a. o. 156: Die Fabel ließ er in ihren Grundzügen stets unverändert. Kuno Fischer, p. 54/5: Was zu der tragischen Geschichte vom Prinzen Hamlet, diesem Thema der Shakespearetragödie, als einer ihrer allerwesentlichsten Grundzüge gehört, das muß auch in der Fabel dieser Tragödie ausgedrückt sein.

mehr mannigfaltige Erörterungen der dichterischen Idee, bezw. des Hamletcharakters neben einander richtig sein können, ohne sich gegenseitig auszuschließen, so lange sie nämlich nicht im Widerspruche mit der Fabel des Dichters stehen.

Dieser grundsätzliche Standpunkt, den die einen als selbstverständlich und gar nicht erst der Betonung bedürftig ansehen, die meisten anderen immer wieder übersehen, die dritten aber, insbesondere die siegesgewissen Vertreter neuer Hypothesen, durchaus nicht zugeben werden, sei hier etwas näher erörtert.

Die Darstellung eines dramatischen Charakters ist die Darstellung einer menschlichen Individualität, und diese ist ein Unendliches und zwar ein unendlich Variierbares. Je nach der Vorgeschichte, den früheren und gegenwärtigen Einwirkungen von außen, kann eine und dieselbe Individualität sich verschieden bethätigen; unzählige, dem Individuum selbst wie dem Beobachter unbekannt entwickelte Keime liegen in derselben, und darin liegt das Rätsel der menschlichen Seele für den Beurteiler. Wir können dies sehen, wenn wir beobachten, in welcher Weise etwa zwei oder drei Personen über eine ihnen wohlbekannte und liebe vierte Persönlichkeit sich unterhalten; wie mannigfaltig und selbst widerspruchsvoll werden die Charakterisierungen dieser Persönlichkeit oft ausfallen, wohlgemerkt selbst dann, wenn alle über die Trefflichkeit des gemeinsamen Freundes einig sind und nur jeder in seiner Art diese Trefflichkeit definieren will. Wie schwierig, wie verwickelt ist das Urteil, das man über sich selbst sich bildet, obwohl man sich selbst ja am besten kennen sollte! Daher schon das altgriechische Mahnwort: Kenne dich selbst! eine Forderung, die, wenn sie überhaupt je ganz erfüllbar wäre, d. h. ein abgeschlossenes, unwandelbares Resultat ergeben und in eine alle befriedigende Formel gefaßt werden könnte, ihre ewige Bedeutung verlöre. So wie das wirkliche lebende Individuum, so ist aber auch das künstlerisch dargestellte Individuum eine Unendlichkeit, Undefinierbarkeit, und nur derjenige Künstler schafft wahre, überzeugende Gestalten, dem es gelingt, uns anstatt lebloser Abstraktionen lebenswahre Gestalten vorzuführen, deren Individualität wir nicht mit einer fertigen Formel endgültig charakterisieren können, deren Darlegung durch einen befähigten Schauspieler uns die unendliche Variierbarkeit und Unfaßbarkeit widerspiegelt, die wir an uns selbst und an unsern Mitmenschen erfahren haben. Das Überzeugende derselben empfinden wir in ihrer Wirkung auf uns, und diese Wirkung wird um so mächtiger

sein, je unmittelbarer die zahllosen, kaum ausgesprochenen oder angedeuteten seelischen Züge ähnliche Saiten unseres eigenen Seelenlebens berühren, über deren Vorhandensein wir uns vielleicht im einzelnen auch gar nicht klar sind. Jede menschliche Individualität ist in gewisser Hinsicht ein ungelöstes und unlösbares Rätsel, sich und andern, und daher muß auch jede künstlerische Gestaltung einer solchen Individualität solche Rätselhaftigkeit widerspiegeln. So sind Othello, Lear, Coriolan etc. etc., so sind Schillers Wallenstein und Jungfrau von Orleans u. a. m. Rätsel, sich selbst, sowie dem betrachtenden Publikum, und je reichhaltiger und mannigfaltiger diese einzelnen Individualitäten vom Künstler veranschaulicht werden, desto mannigfaltiger werden dieselben den Betrachter im Innersten berühren, ihn anregen, dieses oder jenes Motiv weiter zu verfolgen, kurz, der Kritik Anlaß geben zur Erörterung des betreffenden Charakters bezw. Rätsels.

Sowie eine menschliche Individualität nicht auf jeden, mit dem sie in Verkehr tritt, denselben Eindruck macht, so wird auch ein Kunstwerk nicht jedem dasselbe sagen können; es wird der Eindruck auch von der Prädisponiertheit des Betrachters abhängen und daher notwendig subjektiv sein: es wird diesem der eine Zug, jenem der andere besonders wichtig, besonders überzeugend, und besonders charakteristisch erscheinen; ja, es wird die Subjektivität in der Auffassung sich sogar bei einzelnen Ausdrücken geltend machen, da ja jeder Ausdruck durch Worte immer nur ein höchst unzulänglicher Ausdruck dessen ist, was man wirklich zu sagen beabsichtigt, sobald es sich um Äußerungen des Seelenlebens handelt. Daher giebt ja auch die beste Übersetzung nur selten einen völlig befriedigenden Ersatz des Originals.

