

Title	Hamlet : Variationen eines Mythos
Sub Title	
Author	Schnell, Ralf
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1992
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.60, (1992. 3) ,p.220(227)- 252(195)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中田美喜教授追悼論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00600001-0252

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Hamlet - Variationen eines Mythos

Ralf Schnell

I.

“To be, or not to be, - that is ... ” - wenn an dieser Stelle von Hamlets berühmtem Monolog der große Schauspieler Joseph Tura ins Stocken gerät, dann wissen Filmkundige sogleich den Grund: Ein junger Mann im Zuschauerraum, ein gutaussehender Offizier in Fliegeruniform, erhebt sich, ohne Rücksicht auf Publikum und Bühne, um dem Ausgang zuzustreben. Denn er hat ein Rendezvous mit Maria Tura, der schönen, ein wenig treulosen Gattin des Hamlet-Darstellers. Jack Benny spielt jenen Joseph Tura, der den Hamlet spielt. Und Carole Lombard als Maria Tura ist seine Ophelia. Wir befinden uns in Ernst Lubitschs Filmkomödie *Sein oder Nichtsein* aus dem Jahre 1942. Keine der üblichen Hamlet-Verfilmungen, wie wir sie aus der Filmgeschichte kennen, sondern eine Attacke auf den Nationalsozialismus in Form eines brillanten Filmlustspiels. Das Theater dient hier als Medium des Verlachens und das titelgebende Shakespeare - Zitat als Rahmen und Vexierbild zugleich: Es fundiert das Problem, um das es Lubitsch, dem geistreichen Erotiker des Films, in Wahrheit geht - um Sein oder Nichtsein nämlich angesichts des nationalsozialistischen Terrors. Eine Verwechslungskomödie, eine Dreiecksgeschichte, gewiß, aber auch ein Diskurs über Sein und Schein, Illusion und Realität, Schauspiel und Leben. Die Doppelbödigkeit dieses Diskurses entspringt den vielfachen

Spiegelungen, die er im Lichte eines literarischen Mythos erfährt. *Hamlet, Prince of Denmark* - über Jahrhunderte hinweg hat die Figur des zaudernden Rebellen, des mordlustigen Denkers, des selbstmörderischen Rächers die Theaterleute und ihr Publikum herausgefordert: ein Spiegel der eigenen Seele, der Leidenschaften und Besessenheiten, der inneren Abgründe und des maskierten Äußeren. Alles, so scheint es, läßt sich mit dieser ebenso komplexen wie komplizierten Tragödie anstellen, jeder Deutung ihr schillernd-widerspruchsvoller Held sich zuführen. Als Melancholiker hat man ihn gesehen und als Revolutionär, als Intellektuellen und als Nationalchauvinisten, als fetten Schwächling und als kraftstrotzenden Berserker. Man hat ihn überleben lassen - um der Staatsräson willen. Und man hat ihn als Frau gedeutet, auf daß die Handlung schlüssiger werde. Als Projektionshintergrund für das Freudsche Ödipus - Theorem hat man ihn benutzt. Und als mystisches Selbstgespräch des göttlichen Weltenschöpfers seinen Monolog verstanden. Doch dies alles wäre so bemerkenswert noch nicht. Daß sich Generationen von Interpreten an Texte, Bilder und Musikwerke wagen, bestätigt nur jenen Anspruch, der Kunst nach der Maßgabe des klassischen Ideals grundsätzlich definiert, nämlich unausdeutbar zu sein. Lubitschs Film aber ist keine Interpretation von Shakespeares *Hamlet*. Sondern er bedient sich bereits einer Traditionslinie, in der immer wieder "Hamlet" als Spiegel eines Problems, als Medium psychologischer Deutungen, als sozialer, philosophischer und ästhetischer Diskurs eigener Qualität fungiert. "Hamlet" - das ist weit mehr als Shakespeares Drama oder sein zögernder Held. "Hamlet" ist ein Mythos, so vielschichtig wie vielfältig, immer aufs neue zu erzählen und in immer neuer Gestalt, wenn "Mythos" denn heißen kann: Verarbeitungs- und Aneignungsform von Geschichte und Gesellschaft in Gestalt eines zeitresistenten, deutungsfähigen Bildes. In diesem Sinne ist

“Hamlet” als poetischer Mythos literarisch tradierbar geworden - ein ewiger Spiegel menschlicher Irrungen und Wirrungen, Leiden und Schicksale, von einer Vielfalt und Intensität des Ausdrucks, wie ihn die Weltliteratur - außer vielleicht in Odysseus und Faust - wohl kein zweites Mal besitzt. Seine Spur nachzuzeichnen an wichtigen Kreuzungen und Stationen der Literaturgeschichte, ist die Absicht dieses Essays.

II.

Goethe selber hat es gewußt: “Shakespeare und kein Ende” - so seufzte er, voll bewundernden Überdrusses, in einem Aufsatz, in dem er sich während der Jahre 1813 und 1816 mit dem großen Dramatiker auseinandersetzte.¹⁾ Überdruß und Bewunderung - ein Zwiespalt, der den Altersblick Goethes auf Shakespeare bestimmt hat. Schon der Autobiograph klagte, im Blick auf die eigene Jugend, in *Dichtung und Wahrheit*:

“Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen wußte ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe ebenso malancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehn und keinen königlichen Vater zu rächen hatte.”²⁾

Nur vier Jahre später sprach er dann, bei aller Bewunderung im übrigen, dem Briten gar jede Theaterwirksamkeit ab. Shakespeares Stücke seien, so erklärte Goethe unumwunden, “höchst interessante Märchen, nur von mehreren Personen erzählt, die sich, um etwas mehr Eindruck zu machen, charakteristisch maskiert hatten, sich, wie es not tat, hin und her bewegten, kamen und gingen, dem Zuschauer jedoch überließen, sich auf der öden Bühne nach Belieben Paradies und Paläste zu imaginieren.”³⁾

Dabei hat er selbst, der spätere Shakespeare - Kririker, dem einstigen Gegenstand seiner Bewunderung im Laufe der Jahre mehr als nur *ein* Denkmal gesetzt. Wielands Übersetzungen hatten das Tor geöffnet, die Übertragungen August Wilhelm Schlegels weit es aufgestoßen. Von Johann Christoph Gottsched bis zu Ludwig Börne sollte fortan die Phalanx der Shakespeare-Verächter reichen, von Lessing und Lenz, von Herder bis zu den Romantikern die stattliche Reihe der Enthusiasten. Zu ihnen zählt auch der junge Goethe. "Zum Shakespears - Tag" des Jahres 1771 verfaßt der Zweiundzwanzigjährige eine begeisterte Eloge auf den verehrten Dramatiker. Als Theaterleiter in Weimar inszeniert er zwei Jahrzehnte später nacheinander in rascher Folge *König Johann*, *Hamlet* und *Heinrich IV.*. Und als er sich, etwa von 1777 an, auf den langwierigen und vielfach unterbrochenen Arbeitsprozeß am *Wilhelm Meister* einläßt, da ist es abermals Shakespeare, dem eine bedeutsame Rolle zufällt.

