



universität
wien

MASTERARBEIT

„Hamlet Actually is All Around. (Post-) Moderne
Aufarbeitung des Shakespeare'schen Tragödienstoffes
bei John Updike und Per Olov Enquist“

Lisa Schneider, Bachelor of Arts (BA)

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
Einleitung.....	3
1. Forschungsstand.....	5
1.1 17./ frühes 18. Jahrhundert: Anfänge der <i>Hamlet</i> -Rezeption.....	5
1.2 Romantische <i>Hamlet</i> -Rezeption: Sensibilitätstheorie.....	7
1.3 Moderne: <i>Hamlet</i> -Kritik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert.....	12
1.4 Spätes 20. Jahrhundert – Die <i>Hamlet</i> -Rezeption unter dem Einfluss der Postmoderne sowie anderen wissenschaftlichen Theorien	22
2. Einschub: Shakespeare und die Adaption.....	36
2.1 Einleitung : Mögliche literarische Verfahrensweisen in der produktiven <i>Hamlet</i> -Rezeption.....	36
2.2 Rewrite und Adaption.....	38
2.3 Folgen, Fortsetzungen und ähnliche Erzählformen.....	39
3. John Updike : <i>Gertrude and Claudius</i>	41
3.1 Einleitung. Vom Umkehren einer literarische Generationen prägenden Perspektive.....	41
3.2 Inhalt.....	42

3.3 Analyse.....	43
3.3.1 Literarische Einordnung.....	43
3.3.2 Zeitgeschichte: Epochenwechsel.....	44
3.4 Strukturanalyse.....	47
3.5 Gertrude. Eine feministische Erfolgsgeschichte.....	49
3.5.1 Gertrude als Protagonistin und moderne Frau.....	49
3.5.2 Gender: Wie das feministische Hauptaugenmerk die Theorie ändert.....	52
3.6 Ein „Milchbart namens Hamlet“: das erste Mal nicht der Dreh- und Angelpunkt in seiner eigenen Geschichte.....	55
3.7 Bezug zu Shakespeares Tragödie.....	60
3. Per Olov Enquist : <i>Der Besuch des Leibarztes</i>	63
3.1 Einführung. Die verrückte Geschichte des dänischen Hofes.....	63
3.2 Inhalt.....	64
3.3 Analyse.....	65
3.3.1 Literarische Einordnung und Struktur.....	65
3.3.2 Zeitgeschichte: Erneute Epochenwende.....	69
3.4 Christian VII. - Dänemark als Europas Tollhaus.....	73
3.4.1 Der (literarische) Wahnsinn in all seinen Facetten.....	73
3.4.2 Theater als Fluchtort, Melancholie als königlich-ehrbare Leidensform.....	83
3.5 Bezug zu Shakespeares <i>Hamlet</i> : „Christian Amleth“.....	92

Zusammenfassung.....	96
Literaturverzeichnis.....	99

Vorwort

Als ich meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner, das Thema meiner Masterarbeit vorschlug, war er einerseits interessiert an den zeitgenössischen Romanen, die ich mir zur Analyse ausgesucht hatte, fügte aber wissend hinzu, dass ich mir mit *Hamlet* neben Goethes *Faust* und dem *Don Juan*-Stoff so ziemlich das am häufigsten bearbeitete Thema der Literaturgeschichte überhaupt auserwählt hätte.

Damit lag er vollkommen richtig – dass jede Menge Sekundärliteratur, Abhandlungen, Bearbeitungen und Adaptionen auf mich zukommen würden, war mir klar; einen halbwegs umfassenden Überblick über die Flut von Texten, die rund um den *Hamlet*-Komplex entstanden sind, konnte ich mir erst nach einigen, vollkommen der Recherche gewidmeten Wochen machen. Ich bezweifle, dass heute noch jemand in der Lage ist – auch wenn er sich noch so lange mit der Materie beschäftigt hat – die gesamte Literatur zu *Hamlet* zu sichten, geschweige denn zu lesen und zu bearbeiten.

Es ist aber nunmehr so, dass es nicht meine Intention war, meine Masterarbeit ursprünglich über Shakespeares Tragödie zu verfassen, vielmehr bin ich auf indirektem Weg zu diesem Entschluss gekommen. In kurzem Abstand las ich John Updikes wirklich hervorragenden Roman und Per Olov Enquists nicht minder zu schätzendes Portrait des dänischen Hofes, um kurzerhand festzustellen, dass der erstgenannte Roman offensichtliche, der zweite weniger ausgeprägte, aber nichtsdestotrotz nennenswerte intertextuelle Bezüge zu Shakespeares *Hamlet* aufweist. Somit war mir meine Aufgabe klar: Ich nahm mir vor, den „postmodernen Hamlet“ zu untersuchen; zu sehen, wo Shakespeares dramatischster Held seine Spuren in unserer Kultur hinterlassen hat und dabei absoluten Fokus auf die literarische Produktion zu legen – da meiner Meinung nach Abhandlungen über Shakespeare auf der Bühne und vor allem auf der Leinwand en masse vorhanden sind.

Doch auch hier musste ich eine Auswahl treffen, die sich in diesem Fall glücklicherweise mit meinem privaten Literaturgeschmack gedeckt hat: Wie gesagt, habe ich mich entschieden, Updikes sowie auch Enquists Roman der Analyse in Bezug auf Shakespeare-Einflüsse zu unterziehen, habe aber auch andere literarische Texte und Romane gefunden, die dies ebenfalls in bestimmten Formen versucht haben. Zu nennen sind hier vor allem Lisa Kleins

Ophelia (2007), Alan Islers *The Prince of West End Avenue* (1995), Margaret Atwoods *Gertrude Talks Back* (1992) oder Angela Carters *Wise Children* (1991).

So bin ich also, wie gesagt, bei der Suche nach dem Thema für diese Abschlussarbeit unabsichtlich bzw. indirekt auf *Hamlet* gestoßen, indem ich bemerkt habe, dass Shakespeare es wie nur wenige Autoren überhaupt geschafft hat, Themenkomplexe in seinen Werken aufzuarbeiten, die zeitlos bleiben – und sich deshalb immer und immer wieder, ebenso in der zeitgenössischen Literatur – finden lassen.

Ich möchte diese Arbeit meinem Vater, Christian Schneider, widmen, weil schließlich er es war, der mir *Gertrude and Claudius* von John Updike empfohlen hat und er gleichzeitig, wie es eigentlich immer der Fall ist, literarisch seinen feinen Spürsinn und guten Geschmack bewiesen hat.

Einleitung

Diese Masterarbeit mit dem Titel

Hamlet Actually is All Around. (Post-) Moderne Aufarbeitung des Shakespeare'schen Tragödienstoffes bei John Updike und Per Olov Enquist

beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern William Shakespeares Werke im zeitgenössischen Literaturkanon noch heute rezipiert werden und in welcher Form seine Stücke verschiedenster Genres ununterbrochenen Einfluss auf die Literaturproduktion der letzten vier Jahrhunderte genommen haben.

Ich will hiermit vorausschicken, dass das Hauptaugenmerk meiner Untersuchungen auf dem geistesgeschichtlichen sowie philologischen Hintergrund bzw. Rezeption liegt, ich daher eher gesellschaftliche, philosophische und natürlich allen voran literaturtheoretische Fragen zum *Hamlet*-Stoff zu beantworten versucht, die Aufführungs- und Theatergeschichte jedoch vorweggelassen habe.

Das erste von drei großen Kapiteln dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Forschungsstand der *Hamlet*-Kritik. Wie im Vorwort schon angesprochen, ist dies ein solch enormer Umfang an Texten, der beinahe unüberschaubar geworden ist, weshalb ich versucht habe, gängige Theorien, die sich über die Jahre hinweg in ihrer jeweiligen geschichtlichen Epoche etablieren konnten, hervorzuheben. Wo man anfangs, beispielsweise in der romantischen Periode, relativ eindeutig Johann Wolfgang von Goethe, Samuel Taylor Coleridge und August Wilhelm Schlegel als drei der wichtigsten Stimmen der Shakespeare-Kritik jener Zeit hervorheben kann, lässt sich dies im letzten Abschnitt meines Forschungsstandes, der Postmoderne bzw. dem späteren 20. Jahrhundert, nicht mehr so einfach eingrenzen. Die verschiedensten gesellschaftlichen und psychologischen Theorien, die meist um 1900 entstanden sind, finden ihren Eingang in die Literatur und machen auch Shakespeares Werk zu einem oft und kritisch bearbeiteten Thema.

Das zweite Kapitel bezieht sich auf John Updikes Roman *Gertrude and Claudius*, der 2001 erschienen ist. Bei dieser Vorgeschichte zu Shakespeares *Hamlet* kristallisiert sich eine Theorie der Postmoderne ganz besonders heraus, anhand derer man den Text fruchtbaren Analysen unterziehen kann, und diese ist die feministische Theorie. Die Geschichte wird nämlich, nicht wie angenommen von Prinz Hamlet, sondern von seiner Mutter Gertrude erzählt, womit Updike dem Leser eine völlig neue Perspektive zu geben bemüht ist. Der Text

soll in Verbindung mit verschiedenen literarischen Theorien der Moderne analysiert und auf seine Stellung als *Prequel* hin interpretiert werden.

Das dritte und abschließende Kapitel meiner Arbeit habe ich der Analyse von Per Olov Enquists Roman *Der Besuch des Leibarztes*, ebenfalls 2001 veröffentlicht, gewidmet. Wo John Updike noch einen direkten Bezug zu Shakespeare herstellt, indem er in enger Abhängigkeit zum Ausgangsstück die Vorgeschichte zu *Hamlet* schreibt, hat Enquist einen eigenständigen Roman geschrieben, der Shakespeares Vorgabe an sich als Legitimation nicht benötigt, sich aber nichtsdestotrotz anhand eindeutiger Anspielungen und thematischer sowie motivischer Parallelen auf *Hamlet* bezieht.

Wenn bei der Untersuchung von Updikes Roman der Fokus auf der Frage liegt, inwiefern sich sein *Prequel* zu Shakespeares Text verhält, welche Anpassungen und welche Abweichungen herausgearbeitet werden können, soll bei der Untersuchung von Enquists Roman das Augenmerk vor allem auf der Analyse der Parallelen zwischen den Protagonisten (Christian VII., König von Dänemark und Prinz Hamlet) sowie auf der Bedeutung der Aspekte des Wahnsinns und des Schauspiels liegen. Im Zuge dessen werden im dritten Kapitel die genannten, im Forschungsstand kurz angesprochenen Themen, genauer aufgearbeitet werden.

1. Forschungsstand

1.1 17./ frühes 18. Jahrhundert: Anfänge der *Hamlet*-Rezeption

Die erste belegte Aufführung *Hamlets* fand 1602 statt, weshalb davon ausgegangen wird, dass das Stück zwischen 1598 und 1602 von William Shakespeare verfasst wurde. In den ersten Jahren seiner Aufführung genoss es hohe Popularität; allem voran aufgrund der thematisierten „Lieblingskrankheit“ der Elisabethaner¹, der Melancholie, sowie der Zurschaustellung eines scheinbar verrückten Prinzen, der das Publikum in seinen Bann zu ziehen verstand. Noch hinzu kam eine mysteriöse Geistererscheinung, die die unterschwellige religiöse Debatte um so manche festgefahrene katholische Konzeption weiter entfachte. Kritik an *Hamlet* zu jener Zeit bedeutete jedoch Kritik an der Aufführung selbst, nicht unbedingt am Text im Sinne einer literarischen Analyse.