Mit Notwendigkeit ist daher das durch Worte Ausgedrückte vielfach mehrdeutig und kann von verschiedenen Personen verschieden verstanden werden, indem der eine mehr dies, der andere mehr jenes heraushören wird; es handelt sich da eben nicht um mathematisch feststehende Werte wie in einem Rechenexempel wie  $2 \times 2 = 4$  oder  $6 : 3 = 2$ <sup>1)</sup>.

Wenn nun Shakespeares Hamlet vielleicht mehr als irgend eine dramatische Gestalt in dieser Hinsicht anregend gewesen ist, wenn die Mannigfaltigkeit seelischer Motive, die im Betrachter verwandte

---

<sup>1)</sup> Einige Sätze entnehme ich hier fast wörtlich meiner Besprechung des Loeningerschen Buches im Deutschen Wochenblatt, Bd. 8, No. 13.

Saiten berühren und zum Weiterspinnen und Variieren derselben in der Phantasie anregen, Hamlet besonders eigen ist, so liegt darin einerseits das Geheimnis seiner mächtigen dramatischen Wirkung, andererseits die Erklärung für die mannigfaltigen Erörterungen des Hamletcharakters.

Dazu kommt noch eine Erwägung, die die Geschichte der müßigen Shakespeare-Bacon-Kontroverse nahelegt. Würde sich heute jemand bemüßt sehen, ein dickes Buch z. B. über Othello und Desdemona mit einem neuen Erklärungsversuch der Charaktere zu schreiben, und würde darauf ein zweiter Schriftsteller dagegen auftreten, ein dritter dem ersten sekundieren, nicht ohne dabei eine neue eigene «Lösung des Problems» vorzubringen, so könnten wir uns alsbald auf eine Hochflut von Othello-Litteratur gefaßt machen. Es sind ja freilich nicht alle Charaktere so komplizierte Probleme wie der Hamlets<sup>1)</sup>; aber Probleme sind sie alle, wenn sie wirkliche Charaktere sind.

Ganz, d. h. erschöpfend und abschließend wird und kann man, wie gesagt, keine Individualität und daher auch keine wahre künstlerisch dargestellte Individualität erklären, und das Gefühl, daß man nicht zu Ende kommt mit den mannigfaltigen Erklärungsversuchen, daß der Shakespearesche Hamlet in keiner derselben gleichsam mathematisch ohne Rest aufgeht, dies darf nicht zu der irrigen Ansicht verleiten, als ob diese Rätselhaftigkeit nur dem Hamletcharakter eigen wäre, während sie ja doch jedem künstlerisch dargestellten Charakter, sowie jeder menschlichen Individualität mehr oder weniger anhaftet.

---

<sup>1)</sup> Auch sei hier wieder daran erinnert, daß Shakespeare seine Dramen niemals — auch selbst Hamlet nicht — so durchgefeilt hat, wie wir dies bei andern, älteren und neueren Dramatikern, oder selbst bei seinen *Poems* annehmen können. Beachtenswert ist ferner auch das Wenige, was Brandl in seiner kurzen Einleitung zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeares (S. 123) über die Charaktergestaltung Hamlet's sagt: der Hamlet der Quelle und der aus der englischen Renaissance erwachsene Hamlettypus sind ursprünglich heterogene Typen, geradeso wie die Römer, Griechen, Italiener Shakespeares und die seiner Quellen; diese sind daher notwendig voller innerer Widersprüche, so wie die Elisabethanischen Renaissancemenschen selbst, sowie auch z. B. Sidney oder Spenser selbst eben so sehr wie ihre Gestalten. Die Elisabethanische Vorstellungswelt steht unter so vielseitigen Anregungen, ist innerlich so widerspruchsvoll und uneinheitlich, wie wohl kaum eine andere im Entwicklungsgange der englischen Litteratur; es ist dies daher, so gesund englisch sie auch ist, wohl die unenglischste Periode. Erst mit Milton kommt das spezifische Engländerthum wieder ganz zum Durchbruch und bleibt als das Dauernde im Wechsel trotz Dryden und Pope, trotz Coleridge, Byron, Præraphaeliten, Swinburne etc. etc. bis heute.