Er bildet nicht nur einen Gegenstand der Bewunderung, sondern avanciert zugleich zum Instrument und Medium der Bildung Wilhelm Meisters: "Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wider blättert. Ich bin über die Stärke und Zartheit, über die Gewalt und Ruhe so erstaunt und außer aller Fassung gebracht, daß ich nur mit Sehnsucht auf die Zeit warte, da ich mich in einem Zustande befinden werde, weiterzulesen. (...) Alle Vorgefühle, die ich jemals über Menschheit und ihre Schicksale gehabt, die mich von Jugend auf, mir selbst unbemerkt, begleiteten, finde ich in Shakespeares Stücken erfüllt und entwickelt. Es scheint, als wenn er uns alle Rätsel offenbarte, ohne daß man doch sagen kann: 'hier oder da ist das Wort der Auflösung'. Seine Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein, und sie sind es doch nicht. Diese

geheimnisvollsten und zusammengesetztesten Geschöpfe der Natur handeln vor uns in seinen Stücken, als wenn sie Uhren wären, deren Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte, sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunden an, und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt. Diese wenigen Blicke, die ich in Shakespeares Welt getan, reizen mich mehr als irgend etwas andres, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, mich in die Flut der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, und dereinst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum meines Vaterlandes auszuspenden.⁴⁾

Hier sind bereits alle Motive versammelt, die von nun an Wilhelm Meisters Bildungsweg zum Theater, seinen Bildungsgang auf der Bühne, durch die Bühne begleiten sollen: Kunst als Offenbarung des Schöpfergeheimnisses, Poesie als eine andere Natur, das Theater als Spiegel von Welt und Wirklichkeit, die Schaubühne als Element nationaler Identitätsbildung. Und Wilhelms Erkenntnis all dieser Qualitäten bildet das Ferment seiner eigenen - künstlerischen und menschlichen - Entwicklung. *Hamlet* heißt von nun an das Ziel seiner theatralischen Sendung. Shakespeares Drama ist wiederholt Gegenstand einfühlsamer Interpretationsversuche, Shakespeares Held die bewunderte, bedauerte Gestalt, in deren tragischem Untergang sich Größe spiegele: "Die Zeit ist aus dem Gelenke; wehe mir, daß ich geboren ward, sie wieder einzurichten.' In diesen Worten, dünkt mich, liegt der Schlüssel zu Hamlets ganzem Betragen, und mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. (...) Es gefällt uns so wohl, es schmeichelt so sehr, wenn wir einen Helden sehen, der durch sich

selbst handelt, der liebt und haßt, wenn es ihm sein Herz gebietet, der unternimmt und ausführt, alle Hindernisse abwendet und zu einem großen Zwecke gelangt. Geschichtsschreiber und Dichter möchten uns gerne überreden, daß ein so stolzes Los dem Menschen fallen könne. Hier aber werden wir anders belehrt; der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.⁵⁾

Enthusiasmiert untersucht Wilhelm den Plan des Stücks, emphatisch beschreibt er den Charakter des Helden, scharfsichtig die Figurenkonstellation.

Die Frage aber bleibt: Warum gerade Hamlet? Welche Elemente in Shakespeares Drama erschienen Goethe so reizvoll, daß er seinen Helden die Auseinandersetzung mit *diesem* Werk Shakespeares suchen, daß er ihn seine Erfahrungen mit *dieser* Figur gerade sammeln ließ? Ein kleiner Umweg über eine merkwürdige Schwierigkeit der Aufführung könnte auf die Spur führen. So sorgfältig nämlich Wilhelm zu analysieren versteht und so großen Wert er selbst auf Details der Inszenierung legt - für das abstrakt-energetische Prinzip des Stücks, für den handlungsmotivierenden, Hamlets Rachevorsatz antreibenden Geist von Hamlets Vater also, vermag er keinen geeigneten Darsteller zu finden. Um so verwunderter ist er, als er eines Abends ein versiegeltes Billet erhält, in dem ihm anonym ein Geist-Darsteller angekündigt wird. Und noch erstaunter, als er sich diesem am Abend der Aufführung selber gegenüberieht: "Furchtsam ausspähend stand er vor ihm; allein als die ersten Töne aus dem Helme hervordrangen, als eine wohlklingende, nur ein wenig rauhe Stimme sich in den Worten hören ließ: 'Ich bin der Geist deines Vaters', trat Wilhelm einige Schritte schaudernd zurück, und das ganze Publikum schauderte.

Die Stimme schien jedermann bekannt, und Wilhelm glaubte, eine Ähnlichkeit mit der Stimme seines Vaters zu bemerken."⁶⁾

Aber es kommt noch schlimmer - was hier nur heißen kann: noch wunderbarer. Denn der Schleier, hinter dem der Geist am Ende verschwindet - er bleibt aus unerfindlichem Grunde an der Versenkung der Bühnenrampe hängen. Wilhelm nimmt ihn an sich. Erst am nächsten Morgen unterzieht er ihn einer genaueren Untersuchung: "Am wunderbarsten aber erschien ihm der Schleier des Geistes, den er auf seinem Bette fand. Er hatte ihn mit heraufgebracht und wahrscheinlich selbst dahin geworfen. Es war ein grauer Flor, an dessen Saum er eine Schrift mit schwarzen Buchstaben gestickt sah. Er entfaltete sie und las die Worte: 'Zum ersten- und letztenmal! Flieh! Jüngling, flieh! Er war betroffen und wußte nicht, was er sagen sollte.'⁷⁾

Der Leser weiß: Wilhelms Vater ist kurz zuvor verstorben. Wilhelm hatte die Nachricht von sinem Tod erhalten, noch bevor er den Entschluß faßte, sich ganz dem Theater zu widmen. Jene Vater-Instanz also, die Wilhelm auf den Beruf des ehrbaren Kaufmannns hatte orientieren wollen, die vielleicht letzte Instanz bürgerlicher Handlungshemmung vor der Entscheidung für die Gefährdungen durchs Künstlertum - sie existierte nicht mehr, als Wilhelm *Hamlet* zu inszenieren sich anschickt. Nun aber, da Wilhelm die Konsequenz seiner Entscheidung öffentlich demonstriert, glaubt er die Stimme seines Vaters zu hören. Und die Schrift, jene mahnenden, drängenden, fordernden Worte - sie sind nichts anderes als der Ausdruck jenes unbewußt in ihm fortwirkenden väterlichen Über-Ichs, das sein Künstlertum zu keiner Zeit lizenziert hatte. Wenn nicht alles täuscht, wiederholt Goethe hier einen vertrackten psychologischen Zusammenhang, der schon Shakespeares Arbeit am *Hamlet* geprägt hatte - den problematischen Bezug zum eigenen Vater nämlich, auf den Sigmund Freud in seiner Deutung des *Hamlet* analytisch eingegangen ist. Freud hat in seiner *Traumdeutung* den Umstand für erwähnenswert gehalten,

daß Shakespeare sein Drama kurz nach dem Tod seines Vaters verfaßt habe: "also in der frischen Trauer um ihn, in der Wiederbelebung, dürfen wir annehmen, der auf den Vater bezüglichen Kindheitserinnerungen".⁸⁾

Shakespeare nutzt also die Figur Hamlet nicht zuletzt zur Bearbeitung seiner eigenen Beziehung zu seinem Vater - dergestalt, daß er Hamlet seinerseits in Handeln und Nichthandeln mit all den problematischen Wünschen und Regungen ausstattet, die ihm selber nur zu gut bekannt waren - wenn man Freud folgen will:

"Hamlet kann alles, nur nicht die Rache an dem Mann vollziehen, der seinen Vater beseitigt und bei seiner Mutter dessen Stelle eingenommen hat, an dem Mann, der ihm die Realisierung seiner verdrängten Kinderwünsche zeigt. Der Abscheu, der ihn zur Rache drängen sollte, ersetzt sich so bei ihm durch Selbstvorwürfe, durch Gewissensskrupel, die ihm vorhalten, daß er, wörtlich verstanden, selbst nicht besser sei als der von ihm zu strafende Sünder."⁹⁾

Wenn - woran für Freud kein Zweifel besteht - uns in Shakespeares *Hamlet* das Seelenleben des Autors entgegentritt, sollten wir dann nicht auch Wilhelm Meisters *Hamlet*-Adaption als ästhetische Sublimierung von Goethes Seelenleben verstehen dürfen? Immerhin hat Freud selber auf die enge Mutterbindung Goethes gelegentlich hingewiesen. Und die auf Freud sich beziehenden Deutungen haben ihrerseits Goethes Vater-Problematik stets in den Mittelpunkt gerückt, wenn es um Wilhelm Meisters *Hamlet* - Aufführung ging. Nicht zuletzt aber hat Goethe selber, in einem Brief während seines zweiten Rom - Aufenthaltes, am 2. Oktober 1787 den autobiographischen Anteil am *Wilhelm Meister* deutlich genug einbekannt: "Ihr verlangt, meine Lieben, daß ich von mir selbst schreibe, und seht wie ich's tue; wenn wir wieder zusammenkommen, sollt ihr gar manches hören. Ich habe

Gelegenheit gehabt, über mich selbst und andre, über Welt und Geschichte viel nachzudenken, wovon ich manches Gute, wenngleich nicht Neue, auf meine Art mitteilen werde. Zuletzt wird alles im 'Wilhelm' gefaßt und geschlossen.^{1,0)}