Die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts waren dominiert von den Vorstellungen von Handlung und Charakter des französischen neoklassizistischen Dramas, das sich vor allem an den Konventionen der Antike und der italienischen Renaissance orientierte – *Hamlet* (und das gesamte englische Theater zu jener Zeit) stand somit in einer von den meisten Kritikern als untergeordnet erachteten Position, was nichtsdestotrotz einen fruchtbaren Beitrag zur Kritikerdebatte dieser Zeit bedeutete:

Without the guidance of the ancient languages, canons, and models, his writing was routinely termed *irregular, unruly, extravagant, and wild*. It thereby provided the perfect material for the emergent art of criticism whose business it was, after all, to cultivate taste by being *critical*.²

Der erste schriftlich festgehaltene kritische Kommentar zu Shakespeares Stück kam von Thomas Hanmer (*Some Remarks on the Tragedy of Hamlet*, 1736) und bezeichnete *Hamlet* als unwert des Heldentums: Die moralische Erziehung des Publikums war einer der wichtigsten Aspekte der zeitgenössischen Kritik und so verstand man die Figur des Hamlet als brutal und unwürdig allein deshalb, weil er die Sehnsucht in sich trägt, seinen Stiefvater zu

¹ Anm.: Das Elisabethanische Zeitalter kennzeichnet die Regierungsperiode Elisabeths I. von 1558 – 1603.

² De Grazia, Margreta: *Modern Hamlet*. In: De Grazia, Margreta: *Hamlet without Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 7 – 22, hier S. 11.

ermorden:³ „during the first century of its production the play was deemed old-fashioned and even barbaric“⁴.

Voltaire setzt 1748 diese negative Kritik an *Hamlet* fort und beschreibt das Stück als „vulgäres und barbarisches“ Drama, das teilweise vermuten lasse, ein „betrunkenener Wilder“ hätte es verfasst. Nichtsdestotrotz hebt er Stellen hervor, die auf ein bestimmtes Genie schließen lassen, allem voran wird hier die Einführung der Gestalt des Geistes angeführt, der seine theatralische Wirkung nicht verfehlt.⁵ Samuel Johnson (einer der wichtigsten Shakespeare-Herausgeber des 18. Jahrhunderts) stimmt mit Voltaire überein und hebt einige Defizite des Stücks hervor:

The catastrophe is not very happily produced; the exchange of weapons is rather an expedient of necessity than a stroke of art [...] the poet is accused of having shown little regard to poetical justice and may be charged with equal neglect of poetical probability.⁶

Lessing rückt vor allem die Eingangsszene und die Erscheinung des Geistes in den Vordergrund seiner Analyse; es wird grundsätzlich danach gefragt, ob die Geisteserscheinung möglich ist, ob der Glaube daran berechtigt oder unberechtigt ist. Er spricht sich für die Shakespearesche Invention aus, denn auch wenn der Verstand sich gegen das offensichtlich Unmögliche wehrt, könne der Künstler Gebrauch davon machen. Lessing führt die Thematik weiter aus: Er betont, dass Hamlet durch den Geist auf den Leser wirkt – es ergibt sich im Stück also eine indirekte Vermittlung des Charakters Hamlet zum Publikum. Der Geist bringt Hamlet in eine außerordentliche Situation, die ihn auf eine bestimmte Art denken und handeln lässt, drückt also zugleich eine für das Stück wesentlich richtungsgebende Kraft aus – nicht in der Außerordentlichkeit seiner Erscheinung selbst, sondern vielmehr als Medium von Hamlets eigener Erscheinung. Lessing bezieht sich auf Voltaire und schreibt, wie wenig jener diesen Kunstgriff verstanden hätte.⁷

George Steevens, der 1778 eine Kritik zu *Hamlet* verfasste, verwies auf das Publikum, dem die Darstellung des dänischen Prinzen zusprach, weil es die Anforderungen der neoklassizistischen Ästhetisierungen scheinbar nicht teilte. David Garrick, dessen *Hamlet-*

³ McEvoy, Sean: William Shakespeare's Hamlet. A Sourcebook. London: Routledge 2006, S. 29f.

⁴ De Grazia, Margreta: Introduction. In: De Grazia, Margreta: Hamlet without Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 1 – 6, hier S. 4.

⁵ Rudnick, Hans: Erläuterungen und Dokumente. William Shakespeare. Hamlet. Stuttgart: Reclam 2001, S. 156.

⁶ Johnson, Samuel: Samuel Johnson on Shakespeare. Hrsg. v. H. R. Woudhuysen. Harmondsworth: Penguin Books 1989, S. 244.

⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: Lessings Werke. Bd 5. Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. v. Julius Petersen/ Waldemar von Olshausen. Berlin, Leipzig, Wien u. Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co o. J., S. 65f.

Produktionen das späte 18. Jahrhundert dominieren sollten, schaffte es scheinbar, beide Positionen zu vereinen: Sein Hamlet wurde weitestgehend als natürlich empfunden, als angemessen in Ausdruck und Handlung.⁸

1.2 Romantische *Hamlet*-Rezeption: Sensibilitätstheorie

David Garricks einfühlsamer, natürlicher Hamlet wies schon darauf hin, den Protagonisten als einen sensiblen, leidenden Intellektuellen darzustellen - unfähig, die Wünsche des Geistes auszuführen.

Was von Thomas Hamner schon als Hauptproblem Hamlets aufgefasst wurde und wohl, wie Elsa Henning betont, als das Hamlet-Problem *par excellence* gelten kann ist die Frage nach dem Motiv des Zögerns, des Nichthandelns.⁹ Auch Johann Wolfgang von Goethe wird der Frage dieses Problems nachgehen, er legt dem Protagonisten seines Bildungsromans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* seine Gedanken zu Hamlet in den Mund:

[...] mir ist es deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne finde ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinem Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen ohne die sinnliche Stärke, die den Helden ausmacht, geht er unter einer Last zugrunde, die er weder tragen noch abwerfen kann; jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern das, was ihm unmöglich ist [...]¹⁰

Wilhelm Meister stellt sich die Frage, wie Hamlet vor dem Erscheinen des Geistes einzuschätzen war, betont dessen „akademisches Hinschlendern“, die Gelassenheit seines Wesens. Seit dem Tod des Vaters sei Hamlet auf doppelter Ebene beraubt; er habe nicht nur einen Elternteil, sondern durch die Heirat seiner Mutter auch den Thronanspruch verloren. Wenn sein Gemüt die ersten traurigen Regungen nach dem Mord an seinem Vater gezeigt hat, dann war der zweite Schlag, den er empfangen musste, die Hochzeit seiner Mutter mit seinem Onkel. „Nicht traurig, nicht nachdenklich von Natur, wird ihm Trauer und Nachdenken zur schweren Bürde.“¹¹

⁸ McEvoy: Hamlet, S. 30f.

⁹ Hennings, Elsa: Hamlet. Shakespeares „Faust“-Tragödie. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1954, S. 37.

¹⁰ Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2011, S. 200.

¹¹ Ebd., S. 200.

Goethe verfasst *Die Leiden des jungen Werthers* zur selben Zeit, als er auch am vierten Buch von Wilhelm Meister schreibt, in dem jener die Figur des Hamlet auf der Bühne darstellen soll. Hamlet zögert, er grübelt über sein eigenes Schicksal sowie über den Sinn der ihm aufgetragenen Rache nach, er schwankt hin und her zwischen tatenlosem Nachsinnen und festem Entschluss. Er wird, in seiner Empfindsamkeit demselben angenähert, zu einem Bruder des Werther, dem Inbegriff des Sturm und Drang. Diese Charakteristik ist aber nicht die, die von der heutigen Kritik vertreten wird – hier werde nicht Shakespeares Hamlet, sondern vielmehr als empfindlicher Jüngling als Hamlet dargestellt. Walter Muschg schreibt:

Das Hamlet-Fieber konnte nur deshalb solche Formen annehmen, weil es bereits ein Werther-Fieber gab. Die beiden Krankheiten steigerten sich gegenseitig und waren im Grund dieselbe. Man sah im zerrütteten Hamlet einen Bruder des Selbstmörders Werther, und Goethe selbst erlag diesem Mißverständnis.¹²

In Goethes Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* (1815) glaubt Goethe in Hamlets Verhalten die Gesetze Shakespearescher Dramatik überhaupt verstanden zu haben: „Ein unzulängliches Wollen wird durch Veranlassungen zum unerläßlichen Sollen erhöht“¹³. Das Problem Hamlets liegt demnach darin, dass das Wollen nicht aus seinem Inneren entspringt, sondern ihm durch äußere Einwirkung auferlegt wird. Dank seiner hohen Autorität fand Goethes Deutung schnell Anklang und wurde gleichzeitig zu einer der führenden *Hamlet*-Theorien, bekannt auch als die Sensibilitäts-Theorie. Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis weit hinein ins 20. Jahrhundert beeinflusst Goethes *Hamlet*-Analyse die Kritiken weitestgehend. Elsa Hennings weist aber besonders auf den zeitgenössischen Kontext hin, in dem diese Deutung entstanden ist und besteht darauf, dass sich schon anhand der Aussagen Hamlets im Text die sensible Theorie widerlegen lässt:

Angefangen bei seinem Verhalten zum König, zu Polonius und zu seiner Mutter, seiner Aufführung gegenüber Ophelia bis zur Tötung seines Vaters dürfte eher ein Zeugnis von Gemütsarmut als von Gemütsüberschuß abgelegt haben. [...] entzieht der Sensibilitäts-Theorie jeden Fußbreit Boden. Sie gehört der Zeit an, die sie aufstellte, und wenn sich ihre Ausläufer bis in die Gegenwart erstrecken konnten, dann eher infolge der Nachwirkung Goethes als aus selbst erarbeiteter Einsicht.¹⁴

Als Gegenstand und Wirkung des Stücks bezeichnet Friedrich Schlegel die heroische Verzweiflung. Hamlets innerstes Dasein wird durch Nichts, durch die Verachtung der Welt und seiner Selbst gekennzeichnet: „Dieß ist der Geist des Gedichts; alles andere nur Leib, nur

¹² Muschg, Walter: Deutschland ist Hamlet. In: Zeit Online, 24. 4. 1964. <http://zeit.de>, 2. 2. 2013.

¹³ Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Kunst und Literatur. Hrsg. v. Harald Steinhausen. Stuttgart: Reclam 1999, S. 284.

¹⁴ Hennings: Hamlet, S. 38.

Hülle.“¹⁵ Die Wortwahl „Geist“ ist in Zusammenhang mit der Erscheinung des toten Vaters mehrfach interessant: Schlegel verwendet eine Metapher, um das Kernproblem des Stücks zu benennen, nämlich Hamlets Verzweiflung an der Welt. Doch aus dieser Aussage kann noch eine andere Antwortmöglichkeit geschöpft werden, nämlich dass wörtlich der Geist des toten Vaters das Problem darstellt, das Hamlet überhaupt erst vor die für ihn unmöglich zu lösende Aufgabe stellt. Das Motiv der Rache und die Unlust in Bezug auf seine Mutter geben Hamlet Anlass zur Zerrüttung; der Grund dessen liegt aber in ihm selbst, im Übermaß seines Verstandes. Vor allem Samuel Taylor Coleridge und August Wilhelm Schlegel werden sich mit dieser Art der „Intellektuellenproblematik“ auseinandersetzen.

Die im Entstehen begriffene romantische Strömung stellte das „natürliche“ menschliche Gefühl über den wissenschaftlichen Rationalismus und kreierte so aus Hamlet eine neue Art von Held. Samuel Taylor Coleridge schrieb, Shakespeares Stücke seien „Dramatic romances... [which] appealed to the imagination rather than to the senses... and the workings of passions in their most retired recesses.“¹⁶ Die neuen literarischen Bezeichnungen, unter die Shakespeares Werk wurde, nämlich „dramatic Romances“ oder „romantic Dramas“, hatte vor allem eine Wirkung:

The new nomenclature was no doubt intended to release Shakespeare from the ancient/modern dyad in which “modern” signified only as antithesis to “ancient”. When applied to Shakespeare, “modern” had come to denote the absence of ancient principles of order, decorum, and unity.¹⁷

Nicht nur die romantische Gesinnung, auch die Nachwehen der französischen Revolution scheinen die Bezugnahme auf *Hamlet* in vielen Texten englischer Kritiker unterstützt zu haben, wie Gary Taylor betont: „The quoting of Hamlet by English critics in the decades after 1789 ... expresses their obsession with political inaction and artistic failure.“¹⁸

“I have a smack of Hamlet myself”¹⁹ - Samuel Taylor Coleridge identifiziert sich mit dem dänischen Prinzen; auch William Hazlitt, Journalist und Kritiker, bringt diese Annahme auf den Punkt: “it is we [the audience] that are Hamlet“²⁰. Doch wenn Coleridge Hamlet als das Opfer seiner Vorstellungskraft bezeichnet, sieht Hazlitt vor allem darin das Problem, dass

¹⁵ Friedrich Schlegel, zit. nach Rudnick: *Hamlet*, S. 182.