Eine der besten Analysen des Hamletdramas und Hamletcharakters, überhaupt eines der besten Bücher über Hamlet scheint mir das schon erwähnte Buch von Kuno Fischer zu sein<sup>1)</sup>. Klar, sachlich und objektiv legt es das Thatsächliche, das was uns der Dichter in seinem Drama sagt, dar und weist die mannigfachen Irrgänge der Hamletkritik zurück. In dieser verständigen und gemeinverständlichen, ungekünstelten Darstellung scheint mir das Hauptverdienst des Buches zu liegen. Kennern des Hamletdramas, die nicht die Sucht haben, eigene Einfälle in das Drama hinein zu interpretieren, sondern dasselbe objektiv zu betrachten gewohnt sind, will Kuno Fischer wohl auch nichts Neues sagen. Es schiene mir daher auch verfehlt, den Wert des Buches darin zu suchen, daß damit endlich — oder vielmehr wieder einmal — das Hamleträtsel gelöst sei. Er scheint mir vielmehr darin zu liegen, daß einerseits das die Dichtung umwuchernde Unkraut beseitigt und der Grundgedanke, wie ihn schon Goethe ausgesprochen, schärfer und erschöpfender klar gelegt wird. Denn wenn wir nach der Idee des Dramas fragen oder, um mit ten Brink zu sprechen, nach der Art, wie der Dichter den Sinn seiner Fabel faßt, so scheint mir, daß wir nach wie vor zu der Goetheschen Auffassung zurückkehren müssen, daß es Hamlet an Thatkraft, an sinnlicher Heldenstärke fehle, daß eine große That auf eine Seele gelegt sei, die derselben nicht gewachsen sei, obwohl Kuno Fischer diese Auffassung eingehender begründet, berichtigt und ergänzt, wobei er für «Thatkraft» mit Recht «Thatenlust» setzt. Die spätere Äußerung Goethes (in den Gesprächen mit Eckermann), daß das Stück nach wie vor als ein düsteres Problem auf der Seele laste, scheint mir meist mißverstanden zu werden, als ob dies bloß beim Hamlet gälte, als ob Hamlet allein von allen dramatischen Gestalten in gewisser Hinsicht ein Problem bliebe.

Ist denn die Lebensaufgabe jedes ernstesten Menschen, der nicht gedankenlos in den Tag hinein lebt, nicht auch ein Problem und, je nach der Bitterkeit der Lebenserfahrungen und den widerstrebenden Neigungen, mitunter auch ein düsteres Problem, das auf der Seele lastet, sowohl für den betreffenden Menschen selbst, als auch für seinen teilnehmenden Beobachter? Kommen wir mit der Lösung dieses Problems etwa je zu Ende, lösen wir das Rätsel unseres Daseins, insonderheit die tausende leidvoller Widersprüche des Sollens, Wollens und Könnens bei Erfüllung einer schweren Lebensaufgabe,

---

<sup>1)</sup> Shakespeares Hamlet. Von Kuno Fischer, Heidelberg, o. J. (1896).

nachdem unser jugendlicher Idealismus Schiffbruch gelitten, und ehe wir uns zu jener höheren Freiheit emporgerungen, die uns die Zuversicht giebt, daß wir stärker als unser Schicksal sein können?

Dieser rastlose Kampf mit uns selbst, mit all dem Menschlichen, das uns anhaftet, dieses Interesse an dem Kampfe des Menschen mit dem Schicksal ist es, das uns auch die dichterische Gestaltung solcher Seelenkämpfe so interessant macht; und je mehr unsere seelische Erfahrung an uns und andern entwickelt ist, um so mehr werden wir nicht müde werden, uns diese Probleme zurecht zu legen, um so mehr werden wir der psychologischen Analyse dichterischer Gestalten nachgehn. Ob wir unsere Eindrücke alle zu Papier bringen, ja ob wir sie gleich drucken lassen sollen, das ist freilich eine andere Frage. So erfreulich es auch ist, wenn die Wirkung der Kunst auf das Publikum sich in so unermüdlicher, ewig neu angeregter psychologischer Analyse der dargestellten Charaktere äußert, so muß doch erinnert werden, daß all diese Äußerungen notwendig subjektiv sein müssen, weil sie von der individuellen Lebenserfahrung des Beobachtenden abhängen, subjektiv gleichermaßen bei Gelehrten und Ungelehrten. Jedenfalls scheint mir diese subjektive psychologische Analyse nicht spezielle Aufgabe der Philologie zu sein.

Es ist auch nicht Aufgabe der Kunstgeschichte, uns all die Eindrücke, die ein Werk der bildenden Künste erwecken kann, zu erörtern. Der Gesichtsausdruck der Sixtina wird Verschiedenen Verschiedenes sagen, sowie es mehrfache und mit einander wohl vereinbare psychologische Analysen einer dichterischen Gestalt geben kann.

Die Philologie hat den Weg dazu frei zu machen, d. h. einerseits den Schutt müßiger Spekulationen, der sich um die Dichtwerke angesammelt, wegzuräumen, das was der Dichter uns wirklich sagt, sauber klarzulegen, und andererseits aus ihrer geschichtlichen Betrachtungsweise der Probleme in des Dichters gesamter Wirksamkeit und ihrer Zusammenhänge mit seiner Zeit Materialien zu ihrem Verständnisse zu liefern.

Allerdings ist die Gestalt des Hamlet und sein Verhältnis zur Racheaufgabe ein großes Problem. Und hier kommen wir zu der Frage, was Shakespeare wohl veranlaßt haben mag, dies Problem, das schon die ungeschickte Erzählung der Quelle anregte, auszugestalten. Mit Recht hat man nach historischen Anregungen aus des Dichters Zeit und persönlichem Bekanntenkreise geforscht. So soll die Ermordung des Vaters Jakobs I. die Anregung zur Abfassung des Hamlet gegeben haben, ferner hat Hermann Conrad (ursprüngl.