Goethe hat - soviel wird man sagen können - den psychoanalytischen Zusammenhang von Vater und Sohn, Über-Ich und Ich scharfsichtig durchschaut und poetisch genutzt, ohne daß es hierzu des Freudschen Argumentationshintergrundes und seiner Begrifflichkeit bedurft hätte. Er stellt Wilhelm in eine Konstellation, die - wie bei Shakespeare auch - erst durch den Tod des Vaters konfliktfähig wird. Handlungsvorsatz und Handlungshemmung, Schuldkomplex und Aufschub stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander, in einem dichten Geflecht seelischer Beziehungen, deren geheimes energetisches Zentrum, wie die Aufführung zeigt, das väterliche Über - Ich ist. Und insoweit bildet der Mythos Hamlet auch einen Spiegel der Vaterproblematik Goethes. Goethe hat sich im Juni 1782, nur eine Woche nach dem Tod seines Vaters, für Weimar entschieden, und damit gegen vielfältige Gebote des Johann Kaspar Goethe. Auch seine: die Existenz des Sohnes, stand in einem spannungsreichen Wechselverhältnis von Aufschub und Wiederholung zur väterlichen Biographie. Auch in ihm wirkte die Forderung nach einer "Italienischen Reise" als Mahnung des väterlichen Über-Ichs nach - und war erst einzulösen nach des Vaters Tod. Und nicht zuletzt: Auch Goethe verfaßte die Hamlet-Episode - wie Shakespeare sein Drama - erst nach dem Tod des Vaters. Der Lakonismus, ja: die Eile, mit der dieses so breit entfaltete Motiv nach dem Auftritt des Geistes unversehens beendet wird: "Nun ging das Stück unaufhaltsam seinen Gang fort, nichts mißglückte, alles geriet; das Publikum bezeugte seine Zufriedenheit; die Lust und der Mut der Schauspieler schien mit jeder Szene zuzunehmen"^{1,1)} - diese Bündigkeit

des Abschlusses sagt deutlich genug: Die Hamlet-Episode hat ihre Schuldigkeit getan bei der Aufarbeitung der Vater-Sohn-Problematik. Sie hat dieses Problem in sich "gefaßt und geschlossen", will sagen: sich poetisch anverwandelt und damit überwunden. Der Rest ist Schweigen.

So überzeugend aber eine solche Deutung vielleicht auch sein mag, so reizvoll gewiß der voyeuristische Blick ins Seelenleben eines großen Autors für seine Leser ist - es bleibt ein Einwand gegen die umstandslose Gleichsetzung von Leben und Werk. Wie immer, wenn die Literatur aufs Prokrustesbett der Psychoanalyse gespannt wird, geht, durch Reduktion und Simplifizierung, von der Eigenart des Ästhetischen manches verloren. So auch hier. Der Versuch, die Romanfigur Goethes mit Shakespeares tragischem Helden zu identifizieren, muß ebenso unzureichend bleiben wie die Lektüre von Wilhelm Meisters Bildungsgang im Lichte von Goethes Leben. Goethe hat es verstanden, die Auseinandersetzung mit dem väterlichen Über-Ich und seinen fortwirkenden Geboten kunstvoll und im Medium der Kunst zu inszenieren - gleichsam posthum gegen den Vater. Also gerade nicht sich dem Realitätsprinzip unterzuordnen, sondern, umgekehrt, die Zumutungen der Realität als poetischen Stoff und literarisches Material zu handhaben, indem er sie - so sein eigenes Bild - "wiederholten Spiegelungen"^{1,2)} unterwirft. Die Figur Wilhelm Meister selber ist ein solcher Spiegel. Anders als sein Autor arrangiert sich dieser der Kunst so zugetane Held zu guter Letzt mit dem Realitätsprinzip. Er orientiert sich an den von der Turmgesellschaft ihm empfohlenen Maximen in einer Weise, die seinem bürgerlichen Vater wahrlich Freude bereiten würde. Sein Autor demonstriert mithin an ihm das Schicksal von Wunsch und Begehren, Ideal und Utopie im bürgerlichen Zeitalter. Im *Wilhelm Meister* "gefaßt und geschlossen" ist - wenn man sich das

Vergnügen einer kritischen Lektüre leistet - durchaus nicht, was zumal die traditionelle germanistische Auslegung des klassischen Bildungsromans immer wieder behauptet hat: nämlich die Entfaltung einer in sich vollendeten, harmonischen und glücklich-gesellschaftsfähigen Persönlichkeit. Wilhelms "Bildung" geht vielmehr mit Verlusten einher: Menschen bleiben auf der Strecke, Ideale verflüchtigen sich, das Realitätsprinzip obsiegt. Und Goethes sanfte Ironie bildet nur den versöhnenden Schleier der Erkenntnis: "So ist es einmal in der Welt!", ein Schleier, der, immer wieder, augenzwinkernd über die Abgründe in den Personen, über die zerklüftete Gesellschaft, über die Diskrepanz zwischen Anspruch und Einlösung gebreitet wird.

"Gefaßt und geschlossen" wird im Ensemble dieser Erfahrungswelten jene eine Quintessenz, die sich mit einem Begriffspaar Jaques Lacans pointieren läßt: Wilhelm Meister ist ein Held, der dem "Imaginären", also seinen Zielen, Sehnsüchten, Wünschen und Selbstentwürfen, abschwört, um sich in der Ordnung des "Symbolischen", also in der Hierarchie der uns umgebenden zeichenhaften Realität, nach den Wünschen der "Turmgesellschaft" einzurichten. Dieses Schicksal teilt er mit anderen Helden berühmter Bildungsromane, mit Gottfried Kellers Grünem Heinrich, beispielsweise, und mit Hans Castorp in Thomas Manns *Zauberberg*^{1,3)}. Die "wiederholten Spiegelungen" - sie variieren, in wechselnden Perspektivierungen und aus unterschiedlichen Anlässen, das Thema der Entsagung, des Mangeldaseins, der Differenzerfahrung, das der Mythos "Hamlet" in sich gültig und unhintergebar formuliert hat: als Vater-Sohn-Konflikt, als Diskrepanz zwischen Gedanke und Tat, als Kluft zwischen Ideal und Realität. Vor diesem Hintergrund erhellt sich der Sinn jenes merkwürdigen Urteils, das Goethe seinem Helden 1821, aus großer zeitlicher Distanz, gegenüber dem Kanzler von Müller hat zukommen lassen: "Wilhelm sei freilich ein 'armer Hund',

aber nur an solchen lasse sich das Wechselspiel des Lebens und die tausend verschiedenen Lebensaufgaben recht deutlich zeigen, nicht an schon abgeschlossenen festen Charakteren.“¹⁴⁾

III.

Wilhelm Meister: ein “armer Hund” als Demonstrationsobjekt für des Lebens harte Schule und Shakespeares *Hamlet* als deren “wiederholte Spiegelung”. Goethe hat die Fragen, die bei der Vergesellschaftung von Individuen zu stellen sind, so weit ins Grundsätzliche vertieft, wie es ihm möglich war. Und der Sprung an die Schwelle zum 20. Jahrhundert, den es nun zu unternehmen gilt, wird seine Adaption des Hamlet-Stoffs als den Beginn einer kritischen Entzifferung des Mythos erweisen.