¹⁶ Samuel T. Coleridge, zit. nach Hattaway, Michael: *Hamlet. An Introduction to the Variety of Criticism*. London: Macmillan, 1987, S. 36.

¹⁷ De Grazia: *Modern Hamlet*, S. 14.

¹⁸ Taylor, Gary: *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*. London: The Hogarth Press 1990, S. 110.

¹⁹ Samuel T. Coleridge zit. nach Taylor: *Reinventing Shakespeare*, S. 102.

²⁰ Hazlitt, William: *Characters of Shakespeare's Plays*. 2. Auflage, London: Dent 1906 (zuerst 1817), S. 79.

Hamlet aufgrund seiner überrepräsentativ philosophischen Weltanschauung gelähmt ist, zu handeln: Sofern keine Handlung den idealen Zustand herbeiführen wird, der für ihn intellektuell gerechtfertigt werden kann, wird er nicht handeln.²¹ Coleridges Kritik nahm beinahe ebenso viel Einfluss wie jene Goethes; der englische Kritiker ging vom „To be or not to be“ Dialog aus und versteht Hamlet als einen Menschen, den das Denken des Handelns unfähig macht. Wie schon erwähnt, ist Goethes Interpretation des Hamlet-Charakters oft mit seinem Werther verglichen worden; bei Coleridge wiederum wurde die Annahme laut, dass er Hamlet mit sich selbst verglichen habe.

Willi Erzgräber betont, dass die englischen Kritiker des 18. Jahrhunderts – allen voran hier Coleridge, Hazlitt und Lamb – *Hamlet* als ein Lesedrama betrachtet haben und so den Kritikern des 19. Jahrhunderts den Weg ebneten: Der Fokus der Analyse lag nun auf den Charakteren.²²

August Wilhelm Schlegel bezieht sich wiederum auf Wilhelm Meisters Aussagen – es zeigt sich also nicht nur im englischen, sondern auch im deutschsprachigen Raum ein beginnendes intertextuelles Verweisspiel unter den *Hamlet*-Kritikern. Schlegel betont, dass er nicht „ganz so günstig“ urteilen kann wie Goethe. Hamlet habe einen Hang zu krummen Wegen, die Verstellung zum Wahnsinnigen findet hier also nicht nur aufgrund ihrer Notwendigkeit statt, sondern weil Hamlets Wesen eben so geartet ist. Oft finden sich Widersprüchlichkeiten in Hamlets Aussagen bzw. seinen Handlungen, wodurch Shakespeare aufzeigt, dass Hamlet an nichts glaubt, weder an sich selbst noch an irgendetwas anderes.²³ Schlegel hebt die Intellektualisierung aller Probleme in *Hamlet* hervor: Dadurch erspare sich der Prinz, zu einer endgültigen Entscheidung darüber zu kommen, wie er in Wirklichkeit handeln sollte.²⁴ Er führt als neuen Gesichtspunkt von Hamlets Zögern das Überwiegen des Denkens und Erkennens über die Willenskraft ein. Dem Goetheschen „Mangel an sinnlicher Stärke“ wurde also hier ein „Übermaß an geistiger Stärke“ gegenübergestellt. Coleridge betont wiederum, dass für Hamlet die Vorstellung wirklichkeitsnäher ist als das, was seine Sinne ihm übermitteln – ein Merkmal, das ihn ebenfalls vom Fällen einer Entscheidung abhält. In seinem stetigen Brüten und seiner regen Geistestätigkeit zeigt sich das Überwiegen einer bloß vorgestellten gegenüber der realen Welt – und gleichzeitig das Problem eines

²¹ McEvoy: *Hamlet*, S. 46.

²² Erzgräber, Willi: Probleme der Hamlet-Interpretation im 20. Jahrhundert. Eine Einleitung. In: Erzgräber, Willi (Hg.): *Hamlet-Interpretationen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 1 – 46, hier S. 2.

²³ Schlegel, August Wilhelm: *Kritische Schriften und Briefe. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Bd. 6. Zweiter Teil. Hrsg. v. Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz: Kohlhammer 1967, S. 168f.

²⁴ McEvoy: *Hamlet*, S. 31f.

unausgewogenen Verhältnisses zwischen der Beschäftigung mit sich selbst und mit den Anforderungen der Außenwelt. Diese Theorie, bald auch als die „Reflexions-Theorie“ etabliert, lässt sich auch anhand einiger Textstellen nachweisen, wie zum Beispiel in der ersten Szene des dritten Aktes, in der Hamlet sich im Gespräch mit Ophelia befindet:²⁵

Thus conscience does make cowards of us all,
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought [...]²⁶

Oder auch hier, in der vierten Szene des vierten Aktes, als Hamlet nachsinnt, ob seine Trägheit zu handeln entweder auf „viehisches Vergessen“ oder auf feige Bedenken zurückzuführen sind:

Sure he that made us with such large discourse,
Looking before and after, gave us not
That capability and godlike reason
To fust in us unus'd. Now whether it be
Bestial oblivion, or some craven scruple
Of thinking too precisely on th'event –
A thought which, quarter'd hath but one part wisdom
And ever three parts coward – I do not know
Why yet I live to say this thing's to do,
Sith I have cause, and will, and strength, and means
To do't. [...]²⁷

Auch der Vergleich mit zwei anderen jungen Männern im Stück, Laertes und Fortinbras, könnte die Reflexions-Theorie bestätigen: Laertes und Fortinbras, beide mehr oder weniger ohne geistige Aktivität gekennzeichnet (jedenfalls nicht erkenntlich für den Leser/Zuseher) aber nichtsdestotrotz willens zum Wollen und Handeln. Um an dieser Stelle vorzugreifen: Ich werde noch auf Jacques Lacan zu sprechen kommen, der ebenfalls den Vergleich der drei Männer heranzieht, ebenfalls um Hamlets selbst erkannte Unterlegenheit in Fragen des Handelns zu verdeutlichen.

Beide, Coleridge und Schlegel, waren der Meinung, *Hamlet* gebe einen Einblick in die menschliche Natur im Allgemeinen. Hazlitt wiederum sah Hamlet als das Portrait eines jungen, energischen und philosophischen Idealisten, der „because he cannot have his revenge

²⁵ Hennings: Hamlet, S. 40f.

²⁶ Shakespeare, William: Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Frank Günther, Essay und Literaturhinweise von Manfred Pfister. 8. Auflage, München: dtv 2010, S. 136.

²⁷ Ebd., S. 213-214.

perfect, according to the most refined idea his wish can form, he declines it altogether.”²⁸ Er hielt auch fest, dass Hamlets Benehmen ebenfalls ein Ergebnis der historischen Umstände ist, in denen er sich nicht mehr zurechtfindet. Worin sich Hazlitt wie auch Coleridge und ebenso Charles Lamb²⁹ einig sind, ist, dass niemand der Rolle des Hamlet auf der Bühne gerecht werden könne. Die romantische Kritik ging weitestgehend in die Richtung, die Imagination über die Realität zu stellen; also davon auszugehen, dass wahre Schönheit und Wahrheit nur in der Vorstellung möglich sei. Auf *Hamlet* umgelegt bedeutete dies, dass die ideale Vorstellung im Kopf stattzufinden hat. Eine Konsequenz daraus zeigte sich darin, dass ab dem frühen 19. Jahrhundert der Fokus der Shakespeare-Kritik mehr auf dem Text als auf der Aufführung lag, so wie es vergleichsweise noch im 18. Jahrhundert gehandhabt wurde. Wechselwirkend begann die literarische Kritik immer mehr die Vorstellung dessen, wie das Stück aufgeführt werden sollte, zu beeinflussen.³⁰

1.3 Moderne: *Hamlet*-Kritik im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

Die literarische Kritik des Stücks im 20. Jahrhundert bediente sich eines neuen Zugangs zum Werk: Der Experte mit speziellem Wissen der Psychoanalyse, Philosophie oder der menschlichen Geschichte/Gesellschaft im Allgemeinen deckt die oberflächlich versteckten Aspekte des Stücks für den Leser bzw. für das Publikum auf.

Um die Jahrhundertwende beeinflussten zwei kritische Stimmen, A. C. Bradley und Sigmund Freud, die *Hamlet*-Interpretationen maßgeblich. Das schon in der Romantik stark betonte individuelle Bewusstsein wurde in der Shakespeare-Rezeption des ausgehenden 19. Jahrhunderts weitergeführt, indem man das Hauptaugenmerk auf die Deutung der Charaktere des Stückes legte. Im 20. Jahrhundert führte dies zu detaillierten psychologischen Studien eben jener, wie auch des Autors selbst. Das wahrscheinlich einflussreichste Werk zu diesen Charakterstudien stammt von A. C. Bradley (*Shakespearean Tragedy*, 1904), der eigentlich Philosoph war, die Schriften G. W. F. Hegels studierte und diese später in seinen Vorlesungen auf Shakespeares Tragödien anwandte. Schon die medizinische Ausdrucksweise und Analyse weist auf das Anliegen des Autors hin, den Text psychologisch zu untersuchen und die einzelnen Charaktere dabei so zu behandeln, als wären sie reale Personen (was von späteren

²⁸ W. Hazlitt, zit. nach Bate, Jonathan (Hg.): *The Romantics on Shakespeare*. Harmondsworth: Penguin Books 1992, S. 325f.

²⁹ Anm.: Charles Lamb schrieb die Stücke Shakespeares für Kinder um.

³⁰ McEvoy: *Hamlet*, S. 31f.

Kritikern oft negativ beurteilt wurde): „[Hamlet’s] speculative habit would also reappear in a degenerate form as one of the symptoms of this morbid state.“³¹ Er versuchte, die Biographie des Protagonisten beinahe detektivisch aufzuschlüsseln und Hamlets Leben zu rekonstruieren, auch vor seines Vaters Tod. Gleichzeitig wollte er, um eine plausible Erklärung für das Stück abgeben zu können, Hamlets Verhalten auf eine psychologische Formel bringen. Bradley diagnostizierte als die Wurzel von Hamlets Problemen dessen melancholische Veranlagung, wonach Shakespeares Könnerschaft darin liege, einen tiefen Einblick in die menschliche Seele zu ermöglichen. Kritiker Bradleys warfen ihm vor, mit Spekulationen Lücken im Text füllen zu wollen und Behauptungen aufzustellen, für die es im Text keinerlei Anhaltspunkte gäbe. Willi Erzgräber betont, dass hier eine der zentralen Fragen in der Literaturkritik des 20. Jahrhunderts aufgeworfen wird:

[...] denn wenn wir zugestehen, daß die fiktive Existenz eines Charakters im Drama nicht auf die Worte begrenzt sein kann, die ihm in den Mund gelegt sind, so bleibt die Frage offen, in welcher Weise die „Leerstellen“, die an die Imagination und Reflexion des Lesers bzw. Zuschauers appellieren, ausgefüllt werden können (oder sollen).³²

Auch zahlreiche Arbeiten der psychoanalytischen Schule können als Beispiele der Interpretation des Charakters und des tragischen Konflikts des Helden angesehen werden. Als der Erfinder der Psychoanalyse, Sigmund Freud, 1900 versuchte, den Ödipus-Komplex³³ wissenschaftlich zu analysieren und zu erklären, nahm er sich ebenfalls *Hamlet* an:

[...] Freud here does Hegel one better: what differentiates the ancient from the modern is not just inwardness but subinwardness. The place of conflict drops down a level, from consciousness to the unconscious.³⁴

Nach Freud hängt die geistige Gesundheit eines erwachsenen Mannes davon ab, ob er fähig ist, die infantile Eifersucht gegenüber seinem Vater aufgrund dessen physischer Beziehung zur Mutter zu überwinden. Hamlet hat dies nicht geschafft: Er kann Claudius nicht töten, weil er sich mit diesem identifiziert – dieser hat nämlich genau das getan, was Hamlet eigentlich selbst gewollt hätte (Vatermord begehen, um die Mutter für sich zu beanspruchen). Freud bezieht sich auf Goethe, nach dem Hamlet durch überwuchernde Gedankentätigkeit gelähmt ist, doch: Man sieht Hamlet sehr wohl handeln, er zögert nur bei der Rache an Claudius, weil dieser ihm seine verdrängten Kinderwünsche aufzeigt.³⁵

³¹ Bradley, A.C.: *Shakespearean Tragedy*. 3. Auflage, Harmondsworth: Penguin Books 1991, S. 117.