«Hermann Isaac») in seinem Buche: Shakespeares Selbstbekenntnisse, Hamlet und sein Urbild<sup>1)</sup> dieselbe in den Schicksalen der Familie Essex erkennen wollen, und A. Döring<sup>2)</sup> hat William Herbert Earl of Pembroke, den Tyler mit dem schönen Freund in den Sonetten identifiziert, als Vorlage für Hamlet erweisen wollen. Bei Conrad ist es die ähnliche Familiengeschichte der Essex, der Tod bzw. die vermutete Vergiftung des Vaters und die Heirat der Witwe mit dem vermuteten, doch nur recht schwach vermuteten Anstifter des vermuteten Mordes, Leicester. Bei Döring ist es noch viel weniger als diese unleugbare geschichtliche Ähnlichkeit der Handlung; es ist nur die Vermutung, daß die abweichende Angabe des Lebensalters Hamlets in der ersten und zweiten Quartausgabe einer Absicht des Dichters zuzuschreiben sei: und zwar soll Shakespeare absichtlich später, nachdem sein Verhältnis zu Pembroke erkaltet war, den Dänenprinzen um 11 Jahre älter gemacht haben, um die persönliche Deutung zu vermeiden. Abgesehen davon enthält dann das Döringsche Buch in seinem Hauptteile eine eingehende Analyse des Dramas, die mancher, der für solche Prosaauflösungen Geschmack hat, mit Vorteil lesen wird. Seine Analyse des Hamletcharakters soll, wie schon früher erwähnt, die eigentliche Grundlage für Türck und so mittelbar für Kuno Fischer gewesen sein; ich möchte dazu nur noch folgende Worte Dörings aus seinem Vorworte hinzufügen: «Ich bemerke nur noch, daß ich nicht glaube, in dieser Schrift die ganze Fülle der Gedanken und Beziehungen, die sich an diese tiefsinnige Dichtung knüpfen, erschöpfend zum Ausdruck gebracht zu haben.»

Es ist gewiß erfreulich, daß in den Büchern von Kuno Fischer und von Döring die Gestalt Hamlets in so verständiger Weise — wenn man freilich auch besonders den Auffassungen Dörings oft nicht zustimmen kann — analysiert wird, daß diejenigen, die mit unvoreingenommener und empfänglicher Phantasie die Dichtung auf sich wirken zu lassen gewohnt sind, in diesen Analysen, Motivierungen und Erläuterungen ansprechende Formulierungen ihrer Vorstellungen finden können. Erschöpfend werden dieselben nicht sein, wollen es auch gar nicht sein, und ob sie überhaupt nötig sind, hängt von der Subjektivität des Einzelnen ab; dankenswert sind sie jedenfalls als Abwehr gegen die sich immer wieder hervorwagende After-

---

<sup>1)</sup> Stuttgart, J. B. Metzlerscher Verlag 1897.

<sup>2)</sup> Hamlet. Ein neuer Versuch zur ästhetischen Erklärung der Tragödie. Berlin, R. Gaertners Verlagsbuchhandlung, Hermann Heyfelder, 1898.



kritik, der gegenüber der harmlose Laie leicht kopfscheu wird. Und wie ein vernünftiges Gespräch über einen wohlbekannten Gegenstand uns denselben oft noch werter und zum sicheren Besitztum macht, so wird auch die Lektüre einer verständigen Besprechung des Hamlet-dramas seinen Nutzen haben. Nur glaube man doch ja nicht, dass man damit die Sache abgethan habe, oder daß man darin wieder eine neue und natürlich wieder endgiltige Lösung des Hamleträtsels habe!<sup>1)</sup> Auch das oben genannte hübsche Buch des Psychiaters Laehr, über die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen, enthält in seiner fachmännischen, klaren Erörterung des Hamletcharakters etc. nichts, was der im Beobachten von menschlichen Individualitäten geübte Laie nicht längst selbst gefunden haben

---

<sup>1)</sup> Inzwischen ist wieder ein Schriftchen, «Zur Lösung des Hamlet-Problems» von Dr. Erwin Heuse, Sanitätsrat in Elberfeld, Elberfeld 1898, erschienen. Die darin versuchte «Lösung» findet nun zunächst: «die Schwierigkeit liegt darin, daß in diesem Drama kaum eine einzige Figur vorkommt, welche für die Bühne oder für das Leben typisch wäre.» In einer danach vorgenommenen, von Willkürlichkeiten nicht freien Charakteristik der einzelnen Personen widerspricht zwar die gegebene Charakteristik des Polonius, des Rosenkranz und Gildenstern der oben aufgestellten Behauptung; jedoch auch was die komplizierteren Charaktere wie die Königin, den König, Ophelia und vollends Hamlet anlangt, wäre doch erst genauer zu erörtern, in welchem Sinne der Verfasser das Wort «typisch» gebraucht wissen will. Daß die Schwierigkeit und zugleich das Interesse des Dramas wesentlich auf den komplizierteren Charakteren beruht, ist ja nichts Neues, und Dr. Heuse hat m. E. durch obige Worte seine Studie selbst zu niedrig gehängt. Denn, worauf es ihm wohl hauptsächlich ankommt, das ist der ansprechende Gedanke, daß dem feingebildeten Kulturmenschen Hamlet die Ausführung eines Mordes von Angesicht zu Angesicht wider die Natur geht, daß hingegen bei der Tötung des Polonius durch die Tapete «durch das Dazwischentreten des Vorhanges die Ausführung der That eine wesentlich andere wird, wie bei früheren Gelegenheiten», bei denen «Hamlets Zögern lediglich auf seinem unbewußten Abscheu, den König abzuthun, mit all den grauenvollen Nebenumständen, welche eine solche Exekution begleiten, beruhe». Nun, ich nenne das einen ansprechenden Gedanken, weil es mir durchaus möglich erscheint, daß die Thatsache, daß Hamlet den hinter der Tapete Verborgenen nicht sieht, ihm die kühne That erleichtert; es steht jedem sinnigen Leser oder Zuschauer frei, sich Hamlets Seelenzustand in jedem einzelnen Momente so weit auszumalen, als es nicht im Widerspruche mit dem Wortlaute des Shakespeareschen Stückes steht. Sollte Shakespeare aber auf die Vorstellung, daß Hamlet aus ästhetischem Abscheu vor direktem Morde mit der Ausführung zögere, den Angelpunkt des Dramas gegründet haben, so glaube ich, daß er dies nach seiner sonstigen Gepflogenheit selbst deutlicher zu verstehen gegeben hätte. Die Situation, in der Hamlet den König im Gebete trifft, unterscheidet sich von derjenigen, in welcher er ihn als unbefugten Lauscher hinter der Tapete vermutet, doch nicht ausschließlich durch das «Dazwischentreten des Vorhanges»; wenn es sich bloß darum