Am 20. Oktober 1889 wird am Lessingtheater zu Berlin Gerhart Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* uraufgeführt. Ein Werk, welches sein Publikum alsbald in erbitterte Gegner oder leidenschaftliche Anhänger aufspaltet. Es trägt in einer bislang unerhörten und nicht gesehenen Weise soziale Probleme auf die Bühne: Alkoholismus, Vererbungsfragen, Ausbeutung und Abhängigkeit, Armut und Selbstmord, in einer Form, die auf geradezu revolutionäre Art wirklichkeitsnah schien. Dies war, wie wir wissen, die Geburtsstunde des deutschen Naturalismus. Aufsehen aber erregte auch eine Widmung, die der Autor seinem Stück vorangestellt hatte: “Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von ‘Papa Hamlet’ zugeeignet, in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung.”¹⁵⁾

Papa Hamlet war nur wenige Monate zuvor erschienen. Hinter dem Pseudonym “Bjarne P. Holmsen” - ein Tribut an die Ibsen-Manie der deutschen Bühnen - verbargen sich zwei deutsche Autoren, Arno Holz und Johannes Schlaf, die seit 1887 eine sehr intensive literarische

Kooperation pflegten. Und die "entscheidende Anregung", die sie dem später sehr viel berühmteren Gerhart Hauptmann gaben - sie bestand darin, ebenso radikal wie konsequent eine bislang nicht literaturfähige Wirklichkeit zur Sprache und zum Sprechen gebracht zu haben. Die Nähe und Dichte des Ausdrucks, die Unmittelbarkeit der Realitätswiedergabe waren fraglos durch die Dramen Ibsens angeregt, durch die Romane Zolas inspiriert. Und doch schien hier ein neuer Ton gefunden, der mit dem gewählten Sujet offenbar zusammenhing. Im Mittelpunkt der Erzählung steht der alternde Schauspieler Niels Thienwiebel, ein ehemaliger Hamlet-Darsteller, der nun, ohne Engagement und ohne Einkommen, in einer kleinen Dachstube haust, gemeinsam mit seiner schwindsüchtigen Ehefrau und einem kränkelnden und stets plärrenden Säugling. Eine Existenz in Schmutz und Kälte, Hunger und Alkohol, ein Elendsdasein am Nullpunkt des Lebens, das zuletzt in eine jämmerlich-grausige Entladung umschlägt. Der Vater-Konflikt Hamlets, zugespitzt und verkehrt zum Konflikt des Hamlet-Schauspielers mit seinem Sohn: Niels Thienwiebel erwürgt sein schreiendes Kind. Man hat diese Erzählung in der wissenschaftlichen Diskussion immer wieder als schlagendes Beispiel eines berühmten Programmsatzes des Naturalismus zitiert, den Arno Holz 1891, nur zwei Jahre nach Erscheinen des *Papa Hamlet*, formuliert hatte: "Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."^{1,6)}

Diese kunsttheoretische Maxime ist häufig in einem sehr engen Sinne verstanden worden: so, als habe die Kunst die "Natur" in einer photographisch getreuen Weise wiederzugeben. "Natur" aber meint in einem sehr umfassenden Sinn das Ensemble der Lebenswirklichkeit, die uns umgebende und in uns angelegte physische und psychische, soziale und geistige Realität. Und deren Wiedergabe nach dem Stande

künstlerischer "Reproduktionsbedingungen" verlangt keineswegs bloße Abbildlichkeit, sondern Einsicht in die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Materialien und ästhetischen Verfahrensweisen. *Papa Hamlet* ist, unter diesem Aspekt, das Gegenteil einer platt naturalistischen Reproduktion sozialen Elends - nämlich die hochartifizielle Inszenierung einer genuin poetischen Elendswirklichkeit. Und der Mythos "Hamlet" bildet jenen Spiegel, dessen diese Elendswirklichkeit bedarf, um ihres Abstands zur tragischen Größe innezuwerden. Zwei Diskurse werden hier kunstvoll miteinander verflochten: jener der alltagssprachlich reproduzierten erbärmlichen Dachstubenexistenz und der des Shakespeareschen Dramas. Sie werden einander parallelisiert, ineinander gespiegelt, einander kontrastiert, und sie durchdringen einander bisweilen. "Hamlet" heißt hier: Erinnerung ans Elend und Eingedenken einstiger Größe, heißt Sehnsucht nach Transzendenz und Bannung durch Immanenz. Und die untergründige Ironie des distanzier-ten Erzählertons spricht zugleich von der Ausweglosigkeit des Daseins, das hier unbarmherzig zur Schau gestellt wird:

"Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:

Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern

Des wütenden Geschicks erdulden, oder...

oder?... Scheußlich!"

Der große Thienwiebel hielt wieder inne.

'Nicht zum Aushalten das! Nicht zum Aushalten!'

Die fünf kleinen gelben Lappen hinter dem Ofen, die dort an einer Waschleine zum Trocknen aufgehängt waren, hatten ihn wieder total aus dem Konzept gebracht.

'Ekelhaft!'

Er hatte sich jetzt, die Hände in seinen Schlafrocktaschen vergraben, erbittert vor das Fenster aufgefplant.

Der Himmel drüben über den Dächern war tiefblau; in den nassen Dachrinnen, von denen noch gerade der letzte Schnee tropfte, zankten sich bereits die Spatzen; es war ein prachtvolles Wetter zum Ausgehn.

‘Armer Yorick!’^{1,7)}

Der Mythos “Hamlet”, der hier mit dem berühmten Monolog vergeblich rezipiert und zitiert wird, spiegelt freilich nicht nur ironisch den Abstand zwischen Alltagselend und tragischer Größe. Niels Thienwiebel, der einst so eindrucksvolle, nun so jämmerliche Hamlet-Darsteller, memoriert seinen Text, nachdrücklich oder beiläufig, wann es ihm paßt und wie es ihm paßt: willkürlich, spontan, *extempore* - weil der Text immer paßt. Das heißt: Holz und Schlaf destruieren auch jenen Mythos von Hamlets tragischer Größe selbst, der die Wahrnehmung auf Shakespeares Werk seit dem 18. Jahrhundert immer wieder geprägt hat. Hamlets Text eignet sich dazu, Differenz und Distanz zwischen Erhabenheit und Erbärmlichkeit zu demonstrieren und zu kommentieren. Aber auch dazu, alle Unterschiede und Entfernungen einzuschmelzen, weil Strukturidentitäten zwischen den Situationen einst und jetzt, dort und hier bestehen. Das Zitat Hamlets bei Holz und Schlaf wirft mithin auch die Frage auf: Worin besteht eigentlich das unterscheidende Qualitätsmerkmal dieser beiden Welten? Was trennt den Abgrund des Königshauses vom Jammertal der Dachstube? Kindsmord, Prügelei, Alkohol, Dreck - ist das so unähnlich der Fäulnis im Staate Dänemarks? Brudermord, Blutschande, Totschlag, Wahnsinn - was heißt da “tragische Größe”? Der Mythos Hamlet wird, mit anderen Worten, in der poetischen Revolution der Holz und Schlaf zitiert auch zu seiner eigenen Destruktion: zitiert, damit er als Spiegel jener Differenz dient, die zwischen Realität und Ideal besteht; destruiert, indem man ihn seiner eigenen Entleerung konfrontiert. Tragische Größe, erzählt in der sichtbaren Form ihres Verfalls - dies ist ein Eintritt in die Moderne.

Deren literarische Signatur heißt: Erzählen in einer unerblickbar gewordenen Welt ist möglich nurmehr um den Preis erzählerischer Destruktionen.

IV.

Von hier bedarf es nur einer geringen Anstrengung, um zu jenem Werk zu kommen, das aus dieser Einsicht einen poetischen Kosmos gemacht hat. Kein Sprung, ein Schritt nur ist zu tun. Er führt uns nach Dublin: 16. Juni 1904, zwei Uhr nachmittags. In einem Lesesaal der National Library treffen mehrere Herren zu einem gelehrten Disput zusammen. Mr. Lyster, ein eher biederer Bibliothekar der National Library, gibt das Stichwort. Urban räsonniert er: "Aber wir haben dann ja, nicht wahr, die unschätzbaren Seiten des *Wilhelm Meister*! Ein großer Dichter über einen großen Dichter-Bruder. Eine zaudernde Seele, zu den Waffen greifend gegen eine See von Plagen, zerrissen von widerstreitenden Zweifeln, wie man's im wirklichen Leben sieht. (...) Der schöne wirkungslose Träumer, der an den harten Tatsachen zu Schaden kommt. Man spürt immer wieder, wie wahr Goethes Urteile doch sind. Wahr in der erweiterten Analyse."¹⁸⁾

Wir befinden uns im Dublin des James Joyce. Stephen Dedalus, ein junger Intellektueller, und Mr. John Eglinton, Mr. Best und Mr. George Russell, Literaten von Graden allesamt - sie geben sich, eine intellektuelle Elite der irischen Hauptstadt, ein Stelldichein in James Joyce's Roman *Ulysses*. Das Stichwort des braven Bibliothekars, sein Hinweis auf Goethes *Hamlet*-Interpretation im *Wilhelm Meister*, genügt, um eine Debatte von einiger Brisanz auszulösen. Wir wohnen einer Inszenierung bei, der Inszenierung einer Hypothese zu Shakespeares Werk, die um einiges von der des *Wilhelm Meister* abweicht.