³² Erzgräber: Einleitung, S. 3.

³³ Anm.: Bezug auf die gleichnamige Tragödie des Sophokles aus dem Jahr 430 vor Christus: König Ödipus tötet ohne es zu wissen seinen Vater und heiratet seine Mutter.

³⁴ De Grazia: *Modern Hamlet*, S. 20.

³⁵ Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Studienausgabe. Bd. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer 1972, S. 268f.

Freud's discovery yielded an entirely new understanding of the division between the two great epochs of human civilization: in the ancient epoch, patricidal and incestuous desires were enacted; in the modern epoch, they were repressed. The shift from enactment to repression marked an advance "in the emotional life of humanity"; and Freud's psychoanalysis through transference promised to advance it further still.³⁶

Auch Hamlets Melancholie scheint anhand Freuds Deutung erklärbar: Die ungelösten inzestuösen Gefühle für seine Mutter drängen ihn in diesen Geisteszustand³⁷:

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 Gewissenskrupel, die ihm vorhalten, daß er, wörtlich verstanden, selbst nicht besser sei als der von ihm zu strafende Sünder.³⁸

Ebenso erläutert Ernest Jones, Kollege und Biograph Sigmund Freuds, in *Hamlet and Oedipus* (1910) die Zusammenhänge der beiden im Titel angeführten Charaktere. Ihm nach ergibt sich Hamlets Aufschub der Handlung aus den Konsequenzen des Ödipus-Komplexes:

The explanation, therefore, of the delay and self-frustration exhibited in the endeavour to fulfil his father's demand for vengeance is that to Hamlet the thought of incest and parricide combined is too intolerable to be borne. One part of him tries to carry out the task, the other flinches inexorably from the thought of it. How fain would he blot it out in that "bestial oblivion" which unfortunately for him his conscience condemns. He is torn and tortured in an insoluble inner conflict.³⁹

Laut Jones erklärt sich das Zögern Hamlets dadurch, dass er sich nicht nur mit Claudius, sondern darüber hinaus auch mit seinem Vater identifiziert. Zu dem Problem also, dass Hamlet Claudius nicht töten kann, weil er dann sich selbst töten würde – aufgrund der Identifizierung mit dem Stiefvater - kommt noch ein weiteres: Durch die Verdrängung des Ödipus-Komplexes wird Hamlet unfähig des Vaternordes, sei es nun sein leiblicher Vater oder nur sein Stiefvater. Hamlet duldet also Claudius' Verhalten, weil es auch das gewesen wäre, was er selbst getan hätte; in einer Art Strafmechanismus bewirkt er jedoch seine eigene Zerstörung durch Claudius – worauf sich laut Ernest Jones die Tragik des Stückes aufbaut.⁴⁰

Etwa 1919 entstand die „historisch-realistische“ Schule (u. a. J. M. Robertson, E. E. Stoll, L. L. Schücking), die sich gegen die weithin verbreitete Methode der *Hamlet*-Interpretation, bei der man die Charaktere des Stückes wie reale Menschen analysierte, wandte. Sie konzentrierte sich vor allem auf die dramatischen Konventionen des 16. Jahrhunderts und versuchte aus

³⁶ De Grazia: *Modern Hamlet*, S. 20.

³⁷ McEvoy: *Hamlet*, S. 48.

³⁸ Freud: *Die Traumdeutung*, S. 269.

³⁹ Ernest Jones: *Hamlet and Oedipus*. London: Gollancz 1949, S. 68.

⁴⁰ Erzgräber: *Einleitung*, S. 7.

dem Verhältnis des elisabethanischen Dramatikers zu seinem Publikum sowie aus der Entstehungsgeschichte des Werkes eine angemessene Interpretation zu erarbeiten.⁴¹ Robertson geht davon aus, dass man das Drama weder subjektiv, also über die Analyse des Protagonisten, noch objektiv, über die Analyse der dem Helden gestellten Aufgabe interpretieren könne. Er bezieht sich auf die Untersuchung von Stoff-, Quellen- und Entstehungsgeschichte des Dramas und versucht so, seine eigentliche Bedeutung herauszufinden. Die romantische Ästhetik einer Einheit von Handlung und Charakter wird nun ein evolutionistisches Geschichtsverständnis entgegengestellt, das auf die Literatur umgelegt wird: Ein Werk bestehe aus mehreren Schichten, aus Überlagerungen und Widersprüchen und ist nicht als homogene Einheit zu betrachten. Demnach bezieht sich Robertson auf die dänische Geschichte des Saxo Grammaticus, auf die *Histoires Tragiques* von Belleforest sowie auf Kyds dramatische Werke⁴², das deutsche Drama *Der bestrafte Brudermord* sowie auf die verschiedenen Versionen des *Hamlet* (Quarto I, Quarto II und Folio-Edition). Im Mittelpunkt steht die Frage, wie Shakespeare mit seinen Vorlagen umgegangen ist und was er geändert hat: „*Hamlet* was a recycling of an earlier play“⁴³. Nach Robertson habe Shakespeare nicht alle Einzelheiten der Tragödie geplant, sondern teilweise einfach das übernommen, was auf der Bühne schon immer gut funktioniert hat (in diesem Falle Elemente von Kyds Rachetragödie). *Hamlet* wird als Stück zwar gelobt, Robertson ist jedoch nicht imstande, anhand seiner Theorie zu erklären, wie Shakespeare die geniale theatralische Verwandlung des vorgefundenen Materials angestellt hat.⁴⁴

E. E. Stoll setzte Robertsons Arbeit insofern fort, als er ebenfalls davon ausging, Shakespeare habe das Handlungsschema von Kyd übernommen, den Charakter des Protagonisten jedoch differenziert erschaffen. Nach Stoll hat Shakespeare mit *Hamlet* einen Helden geschaffen, der die Erfordernisse des Stückes bei Weitem überragt. Das Zögern *Hamlets* deutet Stoll nicht als dessen eigene Schwäche, sondern nur als einen theatralischen Trick: Durch das Hinhalten des Publikums soll die Bedeutung von *Hamlets* Rache nur umso mehr hervorgehoben werden. Auch hier wird wieder die Romantik-Kritik laut: Stoll wendet sich gegen eine schwache, hypersensible Charakterdeutung des Protagonisten; *Hamlet* ist seiner Meinung nach ohne Makel, ohne Willensschwäche.⁴⁵ Levin Ludwig Schücking, der ebenso als Vertreter der „historisch-realistischen“ Schule galt, widerspricht Stoll in diesem Punkt und schreibt in

⁴¹ Erzgräber: Einleitung, S. 9.

⁴² Anm.: *Die Spanische Tragödie* von Thomas Kyd entstand zwischen 1582 und 1592 und trug maßgeblich dazu bei, das Genre der Rachetragödie im elisabethanischen England populär zu machen.

⁴³ De Grazia, Margreta: *Modern Hamlet*, S. 7.

⁴⁴ Erzgräber: Einleitung, S. 9f.

⁴⁵ Ebd., S. 11f.

seinem Buch *Die Charakterprobleme bei Shakespeare: Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers* (1932): „Fragen wir also, was der Urgrund der Hamletschen Natur ist, so kann die Antwort trotz aller Leidenschaftlichkeit nur sein: Schwäche und Reizbarkeit⁴⁶“ und weiter: „Der Ausgangspunkt für die Hamleterklärung liegt eben in der krankhaften Willensschwäche des Melancholikers.⁴⁷“ Schücking betont die Darstellung des „Melancholikertemperaments“, des Lieblings der Elisabethaner. Hamlet ist genial, empfindsam, zeigt ästhetisches Interesse – heute würde ein ähnlicher Charakter als Künstlernatur beschrieben werden. Shakespeare wollte keinen Irrsinnigen darstellen, hatte aber die Anschauungen über Melancholie – und deren eigentlich gesellschaftlich akzeptierte Stellung - im Kopf.⁴⁸ Schücking verweist bei seiner Interpretation *Hamlets* auf Kyd, dessen Hieronimo einem Melancholikertypus folgt und ebenso bezieht er sich auf wissenschaftliche Darstellungen der Melancholie in Timothy Brights *A Treatise of Melancholie* (1568) sowie auf Sir Thomas Overburys *Characters* (1614). Aus diesen Werken schließt Schücking die elisabethanische Vorstellung des Melancholikers und deutet *Hamlet* von dieser Basis aus. Er interpretiert Hamlets Verhalten – seinen Wahrheitsfanatismus, seine jähren Reaktionen, die sexuell-erotischen Anzüglichkeiten – als Ausdruck der „Modekrankheit“ Melancholie und präsentiert Hamlet als einen Charakter, der, ebenso wie andere Protagonisten seiner Zeit, auf der Bühne zu leiden hatte.⁴⁹

Der englische Kritiker und Poet T. S. Eliot trieb einerseits das Freudsche Argument weiter voran und verknüpfte andererseits die genetische Methode Robertsons mit dem psychoanalytischen Ansatz - indem er das problembehaftete Unterbewusstsein, das parallel zu Hamlets Reden arbeitet, miteinbezog und Bradleys Vorhaben, Hamlet wie eine reale Person zu behandeln, ablehnte: Um Hamlet der Psychoanalyse zu unterziehen, so Eliot, müsse man in das Unterbewusste Shakespeares selbst eintauchen. Berühmt geworden ist Eliots Kritik an *Hamlet* als einem „artistic failure“, einem künstlerischen Missgriff, den er wie folgt begründet: Hamlets Gefühle seien zu inhaltsschwer, zu tiefgreifend, um dafür zu stehen, was er für den Grund seiner Bedrängnis empfindet – nämlich seiner Mutter überhastete Heirat mit seinem Onkel. Nach Eliot versucht Shakespeare, seine eigenen tiefen Gefühle durch Hamlet auszudrücken, was aber künstlerisch wenig überzeugend wirkt, da die Gründe für die Emotion (Hamlets) unangemessen erscheinen, zu exzessiv im Kontext des Stücks:

⁴⁶ Schücking, Levin Ludwig: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers*. Leipzig: Tauchnitz 1932, S. 160.

⁴⁷ Ebd., S. 168.

⁴⁸ Schücking, Levin Ludwig: *Der Sinn des Hamlet*. Leipzig: Quelle & Meyer 1935, S. 18f.

⁴⁹ Erzgräber: *Einleitung*, S. 12f.