dürfte<sup>1)</sup>); gleichwohl ist es wohlthuend und beruhigend, wenn ein Fachmann mit der Autorität seiner spezialistischen Fachkenntnis den Wust einschlägiger Spezialistenversuche sanft bei Seite schiebt und die Bahn zum Objekte selbst wieder frei legt.

Doch kehren wir zurück zu Dörings und zu Conrads Annahmen historischer Personen als der Urbilder zum Hamlet. So nahe liegend gewiß die Parallelen mit Jakob I., mit den Schicksalen der Essex-Familie und meinethalben sogar mit Pembroke — obwohl dafür doch gar wenig Positives beizubringen ist — sind, so muß doch bemerkt werden, daß, selbst wenn eine dieser Parallelen als wahrscheinliche Anregung zur Gestaltung des Hamletcharakters zu erweisen wäre, dies doch nur von untergeordneter Bedeutung sein könnte. Conrad, der Essex, Döring, der Pembroke als das Urbild Hamlets ansieht,

gehandelt hätte, so hätte Hamlet sich die Gelegenheit dazu leicht auf irgend eine andere Weise verschaffen können. Besonders ästhetisch zartfühlend benimmt Hamlet sich ja auch bei der Tötung des Polonius oder richtiger nach derselben nicht (*I'll lug the guts into the neighbour room!*). Wenn es auch als ein Zeichen unseres deutschen Bildungslebens erfreulich ist, daß, wie in vorliegendem Falle, ein gebildeter Nichtfachmann seine Gedanken über Hamlet bei irgend einer geeigneten Gelegenheit einem größeren Kreise vorträgt — die Studie ist als Vortrag in der Aula des Realgymnasiums zu Elberfeld am 26. Februar 1897 gehalten worden — so wäre es im Interesse des Verfassers vielleicht wünschenswerter gewesen, die Hauptsache litterarisch anders zu veröffentlichen, etwa in einer kurzen Notiz im Shakespeare-Jahrbuche oder dergl.; derartiges würde auf solchem Wege wohl eher der Beachtung seitens der Interessenten sicher sein, weil nun eben einmal die Hamletlitteratur schon ins Unübersehbare angeschwollen ist.

<sup>1)</sup> Was Hamlets angenommenen Wahnsinn anlangt, über den schon die Quelle jeden Zweifel ausschließt, so möchte ich hier nur hervorheben, daß eine konsequente Durchführung der angenommenen Rolle psychologisch gar nicht denkbar ist. Erstens ist er durch seine Naturanlage infolge der auf ihn einstürmenden seelischen Erregungen schon an sich in einer so anormalen Gemütsverfassung, daß er einerseits dem wirklichen Wahnsinn zuweilen nicht mehr ferne ist und andererseits zur Deckung und Verheimlichung seiner wahren Sinnesart die angenommene Wahnsinnsrolle als sicherstes Mittel ergreifen mag. Zweitens ist diese anormale Gemütsverfassung ein natürliches, notwendiges Hindernis, die angenommene Rolle konsequent durchzuführen, da er ja der Rolle innerlich nicht ferne steht und der natürliche Affekt unwillkürlich zuweilen durchbrechen muß. Drittens aber kann man auch eine solche Rolle nicht ungestraft spielen, und die Gemütsverfassung, in die man sich dabei hineinarbeitet, muß notwendig die wirkliche Seelenstimmung beeinflussen und das Individuum mit sich fortreißen; wir wissen dies doch von den erprobtesten berufsmäßigen Schauspielern. Die wirkliche Gemütsverfassung und die angenommene Rolle beeinflussen sich gegenseitig. Aus diesen Thatsachen erklärt sich die scheinbare Rätselhaftigkeit in manchen Äußerungen und Handlungen Hamlets zur Genüge. Diese mag sich also jeder denkende Leser nach dieser oder jener Seite hin selbst zurechtlegen.

suchen einzelne Charakterzüge, die sie in Shakespeares Hamlet finden, auch im Charakter der genannten geschichtlichen Personen nachzuweisen. Ob sie damit kritische Köpfe überzeugen werden, scheint mir sehr fraglich; denn trotz all ihrer archivalischen Illustrationen ist uns der Charakter Hamlets — dessen Erklärung uns ja vor allem interessiert — an sich viel durchsichtiger, als der der genannten geschichtlichen Personen. Über die Charaktere von Essex und Pembroke wissen wir viel zu wenig, und die angeblichen Anklänge an den Hamletcharakter sind so auf der Oberfläche, daß man wohl gerade so gut eine Anzahl anderer Zeitgenossen als Urbilder des Hamlet in Anspruch nehmen könnte.