"Vorhang auf. (...) Aufbau des Schauplatzes. Ignatius von Loyola, eil',

mir zu helfen!"

- so lauten die aufmunternden Zwischenrufe, mit denen Stephen Dedalus, der intellektuelle Wortführer, sich zu seinem Unternehmen innerlich anfeuert.

"Wohin zum Teufel treibst du da?"

Ich weiß. Halt die Klappe. Zum Donnerwetternochmal! Ich hab Gründe. *Amplius. Adhuc. Iterum. Postea.*

Bist du dazu verdammt, dies zu tun?"¹⁹⁾

- so die selbstzweiflerischen Interjektionen angesichts des eigenen Wagemuts. Shakespeares Werk insgesamt und der *Hamlet* zumal - dies die Hypothese - sind im Grunde nichts anderes als die Lebensgeschichte des Autors in dramatisierter Form. *Venus und Adonis*: Shakespeares Verführung durch die ältere Ann Hathaway, seine spätere Frau. *Richard III.* und *König Lear*: die dramatische Bearbeitung ehebrecherischer Beziehungen der Ann Shakespeare zu Williams Schwagern Richard und Eduard. Der Versöhnungstus des Spätwerks: Ausdruck von Shakespeares Liebe zu seiner Enkelin. Und der *Hamlet*: Beleg für Shakespeares Identifikation - nein, eben nicht mit dem jugendlichen Titelhelden, wie Mr. John Eglinton mutmaßt, sondern mit Hamlets Vater, genauer: mit dessen Geist.

"Das Spiel beginnt. Ein Spieler tritt aus dem Schatten, ausstaffiert mit der abgetakelten Rüstung eines Hofgecken, ein gutgebauter Mann mit Baßstimme. Es ist der Geist, der König, ein König und kein König, und der Spieler ist Shakespeare, der *Hamlet* all die Jahre seines Lebens studiert hat, Jahre, die keine Eitelkeit gewesen, um den Part der Geistererscheinung zu spielen. Er spricht zu Burbage, dem jungen Schauspieler, der vor ihm steht, jenseits des Streckrahmens mit Wachsleinwand dort, ruft ihn bei einem Namen:

Hamlet, ich bin deines Vaters Geist!

heißt ihn horchen. Zu einem Sohn spricht er da, dem Sohn *seiner Seele*, dem Prinzen, dem jungen Hamlet, und zu dem Sohn seines Leibes, Hamnet Shakespeare, der in Stratford starb, auf daß sein Namensvetter ewig lebe. - Ist es möglich, daß dieser Schauspieler Shakespeare, ein Geist durch Abwesenheit, und im Gewand des begrabenen Dänemark, ein Geist durch Tod, der seine eigenen Worte zu seines eigenen Sohnes Namen spricht (...), ist es möglich, will ich wissen, oder auch nur wahrscheinlich, daß er den logischen Schluß aus diesen Prämissen nicht zog oder doch vorhersah: du bist der enterbte Sohn: ich bin der ermordete Vater: deine Mutter ist die schuldige Königin: Ann Shakespeare, geborene Hathaway?²⁰⁾ ”

Worum geht es hier? Um eine Marotte, eine verwegene These? Um die Lust am Paradoxon? Um ein dialektisches Raisonement in platonischer Tradition? Joyce gebraucht an einer Stelle des Disputs die Vokabel “theologikophilologisch” - wo wäre das theologische Element dieser philologischen Exegese? Es steckt, wenn nicht alles täuscht, abermals hinter der Vater-Sohn-Problematik. Im Exempel Shakespeare-Hamlet spiegelt sich ein anderes Vater-Sohn-Verhältnis, jenes nämlich, das in Joyce’s Roman Stephen Dedalus, den Wortführer der Debatte, mit Leopold Bloom verbindet: sein *alter ego* im Roman, ein Vater im Geistigen, wenngleich von geringerer intellektueller Brillanz. So bleibt er auch in dieser Szene am Rande, steht im Hintergrund, während Stephen, sein Sohn im Geiste, die These von Shakespeares Hamlet-Vaterschaft vertritt. “Wiederholte Spiegelungen” also auch hier. Aber auch sie sind, wie sich alsbald zeigt, mehr als formale Spielerei. Denn Stephen fächert seine Hamlet-Deutung auf, erweitert sie in die theologische Diskussion der göttlichen Dreieinigkeit, an der ihn das Vater-Sohn-Verhältnis zu weiteren Denksprüngen herausfordert. “Vaterschaft”, so Stephen Dedalus, ist im Grunde eine Mystifikation:

“Vaterschaft, im Sinne der bewußten Zeugung, ist dem Menschen unbekannt. Sie ist ein mystischer Zustand, eine apostolische Nachfolge, von einzig Erzeuger zu einzig Gezeugtem. Auf dieses Mysterium und nicht auf die Madonna, die der gerissene italienische Intellekt dem Pöbel Europas hinwarf, ist die Kirche gegründet, wie die Welt, Makro- und Mikrokosmos, auf die Leere. Auf Ungewißheit, Unwahrscheinlichkeit.”^{2,1)}

Weil sich dies aber so verhalte - so immer weiter in dialektischen Denksprüngen das Kopfgeschöpf des alleszermalmenden James Joyce -, sei auch die religiöse Frage der Gottvaterschaft in theologischen Disputationen häretischer Geister immer aufs neue zum Problem geworden - bis hin zu jener Ineinssetzung von Gottvater und Gottessohn, die ihrerseits ein neues, irritierendes Licht auf die Shakespeare - Hamlet - Problematik werfe:

“Sabellius, der Afrikaner, listigster Häresiarch aller Tiere auf dem Feld, behauptete, daß der Vater Selbst Sein Eigener Sohn sei. Die Bulldogge von Aquin, bei welcher kein Wort unmöglich ist, widerlegt ihn. Nun: wenn der Vater, der keinen Sohn hat, kein Vater ist, kann dann der Sohn, der keinen Vater hat, ein Sohn sein? Als Rutlandbaconsouthamptonshakespeare in der Komödie der Irrungen den *Hamlet* schrieb, war er nicht bloß der Vater seines eigenen Sohnes, sondern, da er kein Sohn mehr war, war er und fühlte er sich als Vater seines gesamten Geschlechts, als Vater seines ungeborenen Enkels, der ebendeshalb nie geboren wurde, denn die Natur (...) verabscheut die Vollkommenheit.”^{2,2)}

Die *tour de force* dieses intellektuellen *agent provocateur* nähert sich ihrem Höhepunkt. Wir haben hier nur ihren Kern freigelegt, haben alles erzählerische Beiwerk beiseitegelassen, das freilich mehr ist als nur Beiwerk: das Atmosphärische, die Zwischentöne und Einwände, die Fetzen des Inneren Monologs und die Bewußtseinsassoziationen, die Vielfalt der Unterbrechungen und Nebenpersonen, haben dies alles

beiseitegelassen, um herauszupräparieren, was sich folgendermaßen zusammenfassen läßt: Stephen Dedalus, der geistige Sohn des Leopold Bloom, seines Vaters im Geiste, stellt in dessen hintergründiger Anwesenheit die Frage nach dem Vaterschaftsverhältnis, das Shakespeare mit seinem Helden Hamlet verbindet, ein Verhältnis, das sich bei näherer Betrachtung allerdings als Mystifikation und Mysterium zugleich erweist, gegründet auf nichts: auf Leere, Ungewißheit, Unwahrscheinlichkeit, und eben deshalb ein Austauschverhältnis von Vater und Sohn, Sohn und Vater, das zuletzt diesen als jenen, jenen als diesen, beide als den jeweils anderen und damit alles als eines und dasselbe erscheinen läßt:

“Wir schreiten durch uns selbst dahin, Räubern begegnend, Geistern, Riesen, alten Männern, jungen Männern, Weibern, Witwen, warmen Brüdern. Doch immer imgrunde uns selbst. Der Stückeschreiber, der das Folio dieser Welt verfaßte, und schlecht verfaßte (Licht gab zuerst Er uns, die Sonne zwei Tage später), der Herr der Dinge, wie sie sind, den die allerrömischsten Katholiken *dio boia* nennen, Henkergott, ist ohne Zweifel alles in allem in allen von uns, Stallknecht und Metzger, und wäre auch Kuppler und Hahnrei, nur daß in der Ökonomie des Himmels, wie Hamlet voraussagte, es nichts von Heiraten mehr gibt, weil der verklärte Mann, ein androgyner Engel, sich selber Weib dort ist.”^{2,3)}

Alle Gewißeiten abgeräumt, kein Glaubensstein mehr auf dem anderen. Die Dogmen - Ruinen in einer Landschaft ohne Wegmarken. Der bestirnte Himmel über uns - ein Gewölbe zur Selbstbespiegelung. Das Sittengesetz in mir - Schall und Rauch, Echo der Namenlosigkeit. Stephen Dedalus hat am Abgrund, der “Hamlet” heißt, ganze Arbeit geleistet. Er hat, in der Terminologie moderner Semiotik, aller Zeichenhaftigkeit die Referentialität abgesprochen. Was bleibt, ist die

Selbstreferentialität aller Zeichen: Sie stehen für nichts als sich selber. Was bleibt? Um es mit Ernst Robert Curtius zu sagen: "Aschenduft, Grauen des Todes, Apostatentrauer, Gewissensqual"^{2,4)}.

Und doch - nicht ganz. Joyce, der dialektische Alleszermalmer, zermalmt am Ende auch diese Gewißheit: "- Sie sind ein Blendwerker, sagte unverhohlen derb John Eglinton zu Stephen. Sie haben uns diesen ganzen Weg machen lassen, um uns am Ende ein französisches Dreieck zu zeigen. Glauben Sie denn an Ihre eigene Theorie? - Nein, sagte Stephen prompt."^{2,5)}

Nicht auszuschließen ist, daß der Autor James Joyce an diese Theorie geglaubt hat. Seinem Helden Stephen Dedalus könnte er diese Schwäche nicht durchgehen lassen. Der Held hat keinen Plan, aber der Roman ist planvoll. Und um den Plan der vollständigen Sinndestruktion - auch den der Destruktion aller Sinndestruktion - zu Ende zu führen, bedarf es nur einer winzigen Volte noch. Sie findet sich im nächsten Kapitel, versteckt an unscheinbarer Stelle. Buck Mulligan und Haines - sie teilen die Wohnung mit Stephen Dedalus - gehen gemeinsam ins Café, wo sich folgender Dialog entspinnt. Buck Mulligan: "Oh, du hast übrigens was verpaßt: Dedalus über *Hamlet*!" Darauf Haines, den der Leser freilich als einen wenig insprierten Kopf kennt: "Tut mir leid (...). Shakespeare ist der ewige Jagdgrund für alle Köpfe, die aus der Balance geraten sind."^{2,6)}

V.

Ein bissig-böses Wort - es könnte gleichwohl über unserem nächsten Exempel literarischer Hamlet-Adaptionen stehen, über Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Ein Werk, entstanden unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs - "Aschenduft, Grauen des Todes, Apostatentrauer, Gewissensqual" auch

hier. Und im Mittelpunkt ein aus der Balance geratener Kopf: Edward Allison, ein junger britischer Soldat, im pazifischen Ozean an Bord eines Schiffes schwer verwundet, verstümmelt bei einem japanischen Luftangriff, beinamputiert und traumatisiert durch einen Schock, der langsam, unerbittlich zur bohrenden Frage nach der Schuld am Krieg sich wandelt. Mit dieser Frage kehrt Edward in sein Elternhaus zurück, dieser Frage konfrontiert er seinen Vater, den Schriftsteller Gordon Allison, seine Mutter Alice, seinen Onkel, seine Schwester, die Bekannten und Freunde der Familie. Um Edwards Frage nicht abstrakt beantworten zu müssen, erzählt man einander Geschichten, deren Deutung auf Vorschlag des Vaters jedem Zuhörer überlassen bleiben soll: alte, bekannte Sagen und Märchen, entlegene Mythen und Anekdoten in neuer Fassung und neuer Sicht. Edward selber aber sieht sich inmitten dieses erzählerischen Netzwerks als ein anderer Hamlet: "Ich komme mir vor wie Hamlet, den man belügt, den man zerstreuen will und den man schließlich auf Reisen schickt - weil man ihn fürchtet -, weil er weiß, was geschehen ist. Ich weiß nicht. Mir ist kein Geist aus dem Hades erschienen, um mir sein fürchterliches Geheimnis anzuvertrauen. Zu mir spricht keiner. Ich ahne nur. Sie verraten sich doch zu deutlich."²⁷⁾

Wie Hamlet läßt auch Edward nicht nach bei seiner Wahrheitssuche, bohrt, grübelt, forscht, um Zusammenhängen auf die Spur zu kommen, Abhängigkeiten, Verantwortlichkeiten. Im Netzwerk der erzählten Geschichten entpuppt sich ihm die Geschichte seiner Familie zusehends als ein Konstrukt aus Lüge und Betrug, Hinterlist und Selbsttäuschung. Seine Nachfragen treiben die Familie schließlich in eine katastrophische Auflösung, führen zum Tod des Vaters, zum Ende der Mutter - und Edward zu der Einsicht, sich im falschen Bild, in der falschen Figur entworfen zu haben. Döblin erlaubt seinem Hamlet am Nullpunkt der

Selbsterkenntnis einen neuen Anfang: "Ich stelle fest, ich bin nicht im Spiel. Wenn dies ein Theaterstück sein soll und Schicksale darstellen, meines ist nicht dabei, höchstens als eines Mannes, der im Verlauf des Stückes überfahren wird. Aber ich lebe noch, ich bin sogar noch im Entstehen, ich bin ein Fötus, der noch nicht sprechen gelernt hat. Darum gehe ich jetzt aus und entdecke mich. Ich hatte geglaubt, nach dem Bergsturz und nach der Aufhellung alles Dunkels wäre es gut und ich hätte nun die Arme frei. Tatsächlich ist nichts geschehen. Ich bin wie ein neuer Kolumbus auf ein unbekanntes Festland gestoßen und stehe eben im Begriff, es zu betreten."^{2,8)}

Die Katastrophe als Katharsis - das ist die Essenz von Alfred Döblins Verarbeitung des Hamlet-Mythos. In ihr hätte sich, nach des Autors Willen, auch das geschlagene Deutschland wiedererkennen sollen. Denn das ehrgeizige Programm dieses Romans lautet: Die Literatur schreibt dem Leben seine Geschichten vor. Döblin läßt seine Romanfiguren die Geschichten, die sie selber erzählen, als ihre Lebenswirklichkeit erleben: die Mutter als Hure, als umgetriebener Heimatloser der Vater, Edward als Hamlet, vernichtet durch Selbstzerstörung. Die Selbstzerstörung aber bildet gerade eine Bedingung seines möglichen Neubeginns, und die selbstzerstörerische Niederlage in Schutt, Ruinen, Massengräbern die Voraussetzung für einen neuen Anfang - in Deutschland. An dieser Botschaft aber war nach 1945 offenbar niemand interessiert. Mehr als zehn Jahre versuchte der berühmte Autor von *Berlin Alexanderplatz* einen Verlag für sein letztes, großes Werk zu finden. Vergeblich. Es erschien erst 1957, wenige Wochen vor Döblins Tod. Nicht in einem westdeutschen Verlag, sondern in Ost-Berlin. Ein Zeugnis für die Ohnmacht von Literatur und Dichtung, von Schriftstellern und Intellektuellen.

VI.