Hamlet is up against the difficulty that his disgust is occasioned by his mother, but that his mother is not an adequate equivalent for it; his disgust envelops and exceeds her. It is thus a feeling which he cannot understand; he cannot objectify it, and it therefore remains to poison life and obstruct action. None of the possible actions can satisfy it; and nothing that Shakespeare can do with the plot can express Hamlet for him.⁵⁰

Er schreibt, dass es im Stück an der Entsprechung zwischen dem Äußeren und dem Gefühl fehlt: Hamlet ist von einem Gefühl beherrscht, das über die Tatsachen hinausgeht. Der Abscheu wird von seiner Mutter ausgelöst, aber sie ist kein zulänglicher Gegenstand dafür, er geht also über sie hinaus. Eliot formulierte die Idee, Gertrude sei Hamlets Seelenqualen nicht wert und stellt somit ein Beispiel patriarchalischer Annahmen der traditionellen Kritik dar. Nichtsdestotrotz bezieht sich Eliot weniger auf die psychoanalytische Durchleuchtung des Hauptcharakters und versucht hingegen durch Nebencharaktere wie Gertrude das Handeln Hamlets aufzuschlüsseln. Eine eindeutige Erklärung von Hamlets Verhalten wird sich dem Leser bzw. Zuseher immer entziehen, Eliot führt hier den bekannten Vergleich mit dem Lächeln Mona Lisas an. In Hamlets Verrücktheit – so Eliot – drückt sich eine Art Gefühlserleichterung anhand von Wortwiederholungen und Witz aus, nicht gar eine Selbstverhüllung:

The "madness" of Hamlet lay to Shakespeare's hand; [...] For Shakespeare it is less than madness and more than feigned [...] In the character Hamlet it is the buffoonery of an emotion which can find no outlet in action; in the dramatist it is the buffoonery of an emotion which he cannot express in art.⁵¹

Es handelt sich also um ein Possenspiel des Gefühls, das keinen Ausweg im Handeln findet. Laut Eliot habe Shakespeare damit eine Aufgabe aufgegriffen, die zu groß für ihn war⁵²:

We must simply admit that here Shakespeare tackled a problem which proved too much for him. Why he attempted it at all is an insoluble puzzle; under compulsion of what experience he attempted to express the inexpressibly horrible, we cannot ever know. [...] We should have to understand things which Shakespeare did not understand himself.⁵³

John Dover Wilson (1881 – 1969), ein einflussreicher und populärer englischer Kritiker, argumentiert gegen Freud, Bradley und Eliot, dass man *Hamlet* als eine absolut literarische und dramatische Kreation für die Bühne auffassen solle⁵⁴. In Bezug auf Hamlets

⁵⁰ Eliot, Thomas S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co 1920, S. 92 – 93.

⁵¹ Ebd., S. 93.

⁵² Ebd., S. 87f.

⁵³ Ebd., S. 94.

⁵⁴ McEvoy: *Hamlet*, S. 55.

Geisteszustand, der vielfach interpretiert und auch auf seine mögliche Vergangenheit zurückgeführt wurde, meint Wilson:

We are not, however, at liberty to go outside the frame of the play and seek remoter origins in his past history. [...] Had Shakespeare been composing *Hamlet* to-day, he might conceivably have given us a hint of such an infantile complex. But he knew nothing of this matters and to write as if he did is to beat the air. [...] It is entirely misleading to attempt to describe Hamlet's state of mind in terms of modern psychology at all, not merely because Shakespeare did not think in these terms, but because – once again – Hamlet is a character in a play, not in history.⁵⁵

Er betont die Theatralik des Stücks, indem er hervorhebt, dass Shakespeare ein Stück geschrieben habe, um die Affektion des Publikums zu erwirken und nicht um eine psychologisch nachvollziehbare und durchgängig logische Studie aufzuzeigen. Des Weiteren stellte Dover Wilson Theorien über die populäre und doch ominöse Geistererscheinung auf: Oft wurde darüber diskutiert, wie der Geist aufzufassen sei – katholisch als ein aus dem Fegefeuer zurückgekehrter Verstorbener, protestantisch in Form des Teufels oder philosophisch-skeptisch, demnach Geister nur einem melancholischen Gemüt erscheinen können. Hamlet ist beim ersten Erscheinen des Geistes noch sicher, dass es sich um seinen Vater handelt; doch schon kurz darauf in einer stillen Minute – ganz im Sinne der protestantischen Lehre – zweifelt er, ob es sich nicht doch um einen Teufel gehandelt hat. Nach Dover Wilson ist Hamlets Zögern nicht Ausdruck seiner Willensschwäche oder gar seiner melancholischen Weltsicht, vielmehr handelt es sich hierbei um den Versuch, sich darüber klar zu werden, wie es um die Natur des Geistes nun wirklich beschaffen ist – wodurch sich natürlich auch die Gültigkeit seines Racheauftrages ändern würde. Die Analyse des Stücks und die gleichzeitige Auswertung zeitgenössischer Dokumente, die sich mit dem Geisterglauben beschäftigen, zeigen, dass es weder in Shakespeares Tragödie noch im elisabethanischen England eine einstimmige Meinung zur „Geisterfrage“ gab: there was nothing certain or determined about it; all was in dispute.“⁵⁶

Die Frage zur Geistererscheinung, das Rachemotiv, das Motiv Inzest oder auch das Motiv Ehebruch werfen viele Fragen auf, die, von der „historisch-realistischen“ Schule untersucht, wiederum neue Diskussionen entfachen. Viele Stellen der Handlung erscheinen abermals unvollkommen oder zumindest unerklärlich, weshalb von geisteswissenschaftlichen Kritikern versucht wurde, Hamlets Verhalten sowie die Gesamtlage des Werkes anhand der geistigen Strömungen des elisabethanischen Zeitalters aufzuklären. Es entstand in der ersten Hälfte des

⁵⁵ Dover Wilson, John: *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press 1935, S. 217f.

⁵⁶ Ebd., S. 66.

20. Jahrhunderts eine Reihe von Werken, die sich mit eben jener Zeit beschäftigt haben, allen voran ist hier Theodore Spencer und sein Werk *Shakespeare and the Nature of Man* (1951) zu nennen. Er führt die Zerstörung des einheitlichen Weltbildes einer Hierarchie allen Daseins in elisabethanischer Zeit auf den Einfluss folgender drei Denker zurück: Kopernikus, Machiavelli und Montaigne. Vor allem Montaigne scheint teilweise in Hamlets Charakter wiedererkennbar zu sein: Hamlet schafft es nicht, anhand seiner Sinne und seiner Vernunft Gewissheit über die Realität zu erlangen, also Gewissheit über die Gültigkeit des Geistes und seines Auftrages zu gewinnen. Montaigne stand jenem Wissen, das auf der vernünftigen Verarbeitung der Sinne beruht, skeptisch gegenüber.⁵⁷

Willi Erzgräber spricht in der Folge von einer Art Gegenbewegung⁵⁸ zur „realistisch-historischen“ Schule, die etwa in den 1930ern einsetzte und die eine werkimmanente Interpretation *Hamlets* mit besonderem Fokus auf die sprachlichen Ausdrucksmittel, die Behandlung von Raum und Zeit und die Szenendarstellung forderte. Ein Vertreter dieser neuen Forschungsrichtung ist George Wilson Knight, der bei der Interpretation des Dramas einen statischen Strukturbegriff zugrunde legt:

Knight versteht das Drama als ein in sich ruhendes Gebilde, in das er sich als Interpret versenkt, um in einem Akt der simultanen Wahrnehmung die vielfältigen Korrespondenzen zwischen den einzelnen Formelementen des Werkes zu erfassen. Das interpretierende Eindringen in das Drama hat die Aufgabe, die Integration der Formelemente zu einer künstlerischen Einheit und Ganzheit verständlich werden zu lassen. Knight verzichtet ausdrücklich auf ein distanzierendes kritisches Abwägen der dichterischen Leistung und verschreibt sich dafür einem „intuitiven“ Erkennen.⁵⁹

Knight legt bei seiner Shakespeare-Interpretation das Hauptaugenmerk auf die Themen, die dem Stück zugrunde liegen sowie auf Symbole - also die formalen Elemente, die die Atmosphäre des Textes konstruieren. Er folgt damit weitestgehend anderen Autoren der 1920er und 1930er Jahre, wie etwa Virginia Woolf, die sich gegen eine kausale Verknüpfung zwischen Charakteren und Handlung sowie gegen eine Überbetonung der Handlung überhaupt wandten; für Wilson war das Drama Shakespeares als ein autonomes ästhetisches Konstrukt zu verstehen, auch der zeitgenössische Kontext wurde von ihm nicht miteinbezogen. In einer bestimmten Art und Weise führt er Bradleys Charakterstudien fort⁶⁰:

⁵⁷ Erzgräber: Einleitung, S. 17f.

⁵⁸ Anm.: Erzgräber verweist darauf, dass diese Tendenzen in Zusammenhang mit den Wandlungen der angelsächsischen Literaturkritik zu sehen sind, die zur selben Zeit stattfanden (T. S. Eliot, I. A. Richards, William Empson, F. R. Leavis, Cleanth Brooks).

⁵⁹ Erzgräber: Einleitung, S. 26-27.

⁶⁰ Ebd., S. 27.

Though Bradley certainly on occasion pushed "character" analysis to an unnecessary extreme, yet he it was who first subjected the atmospheric, what I have called the "spatial" qualities of the Shakespearian play to a considered, if rudimentary, comment.⁶¹

In seiner Deutung des Stücks verzichtet Knight zwar darauf, religiöse oder ethische Vorstellungen des elisabethanischen Zeitalters miteinzubeziehen, greift jedoch auf moralphilosophische Begriffe seiner Zeit zurück. Beziehungen zum Gedankengut des 19. Jahrhunderts, hier allen voran der deutsche Philosoph Friedrich Nietzsche, sind augenscheinlich:

Nietzsche schreibt in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aus dem Jahr 1872, dass Hamlet dem Archetyp eines gewalttätigen und visionären dionysischen Mannes ähnelt, der durch die Fassade von Ordnung und Vernunft der westlichen Kultur zu sehen befähigt ist.⁶²

In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Überschuß von Möglichkeiten, nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflektieren, nein! – die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen. Jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, samt seiner gleißenden Widerspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.⁶³

Wilson deutet Hamlet als einen Charakter, der sich auf dem Weg zu einer religiös-philosophischen Haltung befindet – der Status des Übermenschen im Sinne Nietzsches, eine Existenz jenseits von Gut und Böse, scheint Hamlets Ziel zu sein. Knight musste scharfe Kritik über sich ergehen lassen: So schrieb unter anderem Morris Weitz: „His entire criticism, both in theory and practice, is not true“⁶⁴. Nichtsdestotrotz sind G. W. Knights

⁶¹ G. Wilson Knight, zit. nach Erzgräber: Einleitung, S. 27.

⁶² McEvoy: Hamlet, S. 32f.

⁶³ Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Band 1. Hrsg. v. Karl Schlechta. München: Hanser 1954, S. 48.

⁶⁴ Weitz, Morris: Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism. Chicago: University of Chicago Press 1964, S. 32.

Interpretationen bedeutsam geblieben, allein aufgrund seines weitreichenden Einflusses durch seine zahlreichen Shakespeare-Studien.

In der Folge bezieht sich auch Lionel Charles Knights auf Knight und führt seine grundsätzlichen Deutungsansätze fort, jedoch sind Hamlets Charakterzüge für ihn keine Ansätze zum Übermenschlichen, sondern schlichtweg Possen, die Hamlet vorspielt, hinter denen sich kindliche Impulse verstecken. L. C. Knights Essay *Prince Hamlet* (1940) ist vom New Criticism geprägt und wird mit Frank Raymond Leavis in Verbindung gebracht: Knights wendet Leavis' Charakterstudie des „adult mind“, des reifen Urteilsvermögens eines Erwachsenen, an, um Hamlet anhand dessen zu analysieren. Dieses Konzept wird von Knights sowohl auf den Charakter als auch auf den Autor übertragen, der sich, wie Hamlet, in einer Phase des Übergangs befunden und dies im Stück festgehalten habe. Diese spezielle Form der Interpretation hat notgedrungen die Verkürzung der ästhetischen Dimension und die vielleicht übertriebene Anwendung moralischer Maßstäbe auf Werk und Dichter zur Folge.⁶⁵

Die Interpretation einzelner Formelemente im Sinne G. D. Knights wurde vor allem von Caroline Spurgeon (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, 1935) und Wolfgang Clemen (*Shakespeares Bilder*, 1960) fortgeführt. Auch S. L. Bethell (*Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, 1944) schließt sich an grundlegende Fragen von Knight und Knights an, konzentriert sich jedoch stärker auf Shakespeares Darstellungskonventionen sowie die Formkunst des spätmittelalterlichen sowie des elisabethanischen Theaters.