Ich glaube, es ist nicht nötig, die Conradsche «Hypothese» besonders zu «widerlegen», denn er selbst müsste sie erst als wirklich diskutierbare Hypothese erweisen; so wie sie ist, ist sie eben nichts als ein Einfall. Der Hinweis, daß die Schicksale der Essexfamilie einige Ähnlichkeit mit der Vorgeschichte der Shakespeare'schen Hamletfabel haben, das ist ja ganz ansprechend, genügt aber doch nicht für die Aufstellung einer Hypothese; denn um die Ähnlichkeit wirklich herzustellen, muß Conrad in die spärlichen Notizen über die historische Essexfamilie die fehlenden Glieder erst aus der Hamletfabel hineinkonstruieren. Irgend einen näheren Zusammenhang der Essexfamiliengeschichte mit Shakespeare, ja auch nur irgend eine mehr als oberflächliche Ähnlichkeit mit der Hamletfabel kann Conrad uns nicht aufzeigen. Seinem ihm offenbar liebgewordenen Einfall zu Liebe dichtet er das Fehlende eben hinzu und vervollständigt damit seine Parallele, und zwar mit einer Kindlichkeit, die sich mit den allgemeinsten Übereinstimmungen oder auch mit einiger Abwesenheit direkt bezeugter Unähnlichkeiten zufrieden giebt, während andere Unähnlichkeiten einfach ignoriert werden. So stellt er den alten Hamlet und den alten Essex in Parallele, indem er von beiden einige ihnen nachgerühmte schöne Eigenschaften allgemeinsten Art beibringt und dann wörtlich fortfährt: «Der Wunsch, uns von der Erscheinung des alten Hamlet eine Vorstellung zu machen, könnte kaum besser befriedigt werden, als durch den Anblick der straffen Haltung, des männlich schönen Kopfes mit dem ernsten und freundlichen Auge, wie sie das authentische Porträt des Walter Essex zeigt.» Das ist ja alles ganz schön, jedoch auf wie viele andere Porträts würde dieser Vergleich nicht ebenso gut passen? Was Conrad aber bei einer nüchternen Prüfung seines ihm liebgewordenen Einfalls hätte in den Sinn kommen sollen, ist die Erwägung, daß nicht die an

sich nicht seltene Fabel der Heirat einer Witwe mit dem Mörder ihres ersten Gatten als Anregung von Wichtigkeit wäre, sondern vielmehr die unmittelbare Anschauung<sup>1)</sup> einer solchen Begebenheit und ihrer Folgezustände. Nun aber ist der alte Essex schon 1576 gestorben, zu einer Zeit, als Shakespeare selbst noch ein Kind und in Stratford war, und als der junge Essex, wie Conrad selbst angiebt, noch nicht ganz neun Jahre zählte. Lady Essex, die spätere Lady Leicester, verlor diesen ihren zweiten Gatten schon im September 1588 und heiratete schon im Juli 1589 dessen Stallmeister. Wenn also wirklich eine Ähnlichkeit zwischen Lady Leicester und der Mutter Hamlets Shakespeares Phantasie angeregt hätte, sollte man eher an diese dritte Heirat, die keinerlei Parallele mit der Fabel der Heirat zwischen einer Witwe mit dem Mörder ihres ersten Gatten, des Vaters ihres Sohnes bietet, denken. Gewiß ist es möglich, daß Shakespeare den jungen Essex persönlich näher gekannt habe — wir haben nur leider nicht den geringsten positiven Anhaltspunkt dafür; — gewiß ist es ferner möglich, daß er Leicester gekannt habe,

<sup>1)</sup> Obwohl nicht direkt hierher gehörig, möchte ich bei dieser Gelegenheit auf einen kürzlich beigebrachten Beleg für die Auffassung, daß Shakespeare (wie Goethe) in der Regel von unmittelbarer Anschauung, bzw. von Bildern ausging, hinweisen.