Dieses Stichwort lenkt unseren Blick auf die vorläufig letzte große Hamlet-Adaption, wiederum über einen kleinen, aber aufschlußreichen Umweg:

“Täglich treibt Ophelia
an dir vorbei. Ein Hamlet
nach dem anderen verblutet
Der Rest ist schlimmer
als Schweigen
weil Heuchelei. Du triffst sie täglich
Bruder deine Brüder
aus der Klassik und Fausti Wehklag
enthält die alten neuen Leiden
von einem der sich verkauft hat.”^{2,9)}

Ein Gedicht von Günter Kunert. Kenner wissen: Günter Kunert zitiert einen Autor, der sich seinerseits auf die Kunst des Zitierens versteht. Kunert zitiert in diesem Gedicht den Schlußakt aus Heiner Müllers zitatenreichem Verwirr-Endspiel *Hamletmaschine* von 1977. William Shakespeare und E. E. Cummings, Sophokles und Hölderlin, Marx Lenin Mao, der Autor Heiner Müller selber und nicht zuletzt Josef Stalin geben sich hier ein verzweifelteres Stelldichein. *Apocalypse now*: des Poeten, des Intellektuellen, des Mannes. Hamlets Götzendämmerung: Abgesang auf die Epoche des Patriarchats, dreitausend Jahre Männergeschichte kondensiert zu neun Seiten Text aus Zitatmaterial. Und als Auftakt: ein Abschied von allem, was der Mythos Hamlet einmal ausgedrückt hatte.

“Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung
BLABLA im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das
Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stechschritt hinter

dem Sarg des hohen Kadavers die Räte, heulend in schlecht bezahlter Trauer WER IST DIE LEICH IM LEICHENWAGEN / UM WEN HÖRT MAN VIEL SCHREIN UND KLAGEN/ DIE LEICH IST EINES GROSSEN / GEBERS VON ALMOSEN das Spalier der Bevölkerung, Werk seiner Staatskunst ER WAR EIN MANN NAHM ALLES NUR VON ALLEN. Ich stoppte den Leichenzug, stemmte den Sarg mit dem Schwert auf, dabei brach die Klinge, mit dem stumpfen Rest gelang es, und verteilte den toten Erzeuger FLEISCH UND FLEISCH GESELLT SICH GERN an die umstehenden Elendsgestalten. Die Trauer ging in Jubel über, der Jubel in Schmatzen, auf dem leeren Sarg besprang der Mörder die Witwe SOLL ICH DIR HINAUFHELFFEN ONKEL MACH DIE BEINE AUF MAMA. Ich legte mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung.^{3,0)}

Ein Abschied von der Welt und all den Entwürfen, die wir von ihr besitzen. Eine Absage an Ideologien und Sinnstiftungen, an Wahrheitsformeln und Glaubensphrasen. Eine Abkehr von den abendländischen Konstitutionen und Konventionen, die uns Halt zu geben, die dauerhaft tragfähig schienen. Ekel grundiert dieses Menschheitsdrama. Aber es ist ein sehr anderer Ekel als das existentialistisch geprägte Lebensgefühl des Sartreschen Absurdismus. Bei Heiner Müller steht nicht das radikal perspektivierte Dasein des Einzelnen zur Diskussion, sondern hier steht Geschichte auf dem Prüfstand - und wird als zu schwer befunden. Zu schwer von der Last der Toten, beladen mit Blut und Verrat, Betrug und Mord, Terror und Angst, ein Horrorszenario des Männlichkeitswahns, das in immer neuen Schleifen und Windungen die uralten Bilder des Schreckens wiederholt und variiert. "Hamlet" ist die Chiffre der Ohnmacht angesichts solcher Geschichte, der Ohnmacht von Denkern, von Schriftstellern, von Intellektuellen. Ihr Moralisieren

ermöglichte die Opfer erst, die sie, denkend, der Menschheit doch ersparen wollten. Aber Denken ist kein Handeln, Moral nicht die Tat, die der Geschichte eine Wendung zu geben vermöchte. Der Intellektuelle ist der Täter als Nicht-Täter. Und die Bürde des Nicht-Handelns wiegt doppelt schwer auf dem Prüfstand dieses Dramas: als objektive Teilhabe an der Geschichte des Schreckens und als subjektive Erinnerungslast, in der die Bilder des geschichtlichen Grauens sich wieder und wieder zu Gesicht bringen.

“WIE EINEN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES GEHIRN”^{3 1)} - bekennt denn auch der Hamletdarsteller in Heiner Müllers Stück seufzend. Beteiligt zu sein an der nietzscheanisch gedachten Wiederkehr des Immergleichen, ohne gehandelt zu haben, und nicht vergessen zu können, was einmal geschehen ist - dies macht die doppelte Tragik des modernen Hamlet aus. Aber diese Tragik ist - als Lebenshaltung, als ethische Position des Künstlers und des Intellektuellen - bei Heiner Müller nurmehr eine lächerliche Pose. Eine alberne Rolle, die von der ridikülen Selbstmächtigkeit der Intelligentsia zeugt - ihr wird hier der Prozeß gemacht.

“Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.”^{3,2)}

Nicht nur ist “etwas faul im Staate Dänemarks”, nicht allein die “Zeit ist aus den Fugen”. Sondern der Gang der gesamten Menschheitsgeschichte hat einen katastrophischen Verlauf genommen. Die Krise, die heraufzieht und längst Wirkungen zeitigt - sie hat alle Orientierungen fragwürdig gemacht und alle Paradigmen hinfällig. Mit den großen

Modellen und Systemen aber, die dieser Krise zum Opfer fallen, verfällt auch der Wert des Intellektuellen als eines repräsentativen und meinungsbildenden Typus, der freilich in Deutschland ohnehin nie hoch im Kurs gestanden hat. Unbarmherzig treibt der Mechanismus der *Hamletmaschine* diesen Intellektuellentypus in die Selbstvernichtung, unnachsichtig legt der Dramatiker Heiner Müller den lebensgeschichtlichen Anteil an seiner Hamlet-Konzeption offen, konsequent bezieht selber sich in die Austreibung des Aberglaubens von der Kunst-Autonomie ein. Eine Regieanweisung lautet:

“Zerreißung der Fotografie des Autors.”^{3 3)}

Der *Fotografie* des Autors: Wir leben im Zeitalter der Reproduktion. Nicht einmal die fragwürdige Form der indirekten Selbsttötung im Duell, wie sie Shakespeare seinem Helden noch zubilligen mochte, steht dem Typus “Hamlet” an der Kreuzung zwischen Moderne und Postmoderne länger zu Gebote. Das Bild, das der Autor, der Intellektuelle, der Künstler sich von sich selber macht - eine photographische Reproduktion: austauschbar und retuschierfhig -, verfllt dem Verdikt, historisch berstndig zu sein, ein Relikt vergangener Zeiten, erledigt. Die Hamletdarsteller haben ihre Schuldigkeit getan - sie können gehen: “Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig / Mit meinem ungeteilten Selbst.”^{3 4)}

“Individuum” lautet das lateinische Ursprungswort für diese letzte Wendung. Auch ihm, dem Individuum, wird hier das Urteil gesprochen und zugleich jener Denktradition, die seiner Entwicklung und Entfaltung jahrhundertlang den Weg bereitet hat, der Aufklärung. Heiner

Müllers *Hamletmaschine* ist ein verzweifelter Abschied von den großen Philosophien und Theorien, den Mythen und Phantasmen, in denen sich abendländische Geschichte entworfen und gespiegelt hat - bis zu ihrer Selbstabschaffung. Abschied vom Patriarchat, Abschied von der Aufklärung, Abschied vom Intellektuellen: Verabschiedung des Mythos Hamlet.