⁶⁵ Erzgräber: Einleitung, S. 30f.

1.4 Spätes 20. Jahrhundert – *Hamlet*-Rezeption unter dem Einfluss der Postmoderne sowie anderer wissenschaftlicher Theorien

Durch die sogenannte „kritische Theorie“⁶⁶ veränderte sich auch der Begriff der Literaturkritik in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts maßgeblich: Es werden die Erkenntnisse von Philosophen, Historikern, Anthropologen und Psychologen der europäischen Tradition für die literarische Analyse angewandt:

... [explore the] fields of thinking and theorizing about literature itself – from its formal and linguistic structures to its relations with power politics, gender and history.⁶⁷

Dies ein Auszug aus Patricia Parkers und Geoffrey Hartmans *Shakespeare and the Question of Theory* (1985), das eine der herausragenden Analysen *Hamlets* im Sinne der poststrukturalistischen Methode darstellt.⁶⁸ Shakespeares Stücke wurden in der Folge Gegenstand eines erbitterten kritischen Kampfes: Die Mitglieder der neuen kritischen Strömungen versuchten, dessen Werke mit Fragen der Macht (New Historicism⁶⁹), der Klassengesellschaft (Marxismus) oder Gender-Fragestellungen (Feministische Kritik⁷⁰) zusammenzubringen. Des Weiteren wurde die Frage nach der fundamentalen Instabilität der Sprache (Dekonstruktivismus) oder des Individuums (Psychoanalyse) aufgeworfen. Die Gegner dieser neuen Ansätze verteidigten wiederum die traditionellen Ansätze zur literarischen Analyse. Ein wichtiger Vertreter der kritischen Theorie (in Bezug auf *Hamlet*) ist Terrence Hawkes, ein Literaturkritiker, der vertraut ist mit den Theorien Bradleys und Wilsons und einen neuen Blick auf *Hamlet* wirft: Er schlägt vor, *Hamlet* als ein Stück zu betrachten, das sich dagegen wehrt, nach gängigen Theorien interpretiert zu werden. In seinem Artikel *Telmah – Hamlet rückwärts gelesen* – unterstreicht er die Tatsache, dass sich das Stück nicht in Richtung einer einheitlichen Lösung bewegt, sondern sich im Gegenteil eigentlich rückwärts auf sich selbst bezieht, sich immer wieder selbst wiederholt und ein Ende deshalb offen bleiben muss. Hawkes betont, dass jede Art von Interpretation seine eigene Art

⁶⁶ Anm.: Die *Kritische Theorie* bezeichnet eine Gesellschaftstheorie, die von Hegel, Marx und Freud inspiriert wurde und deren Vertreter auch unter dem Begriff *Frankfurter Schule* zusammengefasst werden. Als ihr Hauptgegenstand ist die kritische Analyse der kapitalistischen Gesellschaft zu nennen, indem sie versucht, Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen aufzudecken.

⁶⁷ Parker, Patricia: Introduction. In: Parker, Patricia / Hartman, Geoffrey (Hg.): *Shakespeare and the Question of Theory*. London and New York: Routledge 1985, o. S.

⁶⁸ Anm.: Der Post-Strukturalismus entwickelte sich vorerst vor allem an der Yale University, wo die Konzepte Ferdinand de Saussures, Michel Foucaults und Jacques Derridas rezipiert wurden.

⁶⁹ Anm.: Diese Theorie positionierte sich vor allem in einer skeptischen Position gegenüber politischer Macht; gruppiert vor allem in Kalifornien reagierten die „New Historians“ vorrangig auf die Politik Ronald Reagans.

⁷⁰ Anm.: Bezug genommen wird hier besonders auf die „neuen“ Gender-Fragestellungen des 20. Jahrhunderts; es sei jedoch darauf hingewiesen, dass der Feminismus nicht rein als poststrukturalistische Strömung anzuerkennen ist, sondern hier auch schon die feministischen Bewegungen der 1970er Jahre mit einbezogen werden müssen.

von Idealisierung beinhaltet – indem versucht wird, einen autoritären Zugang zu etwas aufzuzeigen, das aber von Natur aus etwas Fluides, Offenes ist, dem verschiedene Aspekte und Ansätze entnommen werden können, worüber also nie das letzte Wort gesprochen werden kann.⁷¹

[...] the sense of a text as a site, or an area of conflicting and often contradictory potential interpretations, no one group of which can claim "intrinsic" primacy or "inherent" authority, and all of which are always ideological in nature and subject to extrinsic political and economic determinants.⁷²

Terence Hawkes schrieb darüber, dass alle Interpretationen eigentlich als autoritär gelten müssen, da sie die Bedeutungen des Stücks reduzieren; er verlangt nach einer Art der Kritik, die mit dem Text in einer improvisatorischen Weise umgeht.

Die kritische Theorie setzt sich mit etablierten kulturellen Mächten auseinander; die feministische Kritik muss also in logischer Konsequenz einen wichtigen Bestandteil dieser bilden. Sie versucht unter anderem, die Frage nach männlicher Dominanz unserer Kultur aufzuzeigen – dies war in den 1980er Jahren zwar nichts Neues, doch die revolutionäre Stimmung im Bereich Wissenschaft und Lehrwesen schienen auch dieser Art der Kritik neuen Auftrieb zu verschaffen.⁷³ Zuerst 1975 publiziert wird Juliet Dusinberres *Shakespeare and the Nature of Women* zu einer Inspirationsquelle für folgende feministische Kritikerinnen, unter ihnen Marianna Novy, Lisa Jardine und Carol Thomas Neely.

Unter anderem haben sich auch Janet Adelman und Jacqueline Rose mit der feministischen Theorie und *Hamlet* auseinandergesetzt; beide sind der Meinung, dass die psychoanalytische Kritik aufzeigen kann, dass Hamlets Pein das Produkt der Enthüllung der essentiellen aber destabilisierenden Funktion weiblicher Sexualität in einer patriarchalischen Gesellschaft darstellt.⁷⁴ Auch Lisa Jardine bezieht in *Reading Shakespeare Historically* einen ähnlichen Standpunkt und hebt vor allem Roses Theorie hervor:

In a landmark essay on *Hamlet*, Jacqueline Rose suggested that Eliot's judgement of the play as an aesthetic failure⁷⁵ can be turned around – that the intensity of feeling produced in *Hamlet* by his mother's sexual inscrutability captures the essence of

⁷¹ McEvoy: *Hamlet*, S. 56.

⁷² Hawkes, Terence: *Telmah*. In: Hawkes, Terence: *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process*. London: Methuen 1986, S. 92 – 101, hier S. 117.

⁷³ Eliot: *Sacred Wood*, S. 87f.

⁷⁴ McEvoy: *Hamlet*, S. 36.

⁷⁵ Anm.: Ich verweise hier auf die schon erläuterte Position T. S. Eliots zu *Hamlet*.

femininity. For Hamlet, Gertrude is unmanageable in the enigmatic and indecipherable quality of her sexuality, 'the Mona Lisa of literature' [...] ⁷⁶

Eine Begründung der Ablehnung einer psychoanalytisch-literarischen Annäherungsweise an den Text liegt darin, dass hierbei nicht miteinbezogen wird, dass sich das menschliche Bewusstsein über die verschiedenen historischen Perioden hinweg verändert hat. Valerie Traub, eine amerikanische Kritikerin, hat sich mit genau diesem Problem beschäftigt und hat versucht, beides zu vereinen, indem sie aufzeigt, wie die Angst des frühen modernen Mannes gegenüber weiblicher Sexualität sich bis hin zur Abscheu vor dem Geschlechtsakt selbst steigert:

Shakespeare's preoccupation with the uncontrollability of women's sexuality [...] was not individually to him, but a shared vulnerability of men in his intensely patriarchal and patrilineal culture. Socially and psychologically, early modern man's erotic vulnerability was overdetermined: their infantile dependence on women, the development on their subjectivity in relation to "femininity", and their adult dependence on women's word for paternity of children all secure the importance of female chastity for the early modern male subject. ⁷⁷

Nach Traub zeigt sich im Stück der unbewusste Wunsch nach einer Asexualität der auftretenden Frauen; die tote Ophelia wird dem ersehnten Zustand also morbiderweise nahezu gerecht. ⁷⁸ Carol Thomas Neely, ebenfalls feministische Literaturkritikerin, richtet ihr Interesse vor allem auf die Verbindung zwischen Geschlecht und Wahnsinn. Im Vergleich der „wahnsinnigen“ Reden Ophelias und Hamlets zieht sie folgenden Schluss ⁷⁹:

Gender distinctions likewise begin to take shape in the contrasts between Hamlet and Ophelia. Although Ophelia in her mad scenes can be seen to serve as a double for Hamlet during his absence from Denmark and from the play, Hamlet's madness is in every way contrasted with hers, in part, no doubt, to emphasize the difference between feigned and actual madness. [...] Hamlet is presented as fashionably introspective and melancholy while Ophelia becomes alienated, acting out her madness Hamlet only plays at. ⁸⁰

Ophelias Sprache drückt die Beschaffenheit der männlichen Unterdrückung im Stück aus – sie hat keine Kontrolle über sich selbst oder ihren Körper; wohingegen Hamlets „antic disposition“ ein aufgesetztes Spiel ist, er bewahrt die Kontrolle über sich selbst und übt durch

⁷⁶ Jardine, Lisa: *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge 1996, S. 152.

⁷⁷ Traub, Valerie: *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London and New York: Routledge 1992, S. 26.

⁷⁸ McEvoy: *Hamlet*, S. 62.

⁷⁹ Ebd., S. 66f.

⁸⁰ Neely, Carol Thomas: *Documents in Madness. Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture*. In: *Shakespeare Quarterly* 42/3, 1991, S. 316-326, hier S. 325.

diese Verstellung aktive Sozialkritik, weil er die Maske des Wahnsinns nur aufsetzt, um gegen den Usurpator Claudius anzukämpfen.⁸¹

Ophelia, herself a victim of black mood and the only suicide in the play, has no recourse to the potentially sympathetic, and invariable self-pitying, status of the melancholic intellectual, but here I would resist the imputation that scholarly melancholy is only viewed favorably in the period because of its association with a male tradition of learning.⁸²

Ophelia ist nicht nur Hamlets (wahnsinniger) Gegenspieler – sie ermöglicht es ihm im Laufe des Stücks, als tragischer Held aufzutreten, weil sie als pathologisch krank dargestellt wird und - er im Gegensatz zu ihr- Herr seiner selbst bleibt:

By acting out the madness Hamlet feigns and the suicide that he theorizes, the representation of Ophelia absorbs pathological excesses open to Hamlet and enables his reappearance as a sane, autonomous individual and a tragic hero in the last act.⁸³

Elaine Showalter, eine amerikanische feministische Kritikerin diskutiert in ihrem Aufsatz *Representing Ophelia: Woman, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism* (1985) die Frage, wie die Figur der Ophelia in einer feministischen Kritik gedeutet werden muss und kommt zu dem Schluss, dass es keine wahrhaftige, eindeutige Interpretation geben kann – egal mit welcher Methode sich man dem Text und insbesondere ihrem Charakter annähert. Die Deutung von Ophelias Charakter schwankt in der Geschichte der *Hamlet*-Kritik zwischen schwach und stark, zwischen jungfräulich und verführerisch, zwischen fordernd und unterdrückt und zeigt somit gleichzeitig nicht nur konträre Positionen auf, sondern auch, wie sehr die ideologischen Annahmen der jeweiligen Zeit die Interpretation dieses und aller anderen Charaktere maßgeblich beeinflussten. Auch der Wahnsinn Ophelias wird immer wieder neu aufgefasst:

But since the 1970s too we have had a feminist discourse which has offered a new perspective on Ophelia's madness as a protest and rebellion. For many feminist theorists, the madwoman is a heroine, a powerful figure who rebels against the family and the social order; and the hysteric who refuses to speak the language the patriarchal order, who speaks otherwise, as a sister.⁸⁴

Ebenso beispielhaft für die zahlreichen Interpretationen Ophelias und ihres Verhaltens ist Maurice Charneys Ansatz zu betrachten:

⁸¹ McEvoy: *Hamlet*, S. 66f.