Thomas Tyler hat in der Academy vom 25. Juni 1898, No. 1364, S. 693 f. Shakespeares Bekanntschaft mit Platons Staat, von dem 1600 eine französische Übersetzung erschien, wahrscheinlich gemacht, indem er den dort zu Anfange des 7. Buches enthaltenen Vergleich der Welt und der Menschen mit einer unterirdischen Höhle und an Nacken und Beinen Gefesselten mit einigen Stellen im Hamlet in Parallele setzt; wenn einer derselben der Fesseln entledigt wäre und zum Licht aufblicken könnte, wäre er natürlich geblendet u. s. w. Damit vergleicht Tyler Ophelias Schilderung von Hamlets Besuch in ihrem Closet (II, 1, 77 ff.); das viel besprochene *down-gyved to his ancle*, die durch die frühere Fesselung zu erklärenden herabhängenden, beschmutzten Strümpfe, das Beschatten der Augen mit der Hand; desgleichen Hamlets Vergleich Dänemarks bez. der Welt mit einem Gefängnisse (II, 2, 248—250). Ferner vergleicht er die vielumstrittene Stelle (II, 2, 269): *Then are our beggars bodies, and our monarchs and outstretched heroes the beggars' shadows* mit den Schatten, die die Gefesselten Platons auf der ihren Augen gegenüberliegenden Wand sehen können. Keiner der Vergleiche hat direkt eine Beziehung zu Hamlet oder der Hamletfabel, aber als Bilder mögen die betreffenden Stellen bei Plato, da sie eben an einer und derselben Quelle sich beisammen finden, wohl fruchtbar in des Dichters Phantasie geschlummert haben. Auch auf Hamlets Alter von 30 Jahren fällt ein Streiflicht, indem Plato ebenda (VII, 539) das Alter von 30 Jahren als das des Studiums der Dialektik angiebt; bekanntlich schließt man aus Q<sub>1</sub> auf 19 Jahre als das Alter Hamlets, und die obigen verglichenen Bilder finden sich noch nicht in Q<sub>1</sub>, sondern erst in Q<sub>2</sub>, bez. F<sub>1</sub>. Jedenfalls verdient dies noch weitere Aufmerksamkeit.

daß er von dem Gerüchte, daß Leicester den alten Essex habe vergiften lassen, gehört habe u. s. w. u. s. w. Aber solche Möglichkeiten darf sich zwar ein Dichter für dichterische Zwecke ersinnen und dafür frei verwerten; in die nüchterne Wissenschaft gehören solche Einfälle nicht, wenn sich nicht irgend etwas Positives für sie geltend machen läßt. Man kann ja freilich nicht im voraus wissen, ob ein derartiger Einfall nicht bei nüchterner Verfolgung schießlich zu fruchtbaren Ergebnissen führen werde, und daher mag man innerhalb der speziellen Fachkreise derartiges immerhin erörtern; jedoch dergleichen Phantasiegebilde als Grundlage einer neuen Hypothese dem größeren Kreise der Shakespearegemeinde darzubieten, zeigt wenig Verständnis für die ernste Pflicht, die der spezialistische Forscher den Laien gegenüber hat. Der Laie kann die so gelehrt aussehenden Materialien nicht so leicht nachprüfen und nimmt daher das ganze Phantasiegebilde als das Ergebnis wirklich nüchterner Forschung hin, und das ist schlimm. Noch schlimmer steht es mit Dörings Parallele zwischen Pembroke und Hamlet; denn wenn auch hier ein direktes Verhältnis zwischen Shakespeare und Pembroke durch die Tylerschen Forschungen sehr wahrscheinlich gemacht worden — worüber aber die Akten noch nicht geschlossen sind — so ist, wie gesagt, sonst gar keine Parallele zwischen Pembroke und der Hamletfabel nachgewiesen.

Auch gegen die Behauptung Dörings: «Ein so spezialisiertes Bild eines ganz eigenartigen Naturells konnte nicht ausgenommen und gleichsam *a priori* konstruiert werden», muß ich entschieden protestieren; denn alles, was wir von der Verwertung geschichtlicher Persönlichkeiten als dichterischer Vorlagen positiv wissen, steht damit in direktem Widerspruche. Selbst wenn zu erweisen wäre, daß Jakob I., Essex, Pembroke oder irgendwer sonst, wirklich zum Hamlet Modell gesessen hätte, was bewiese das für die dichterische Konzeption des Hamlet? Ist Goethes Satyros etwa ein getreues Spiegelbild Herders, deshalb, weil man mit viel größerer Wahrscheinlichkeit, ja ich kann wohl sagen, überzeugend nachgewiesen hat, daß Herder für bedeutungsvolle Züge des Satyros Modell gesessen habe? Ist Miltons Satan eine Schilderung Cromwells, weil die Gestalt Cromwells der dichterischen Konzeption des Satan einzelne Züge bot? Und dabei läßt sich doch geltend machen, daß Herder auf Goethe, Cromwell auf Milton durch direkte Anschauung wirkten!

Wenn wir das Interessante, das derartige Parallelen aus der Zeitgeschichte haben, auch ohne weiteres zugeben, wenn wir ferner

auch zugeben, daß persönliche Eindrücke direkt die Veranlassung zur dichterischen Gestaltung des Hamletproblems gewesen sein können, gelöst ist das Problem dadurch in keiner Weise; denn es konnte und durfte sich in solch einem Falle nicht um eine reale Abschilderung einer wirklichen, den Zeitgenossen bekannten Begebenheit oder Persönlichkeit handeln, sondern nur um eine freie Schöpfung des Dichters.