"HAMLET DER DÄNE PRINZ UND WURMFRASS STOLPERND
VON LOCH ZU LOCH AUFS LETZTE LOCH ZU LUSTLOS
IM RÜCKEN DAS GESPENST DAS IHN GEMACHT HAT
GRÜN WIE OPHELIAS FLEISCH IM WOCHENBETT
UND KNAPP VORM DRITTEN HAHNENSCHREI ZERREISST
EIN NARR DAS SCHELLENKLEID DES PHILOSOPHEN
KRIECHT EIN BELEIBTER BLUTHUND IN DEN PANZER"^{3,5)}

Freilich: Wer sich so großartig rückhaltlos von sich selber verabschiedet und von allem, was prägend gewirkt haben mag, dem gebührt Skepsis, der hat Anspruch auf Mißtrauen. Denn immerhin: Heiner Müller weiß diesen Abschied dramatisch in Szene zu setzen, er versteht sein Zitatmaterial aufs äußerste zu verdichten, er verfügt anlässlich seiner Verabschiedung des Poeten über unerhört poetische Bilder und Metaphern. Und er hat nach der *Hamletmaschine* bekanntlich weitergeschrieben, als Regisseur gearbeitet, öffentlich gewirkt und ehrenvolle Auszeichnungen entgegengenommen. Gäbe es also einen imaginären Punkt der Selbststrettung in der Selbstvernichtung, eine geheime salvatorische Klausel, die noch in der rückhaltlosesten Selbstpreisgabe das rettende Sprungtuch einer historischen Perspektive über dem Abgrund der Krise entfaltete? Heiner Müller hat sein Endspiel nicht mit dem zuletzt zitierten 4. Akt enden, sondern mit dem 5. Akt einen Schlußmonolog Ophelias folgen lassen, die der sophokleischen Rächerin Elektra ihre Stimme leiht. Diesem 5. Akt steht

ein Hölderlin-Zitat voran:

“WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG /
JAHRTAUSENDE”,

und diesem Zitat ist die Regieanweisung angefügt:

“Tiefsee. Ophelia im Rollstuhl. Fische Trümmer Leichen und
Leichenteile treiben vorbei.”^{3,6)}

Nicht Ophelia also treibt vorbei, wie es Günter Kunerts Gedicht behauptet. Sondern bei Heiner Müller ist Ophelia, indem sie der Rächerin Elektra die Stimme leihen darf, aus dem allumfassenden Prozeß des Untergangs herausgehoben: eine Hoffnungsprojektion, die dem poetischen Schwarzseher Kunert in der Tat als “Heuchelei” erscheinen muß. Aber sie ist wohl mehr als nur dies, nämlich Ausdruck eines narzistisch noch immer auf Rettung bestehenden Männlichkeitswahns, der selbst im Bild der patriarchal herbeiphantasierten Apokalypse das Irrlicht rettender, weiblicher Rache aufscheinen läßt:

“Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.”^{3,7)}

Die Rächerin als Retterin, der Machismo als Masochismus - gleichviel, die Fackel wird weitergereicht. Diese dialektische Volte gibt unserem Streifzug zuletzt eine ironische Pointe. Goethe - das war die kritische Sicht auf den Vergesellschaftungsprozeß von Individuen. Heiner Müller - das ist der Abschied vom Wahn intellektueller Selbstmächtigkeit.

Dazwischen erstreckt sich der Prozeß, den die Moderne durchlaufen hat. Sinndestruktion, Apostatenrauer, Verlust der Katharsis heißen die Etappen, die sich an den literarischen Tradierungen des Mythos von Hamlet ablesen lassen, bei Holz und Schlaf, bei James Joyce, bei Alfred Döblin. Vergleicht man sie mit anderen literarischen Adaptionen des Hamlet-Stoffs, etwa bei Gerhart Hauptmann³⁸⁾ oder bei Georg Britting³⁹⁾, so tritt deren Originalitätsdefizit deutlich hervor: Der Mythos "Hamlet" nacherzählt, wiedererzählt, weitererzählt - aber im Geiste des Klassizismus, ohne Erschütterung, ohne Erneuerung, ohne Esprit. Die poetischen Anverwandlungen des Hamlet-Mythos hingegen, die der Nachprüfung standhalten, haben ihren Ort offenbar in jenen Werken, die, nach Walter Benjamins Wort, "eine Gattung gründen oder sie auflösen". Dies gilt von Heiner Müllers *Hamletmaschine* zumal. Sie repräsentiert die Überlebensstrategien eines Autors, der seiner Selbstvernichtung im Werk den Rang einer dramatischen Selbstschöpfung zu verleihen vermag.

VII.

Selbstschöpfung und Selbstvernichtung - das war schon für die ästhetische Theorie der Frühromantik ein produktives Begriffspaar. Es steht am Anfang der künstlerischen Moderne, und seine Spur läßt sich, im Lichte des Hamlet-Mythos, bis heute verfolgen. Die Arbeit am Mythos, so hat Hans Blumenberg gezeigt⁴⁰⁾, ist die stete Herausforderung, den Mythos, gleich welcher Gestalt, zu Ende zu denken, zu Ende zu bringen. Hamlet - das ist der Mythos von Entfremdung und Selbstentfremdung des modernen Menschen, der Konflikt zwischen Vater und Sohn, der Widerstreit von Denken und Handeln, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ein Mythos, so vielschichtig wie vielfältig, immer aufs neue zu erzählen und in immer neuer Gestalt.

Auf *seine* Weise: leichthändig und erotisch, hat auch Ernst Lubitsch dies bereits gezeigt. Wenn in seinem Film zu guter Letzt alle Dreiecksgeschichten und Gefühlsverwirrungen gelöst, wenn die Nazis übertölpelt und die Schauspieler glücklich in Sicherheit sind, wenn der große Joseph Tura endlich die Rolle seines Lebens wieder spielen und den berühmten Monolog erneut sprechen kann, wenn seine Zuhörer, wie immer, gebannt ihm lauschen, darunter jener gutaussehende Offizier in Fliegeruniform, der einstige Geliebte der Maria Tura - dann erhebt sich abermals ein junger Mann im Zuschauerraum, ein anderer freilich, ohne Rücksicht auf Bühne und Publikum, um dem Ausgang zuzustreben. Denn er hat ein Rendezvous mit Maria Tura, der schönen, ein wenig treulosen Gattin des Hamlet-Darstellers: "To be, or not to be, - that is ... "

Anmerkungen

- 1) Johann Wolfgang von Goethe: Shakespeare und kein Ende. Hamburger Ausgabe Bd.12. München 1973. S. 287-298. - Goethes Werke werden im folgenden durchweg nach der Hamburger Ausgabe zitiert (HA,Band- + Seitenzahl).
- 2) HA IX, 582.
- 3) HA XII, 298.
- 4) HA VII, 192.
- 5) HA VII, 245 f.; 255.
- 6) HA VII, 322.
- 7) HA VII, 328.
- 8) Sigmund Freud: Traumdeutung. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt/M. 1982. S. 270.
- 9) Ebd., S. 269.
- 10) HA VII, 615 f.
- 11) HA VII, 323.
- 12) HA XII, 322 f.
- 13) Vgl. Jochen Hörisch: Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns. Frankfurt/M.

- 1983.
- 14) HA VII, 618.
 - 15) Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama. Das dramatische Werk. Erster Band. Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1977. S. 140.
 - 16) Arno Holz: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. In: Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Hrsg. von Otto F. Best und Hans-Jürgen Schmitt. Bd. 12: Naturalismus. Hrsg. von Walter Schmähling. Stuttgart 1977. S. 101.
 - 17) Arno Holz und Johannes Schlaf: Papa Hamlet. Stuttgart (RUB 8853) 1983. S. 20. - Vgl. zum Entstehungszusammenhang die gut orientierende Einführung von Fritz Martini, ebd., S. 103-117.
 - 18) James Joyce: Ulysses. - Ich zitiere nach der Übersetzung von Hans Wollschläger, Frankfurter Ausgabe Bd. 3.1. Frankfurt/M. 2. Aufl. 1976. S. 259.
 - 19) Ebd., S. 264 ff.
 - 20) Ebd., S. 265.
 - 21) Ebd., S. 290.
 - 22) Ebd., S. 291 f.
 - 23) Ebd., S. 298.
 - 24) Ernst Robert Curtius: James Joyce und sein "Ulysses". Zürich 1929. S. 124.
 - 25) Joyce: Ulysses. S. 299.
 - 26) Ebd., S. 345.
 - 27) Alfred Döblin: Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende. *Olsen* 1977. S. 206.
 - 28) Ebd., S. 572.
 - 29) Günter Kunert: Abtötungsverfahren. München 1980.
 - 30) Heiner Müller: Hamletmaschine. In: Mauser. Berlin 1978. S. 89.
 - 31) Ebd.
 - 32) Ebd., S. 93.
 - 33) Ebd., S. 96.
 - 34) Ebd., S. 95.
 - 35) Ebd., S. 96 f.
 - 36) Ebd., S. 97.
 - 37) Ebd.
 - 38) Gerhart Hauptmann: Hamlet in Wittenberg. Das dramatische Werk. Siebter Band. Frankfurt/M., Beslin, Wien 1977. S. 327-459.

- 39) Georg Britting: Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß.
München 1932.
- 40) Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 3. Aufl. 1983.