⁸² Trevor, Douglas: *The poetics of melancholy in early modern England*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2004, S. 64.

⁸³ Neely: *Documents in Madness*, S.326

⁸⁴ Showalter, Elaine: *Representing Ophelia. Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism*. In: Coyle, Martin (Hg.): *Hamlet*. New Casebooks. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan 1992, S. 113 – 131, hier S. 126.

Her madness opens up her role, and she is suddenly lyric, poignant, pathetic, tragic. Madness enables her to assert herself and to express depths of feeling previously unknown. By tragic convention she need no longer be the silent woman, and inexpressive listener [...]. In her madness Ophelia comes alive as a character and becomes important in the plan. Everyone is suddenly starting to worry about her and her secret power.⁸⁵

Jacque Lacan, der *Hamlet* einer psychoanalytischen Studie unterzieht, legt das Hauptaugenmerk darauf, wie das Stück die Darstellung selbst betrachtet, eine Frage also nach sehen und gesehen werden. Schon in einer der ersten Szenen spricht Hamlet von versteckten Gefühlen, die kein Schauspieler zu repräsentieren vermag:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe.⁸⁶

Die Beobachtung gewinnt stark an Bedeutung, vor allem in dem Moment, als Hamlet beschließt, aufgrund der Reaktion seines Stiefvaters auf das Theaterstück, das ihm sein eigenes Vergehen vorführen soll, den Schuldigen auszumachen:

[...] I'll have the players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I'll observe his looks;
I know my course [...]⁸⁷

Sehr vereinfacht zusammengefasst stammt für Lacan die unsichere Formation individueller Identität aus einem Stadium der Kindheit, in dem man versucht, sich einerseits über das Bild zu definieren, das die Umwelt von einem hat und andererseits über das Bild, das man sich selbst zuschreibt. Das Unbehagen, dass eine bestimmte Sehnsucht nie ganz gestillt ist und dass die Sprache nicht vermag, das wirkliche Gefühl und Empfinden auszudrücken, leitet sich

⁸⁵ Charney, Maurice: Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1963, S. 46.

⁸⁶ Shakespeare: Hamlet, S. 28.

⁸⁷ Ebd., S. 126.

vom Konflikt dieser beiden entgegenstehenden Positionen ab. Kritiker, die Lacan folgen, betonen hier, dass Hamlet geprägt ist von einem Gefühl der Leere und Bedeutungslosigkeit, was sich unter anderem in den Vergleichen, die Hamlet anstellt, zeigt: Er vergleicht sich mit Herkules, Laertes, Fortinbras.⁸⁸ Philip Armstrong greift Lacans Ideen auf und führt sie weiter, indem er das Theater selbst als Inspiration für Lacans Theorie der „Mirror Stage“ der infantilen Entwicklung ansieht – eine Theorie, die die Beschaffenheit unseres Bewusstseins erklären soll, ebenso wie wir unseren Platz in der Welt verstehen sollen:

It would seem that the psychological and perceptual spaces represented by both mirror and stage have been influential not just in early modern theatre, but also in the subsequent development of both philosophy and psychoanalysis. Lacan, in fact, entitles his initial paradigm for the child's entry into relation with its surroundings "The Mirror Stage", "Le stade du miroir". The word "stade", like its English translation, signifies both a developmental phase and a stadium, an arena for the repeated performance or playing out of identity: "The mirror stage is a drama".⁸⁹

Ebenso lassen sich in der deutschen Übersetzung des französischen Nomens „stade“ zwei verschiedene Bedeutungen finden – wie auch in der englischen Sprache auf der einen Seite die Bezeichnung eines Entwicklungsstadiums (sei es jenes des Menschen), andererseits aber auch im Sinne eines Stadions für öffentliche Auftritte jeglicher Art.

Gleich zu Beginn ihres schon erwähnten Aufsatzes bezieht sich Elaine Showalter auf Lacan, der generell einen großen Einfluss auf die poststrukturalistische Kritik ausübte. Showalter, und mit ihr viele andere feministische Kritikerinnen, betont, dass Lacan eine überaus patriarchalische und unpassende Sprache anwendet, wenn er auf die weibliche Sexualität in *Hamlet* zu sprechen kommt:

He goes on for some 41 pages to speak about Hamlet, and when he does mention Ophelia, she is merely what Lacan calls "the object Ophelia" - that is, the object of Hamlet's male desire. The etymology of Ophelia, Lacan asserts, "ὄφρα -phallus", and her role in the drama can only be to function as the exteriorised figuration of what Lacan predictably and, in view of his own early work with psychotic women, disappointingly suggests is the phallus as transcendental signifier.⁹⁰

Showalter kritisiert vor allem Lacans Theorie, dass Ophelia in ihrer Rolle zwar essentiell sei – aber nur deshalb, weil sie für immer an die Figur Hamlets gebunden ist. Ophelia sei von den meisten Shakespeare-Kritikern als unwesentlicher und unterlegener Charakter verstanden worden und nur insofern interessant, als dass sie den Leser Hamlet besser verstehen lässt.⁹¹

⁸⁸ McEvoy: Hamlet, S. 35f.

⁸⁹ Philip Armstrong zit. nach McEvoy: Hamlet, S. 79.

⁹⁰ Showalter: Representing Ophelia, S. 113.

⁹¹ Ebd., S. 113f.

Dies waren Beispiele feministischer und psychoanalytischer literarischer Herangehensweisen – dass diese beiden Aspekte auch erfolgreich kombiniert werden können, haben unter anderem Coppélia Kahn (*Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, 1981) und in weiterer Folge Janet Adelman (*Man and Wife Is One Flesh: Hamlet and the Confrontation with the Maternal Body*, 1992) gezeigt. Eine grundlegende dekonstruktive Analyse *Hamlets* bietet Howard Felperin in *The Uses of the Canon: Elizabethan Literature and Contemporary Theory* (1990). Felperin zeigt auf, dass das Stück das London des 18. Jahrhunderts ebenso wie Berkeley im 20. Jahrhundert oder das mittelalterliche Dänemark reflektieren könnte – die Auffassungen von Mimesis, Natur und Geschichte „are no more secure or self evident“ in *Hamlets* Monologen „than they are in the diverse discourses of drama – classical, medieval, Renaissance – on which he somewhat indiscriminately draws.“⁹²

Die meisten postmodernen psychoanalytischen Analysen von *Hamlet* folgen Freud, Ernest Jones, K. R. Eissler, Avi Erlich, Theodore Lidz und einigen weiteren mehr. John Russell schreibt in *Hamlet and Narcissus* (1995) in Anlehnung an Freud über das Fehlverhalten der Mutter und dessen Einfluss auf *Hamlets* Verhalten.⁹³

Die meisten der zeitgenössischen Kritiker verwerfen die Ansicht, *Hamlets* Tragödie sei Ausdruck mystischer Kräfte; es wird, in philosophischer Annäherung, meistens ein materialistischer Zugang gewählt. So geht man davon aus, dass man nur gehaltvoll über *Hamlet* sprechen könne (ebenso über jeden anderen literarischen Text), wenn man ihn innerhalb des Kontexts analysiert, in dem er geschrieben und aufgeführt wurde, gleichzeitig im Vergleich dazu, wie er heute gelesen und aufgeführt wird. Dieser Zugang steht dem „idealistischen“ Zugang von Bradley und Knight entgegen, der davon ausgeht, das Stück stehe als Ausdruck von absolut abstrakten Ideen und Kräften außerhalb jeglicher historischer Einbettung (zum Beispiel die Mächte Gut und Böse).

Als eine auf marxistischen Überzeugungen aufgebaute Analyse des Stücks kann Arnold Kettles Aufsatz *Hamlet* (1964) gelten, indem er *Hamlet* beschreibt als

Along with Marlowe's Faustus ... the first modern intellectual in our literature [who holds] the view of the world of the most advanced humanists of his time. It rejects as

⁹² Felperin, Howard: *The uses of the canon. Elizabethan literature and contemporary theory*. Oxford: Clarendon Press 1992, S. 4.

⁹³ Bevington, David: *Murder most foul. Hamlet through the ages*. Oxford: Oxford University Press 2011, S. 175.

intolerable the ways of behaviour which formed the accepted standard of the contemporary ruling class.⁹⁴

Für Kettle liegt ein großer Fehler der vorangegangenen Kritik darin, aus Hamlet einen Neurotiker zu machen und ihn als den kranken Mann zu betrachten, der einer gesunden Lebenstüchtigkeit entgegengesetzt wird. Kettle kehrt diese Auffassung um: Nicht Hamlet, sondern der König und der Hof seien korrupt, in weitester Folge krank. Die Größe Hamlets beruht darauf, dass er sich nicht von Claudius' Spiel täuschen lässt; einerseits verhält sich Hamlet so, wie es die aristokratische Welt um 1600 von ihm verlangte, andererseits spricht auch der Humanismus aus ihm, der im Europa des 16. Jahrhunderts seine Ausbreitung gefunden hatte. Er scheitert deshalb nicht aufgrund seiner eigenen Unzulänglichkeit, sondern weil ihm die Mittel fehlen, um die geschichtlich-politische Situation zu ändern.⁹⁵ Willi Erzgräber zweifelt diese stark schwarz-weiße Deutung Kettles jedenfalls an; er meint, dass Kettle Hamlets Gestalt vereinfacht, indem er ihn schlichtweg zum Humanisten macht, der einer korrupten, höfischen Welt gegenübersteht – dadurch würde das auf jeden Fall vorhandene morbide, melancholische Moment des Textes völlig heruntergespielt.

Hamlet wurde verfasst, als sich die Gesellschaft mitten in der Transformation vom feudalen Mittelalter hin zu den Anfängen der Moderne gestaltete; dies macht seine Gestalt als fortgeschrittenen Intellektuellen seiner Zeit im Aufeinandertreffen mit den zeitgenössischen Umständen umso dramatischer. Graham Holderness betont, dass Hamlet eben deshalb eine tragische Figur darstellt, weil er sich gefangen sieht zwischen seines Vaters heroischem Feudalismus und Claudius' „moderner“, pragmatischer Konzeption eines Herrschers.⁹⁶ Ebenso bezieht er sich auf Bradley in dem Versuch, die Shakespeareschen Charaktere wie Personen mit „realer“ Seele zu behandeln und untergräbt diesen sogleich (Erneuerung der marxistischen Kritik in den 1980ern): Er verkehrt Bradleys Hegelschen Konflikt zwischen kosmischen Kräften in einen Konflikt von materialistischen, historischen Mächten; einem Streit zwischen feudalen und modernen Aspekten, der in der Dramatisierung der Person des Hamlet gipfelt.⁹⁷ Holderness betont, dass es beinahe unmöglich ist, Hamlet einen bestimmten Charakter zuzuschreiben, da dieser sich bewusst ist, eine Rolle zu spielen:

Hamlet raises problems about the very nature of "character" as Bradley conceived it. [...] In the course of the play Hamlet enacts so many different roles, employs so many

⁹⁴ Kettle, Arnold: From Hamlet to Lear. In: Kettle, Arnold (Hg.): Shakespeare in a Changing World. London: Lawrence & Wishart 1964, S. 146 – 171, S. 150.

⁹⁵ Erzgräber: Einleitung, S. 24f.

⁹⁶ Holderness, Graham: Are Shakespeare's tragic heroes "fatally flawed"? Discuss. In: Critical Survey 1, 1989, S. 53-62, hier S. 58f.