Um diese zu begreifen, müssen wir in des Dichters Werkstatt selbst gehen, des Dichters Ideen aus seinem ganzen Schaffen, aus der Fülle seiner Anschauungen, aus dem ideellen Material, mit dem er wirtschaftete, zu erkennen trachten, und um dazu zu gelangen, müssen wir vor allem in seinen sonstigen Schöpfungen Umschau halten. Die Behandlung psychologischer Probleme, wie sie Shakespeare im allgemeinen eigen ist, muß uns den einzelnen Fall verstehen lehren; wir müssen versuchen, den Dichter zunächst aus sich selbst zu erklären.

Das Hamletproblem ist die Veranschaulichung der Schwierigkeit, die Hamlet in sich selbst findet, was ja die Fabel des Dichters unzweideutig ausspricht, und was auch die meisten Hamlet-erklärer erkannt und mannigfaltig darzulegen versucht haben. Haben wir nun im Dichter selbst, bezw. in seinen übrigen Werken sonst keine Parallelen zu diesem Problem? Zeigt er nicht ganz bestimmte Typen für einzelne Charaktergattungen, z. B. für die des Helden, des Königs, des Intriganten, des treuen, unschuldig beargwöhnten Weibes, des *Miles gloriosus*, des tierischen Menschen, des Mannweibes etc. etc.? Gehen diese seine Gestaltungen nicht deutlich von ganz speziell ihm eigenen Grundvorstellungen aus, die sich immer wiederholen und nur mannigfaltig variieren? Die dichterischen Gestaltungen des Aaron, des Shylock, Richards III., sodann in weiterer Gabelung des Othello einerseits, des Iago andererseits, oder die Gestalten der Tamora, der Lady Macbeth, der Cleopatra, oder die des Titus, des Lear, des Coriolan und andere Reihen für Shakespeare speziell typischer Charaktere, sie alle, im allgemeinen wie im einzelnen, werden uns doch auch erst aus dieser organischen, psychologischen Aneinanderreihung litteraturgeschichtlich verständlich.<sup>1)</sup> Aus solchen Zusammenhängen, und nicht losgelöst vom Ganzen der Shakespeareschen Gestaltungsart, haben wir auch die Lösung, das heißt ein Verständnis des Hamletproblems zu versuchen. Ich weise hier nur auf die zeitlich in die Hamletperiode fallenden Sonette und insbesondere auf die ebenfalls

<sup>1)</sup> Dies habe ich vor Jahren in größerem Zusammenhange nachzuweisen versucht in meinem Buche: *Über Titus Andronicus*, Marburg i. H. 1891.

dieser Periode zugehörige eigenartige Gestalt des melancholischen Jaques in *As You Like It* hin, des wunderlichen Melancholicus, dem die Erlegung des Wildes auf der Jagd Thränen verursacht, der zur Handlung des Stückes eigentlich in gar keiner direkten Beziehung steht und doch zur Charakteristik desselben ganz wesentlich gehört, des bedenklichen philosophischen Sonderlings, der keinen Teil am Getriebe der Welt, an den aktiven Interessen und Neigungen der übrigen haben will. Man betrachte doch diesen melancholischen Jaques aufmerksam, und man wird alsbald die nahe typische Verwandtschaft mit Hamlet erkennen; man wird erkennen, nicht etwa daß Jaques und Hamlet identisch seien oder sich decken, wohl aber, daß wir in Hamlet eine Variation, eine Ausgestaltung dieses melancholischen Charakters haben, und daß aus diesem heraus überraschende Lichter auf die angeblich so rätselhafte Hamletgestalt, auf das so «spezialisierte Bild eines ganz eigenartigen Naturells» — wie Döring sich ausdrückt — fallen<sup>1)</sup>. Gerade solch eine Gestalt, wie die des melancholischen Jaques, für die man bis jetzt keine Vorlage in einer Quelle finden konnte und die daher für den Dichter besonders bedeutsam ist, sollte doch vor allem ins Auge gefaßt werden, wenn man die Frage aufwirft, wie wohl Shakespeare darauf gekommen sein mag, daß Hamletproblem auszugestalten. Ich will hier nicht ausführlicher werden, nicht noch weitere Parallelen aus des Dichters Gestaltungen herbeiziehen; denn ich möchte nicht den Anschein erwecken, auch meinerseits wieder eine «neue und endgültige Lösung des Hamleträtsels» darzubieten. Ich möchte nur das, was mir eigentlich selbstverständlich erscheint, was aber immer wieder vergessen oder nicht beachtet wird, hervorheben, und vor allem möchte ich unsere Shakespearegemeinde bitten, die Werke des Dichters selbst aufmerksam zu lesen, sich in seine Gestaltungen mehr als in seine Kommentatoren zu vertiefen. / Die für einen Dichter typischen Charaktere sind es, die uns den Dichter verstehen lehren; sie sind, um mit ten Brink zu reden, «ein notwendiges Ergebnis des Verhältnisses, in das seine ganze ästhetisch-moralische Persönlichkeit zu (diesem) einem bestimmten Stoffe tritt», und aus diesem Verständnisse heraus haben wir zu versuchen, des Dichters Ideenwelt zu begreifen.

---

<sup>1)</sup> Auch hier lasse ich es dahingestellt, wie weit diese Parallele etwa schon vorher von anderen zur Erklärung des Hamletcharakters verwertet worden ist; jedenfalls ist sie in der neueren Hamletkritik, soviel ich sehe, außer Acht gelassen worden.