⁹⁷ McEvoy: Hamlet, S. 65.

different theatrical dialects, constitutes himself into so many different subject positions" that the very idea of an integrated character seems inappropriate when applied to this chameleon creature. [...] Hamlet is intensely aware of himself as an "actor" who is continually being cast by other people into roles with which he partially engages [...]⁹⁸

Auch Ryan Kiernan schließt an Holderness' Theorie an, indem er die konservativen Interpretationen des 20. Jahrhunderts ablehnt und vor allem die historischen Umstände hervorhebt, mit denen der Protagonist umzugehen hat:

Most of the interpretations canonized in the standard editions and critical casebooks strive to defuse Shakespeare's tragedies. They habitually bleach out the play's depiction of life as a changing social situation made, and hence transformable, by men and women. Time and again the tragedy's dynamic, concrete account of a particular person's history is obliterated. The plays are forced to testify instead to the underlying uniformity of human experience, which mocks social differences and historical development as delusions.⁹⁹

Hamlet lebt in einem Umfeld, indem Fairness und Gerechtigkeit nicht vorhanden sind und somit auch seine Akzeptanz der Gesellschaft, in der er sich befindet, schwindet, der er jedoch nicht entfliehen kann. Immerhin wird aber durch die Tragödie gezeigt, dass alle Umstände sich unaufhörlich verändern und kein menschlicher oder historischer Zustand von anhaltender Dauer ist.¹⁰⁰ Wäre Hamlet des Handelns fähig/willig, könnte er die Situation ändern – dass er es aber eben nicht ist, zeigt eine ganz andere soziale Kritik von Seiten Shakespeares:

Hamlet's task is seen here as the restoration of the status quo by exposing and killing Claudius, and thus executing the revenge commanded by the ghost of his father. The tragedy of the situation is construed as Hamlet's possession of moral and psychological flaws, however virtuous their origin, which prevent him from fulfilling his obligation without delay. [...] the point of Shakespearean tragedy, which is to devise predicaments that cannot be accounted for, let alone resolved, by pinning the responsibility on the protagonist alone.¹⁰¹

Alan Sinfield, ein englischer Literaturtheoretiker und Vertreter des Kulturmaterialismus¹⁰², bezieht sich vor allem auf den historischen Moment, der den Text produziert hat (und steht somit auch dem New Historicism nahe) und hebt die gegenüberstehenden Ideen über den Determinismus um 1600 hervor: Antiker Stoizismus steht protestantischer Vorherbestimmung

⁹⁸ Holderness: Shakespeare's tragic heroes, S. 58.

⁹⁹ Kiernan, Ryan: Shakespeare. 3. Auflage, Basingstoke: Palgrave 2002, S. 71.

¹⁰⁰ McEvoy: Hamlet, S. 85.

¹⁰¹ Kiernan: Shakespeare, S. 59.

¹⁰² Anm.: Der Kulturmaterialismus (oder Cultural Materialism) ist eine kulturanthropologische Theorie (begründet von Marvin Harris), die die Kultur auf ihre materiellen Voraussetzungen zurückführt – gemeint sind unter anderem Geographie, Klima, Wasser- und Nahrungsressourcen. Demnach kann jede Kultur, die sich an ihre Umweltbedingungen angepasst hat, nach ihrer Geographie und Ökologie erklärt werden. Die Theorie basiert auf Ansätzen des marxistischen Materialismus und der Evolutionstheorie Darwins.

gegenüber.¹⁰³ Am Beginn der Moderne übte der Stoizismus (niedergeschrieben von Seneca im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt) Einfluss auf viele Kritiker aus; im Mittelpunkt dieser Lehre stand die Annahme, dass alle Ereignisse und menschlichen Handlungen der Ausdruck eines unabänderbaren Schicksals seien, die der Mensch als Teil des göttlichen Plans hinnehmen sollte. Sinfield stellt dem Stoizismus den Calvinismus gegenüber (zurückzuführen auf Jean Calvin, 1509 – 64), der davon ausgeht, dass jedermanns Schicksal von Beginn der Zeit an von Gott festgelegt wurde, insbesondere ob man zu ewiger Gnade erhoben oder zu Verdammnis berufen sei. Diese beiden deterministischen Ansätze sucht und findet Sinfield in *Hamlet*, wobei er nach seiner Analyse daraus schließt, dass der Protestantismus im Stück unterlegen ist und bezieht sich dabei auf die Verwandlung von Hamlets Charakter, als jener aus England zurückkehrt:

Hamlet falls back upon the fatalism that often underlies the Stoic ideal of rational self-sufficiency. There is no speech saying that Hamlet feels thus because he feels alienated from the Protestant deity; [...] But as members of an audience try to make sense of events in the play and Hamlet's responses to them, it may appear that the divine system revealed in the action is not as comfortable and delightful as protestants proclaimed. It makes Hamlet wonder and admire; it exhilarates him; but ultimately it does not command his respect. The issue in Stoicism, for Hamlet, is how the mind might free itself, for to him Denmark and the world are a prison. But Protestantism offers no release from mental bondage.¹⁰⁴

Sinfield bezieht sich aber nicht auf den „Charakter“ als Begriff wie Bradley ihn benutzt hat – wie die meisten zeitgenössischen Kritiker lehnt auch er den Gedanken ab, dass es etwas gäbe wie ein menschliches Bewusstsein, das fernab von realer Zeit und Raum existiert. Stattdessen wird betont, dass die persönliche Identität davon abhängt, welche Sprache wir sprechen bzw. in welchem sozialen System wir leben – wobei sich Sprache sowie soziales Umfeld ständig ändern.

Stephen Greenblatt greift das religiöse Motiv ebenfalls auf und lässt in *Hamlet in Purgatory* (2001)¹⁰⁵ den Geist des Vaters als Flüchtling aus vorreformatorischen, katholischen Fegefeuer darauf hindeuten, wie die Kraft von Shakespeares Stück womöglich etwas damit zu tun hat, dass das Theater die Stelle von früheren katholischen Orten ausfüllte.¹⁰⁶ Greenblatt nähert sich Shakespeares Stück mit dem Wissen um die englische Renaissance im 16. Jahrhundert an, das sich gerade an die neu etablierte anglikanische Kirche zu gewöhnen hat, die in

¹⁰³ Sinfield, Alan: *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oxford: Clarendon Press 1992, S. 220f.

¹⁰⁴ Sinfield: *Faultlines*, S. 229.

¹⁰⁵ Anm.: Stephen Greenblatts detaillierte Studie zur Repräsentation der katholischen Doktrin in der spätmittelalterlichen bzw. frühmodernen Literatur.

¹⁰⁶ Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*. Princeton und Oxford: Princeton University Press 2002, S. 247f.

protestantischer Manier damit beschäftigt ist, mit der katholischen Doktrin des Fegefeuers zu brechen. Die katholische Kirche habe jahrelang ihre Macht missbraucht, indem sie den Menschen unter anderem aus Angst vor einer solch grausamen Stätte an sich gebunden hätte. Eines der wichtigsten Resultate, so schlussfolgert Greenblatt, ist, dass viele Christen, denen bis dahin erklärt wurde, sie könnten die Erlösung nur durch die Kirche und durch die Fürbitte diverser Heiliger erlangen, sich nun dieser familiären, unterstützenden Struktur beraubt sahen.¹⁰⁷ Viele Gläubige hätten sich nach den nunmehr abgeschafften Zeremonien zurückgesehnt, in denen es ihnen möglich war, mit den Toten in Kontakt zu treten – also Personen, die jetzt nur noch in ihrer Einbildung Platz fanden¹⁰⁸:

Hamlet immeasurably intensifies a sense of the weirdness of the theatre, is proximity to certain experiences that had been organized and exploited by religious institutions and rituals.¹⁰⁹

Es wird nicht explizit erwähnt, dass der Geist von Hamlets Vater seine Zeit im Fegefeuer fristen muss, aber die Beschreibung seines Aufenthaltsortes scheint unzweideutig:

Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away.¹¹⁰

Greenblatt beschreibt den Aufstieg und Fall des Fegefeuers als Institution und gleichzeitig als einer Art Einnahmequelle der katholischen Kirche. Mit dessen Untergang verschwand plötzlich ein mehr oder weniger komfortabler Weg, mit den Toten zu kommunizieren: „Die Vielstimmigkeit wurde durch Humanismus und Protestantismus radikal verändert. Die Kommunikation wurde auf das Gespräch zwischen Menschen und Gott beschränkt.“¹¹¹

David Bevington bezeichnet *Hamlet in Purgatory* deshalb als dem New Historicism zugehörig, weil es sich damit beschäftigt, wie die englische Kultur mit Veränderung und Verlust umgeht und wie Literatur dabei eine durchaus nennenswerte Position zukommt. Greenblatt sieht das Fegefeuer im Mittelalter als eine Art der Poesie – die Tatsache, dass es in *Hamlet* vorkommt, scheint in gewisser Weise eine magische Notwendigkeit auszudrücken.¹¹² Die Tragödie wird dadurch zu einem Repräsentanten– wie Clifford Geertz es ausdrückt – der

¹⁰⁷ Bevington, David: Murder most foul, S. 173f.

¹⁰⁸ McEvoy: Hamlet, S. 87f.

¹⁰⁹ Greenblatt: Hamlet in Purgatory, S. 253.

¹¹⁰ Shakespeare: Hamlet, S. 62.

¹¹¹ Schwanitz, Dietrich: Shakespeares Hamlet und alles, was ihn für uns zum kulturellen Gedächtnis macht. München: Goldmann 2008, S. 23.

¹¹² Bevington: Murder most foul, S. 174.

„cultural poetics“.¹¹³ David Bevington zieht einen interessanten Schluss an dieser Stelle: Was Jacques Lacan in psychoanalytischen Begriffen aufzuschlüsseln versucht ähnelt Greenblatt insofern, als jener ebenfalls einen psychischen Verlust beschreibt – nur dass Greenblatt ihn historisch in der Renaissance festmacht, als die Reformation sich von der komfortablen Einrichtung des Fegefeuers abwendet.¹¹⁴

Nach der Auffassung vieler zeitgenössischer Kritiker sollte das Stück entweder in der Darstellung oder als Text für sich selbst sprechen und gleichzeitig individuell rezipiert werden. John Kerrigan ist der Meinung, dass der Theatralik des Stücks höchste Bedeutung beizumessen ist:

Throughout *Hamlet*, the prince's obsession with actors and acting, together with his allusions to revenge tragedy, work to divorce the character from the actor who represents him. [...] the actor is not the Hamlet which in another sense he is. The character seems to protest through the imagery that he is too elusively himself to be inhabited by another.¹¹⁵

Das Stück zeigt die Macht des Schauspiels, nicht der Taten, indem es dem Geschehenen Sinn gibt - nur die Darstellung kann die Vergangenheit zurückholen. Hamlet selbst ist so fasziniert von den Schauspielern, die er engagiert, weil es ihnen möglich ist, das Vergangene erneut aufzugreifen, ohne durch Rache jemandem zu schaden und aufgrund seiner „obsession of 'seeming' and 'being“: “[...] because they can act while divorcing themselves from their actions – which is what Hamlet would have to do if he were to revenge his father.“¹¹⁶ Die Schlüsselszene hier ist natürlich diejenige, als in *The Murder of Gonzago* Claudius vorgeführt wird – die Schauspielerei ist es, die Hamlet Gewissheit bringt und Claudius ins Gewissen redet.¹¹⁷ Auch Jan Kott betont, dass der Fokus vieler neuerer *Hamlet*-Studien ihre theatralische Sichtweise sei. *Hamlet* sei ein „Drama der aufgezwungenen Situationen“, das womöglich einen Schlüssel zu einer modernen Lesart enthält.¹¹⁸ Er antwortet mit *Shakespeare Our Contemporary* (1964) auf die Desillusionierung vor allem des Ostens Europas in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und deutete *Hamlet* demnach als politisches Stück. Sein Konzept von des Stücks (wie auch von anderen Shakespeare-Stücken) ist eine Komödie des Absurden, *Hamlet* stelle ein „drama of political crime“ dar, der Protagonist sei „deeply involved in politics, sarcastic, passionate and brutal“, ein „young rebel who has about him

¹¹³ Clifford Geertz, zit. nach Bevington: *Murder most foul*, S. 174.

¹¹⁴ Bevington: *Murder most foul*, S. 175.

¹¹⁵ Kerrigan, John: *Revenge Tragedy*. Oxford: Clarendon Press 1996, S. 191.

¹¹⁶ Ebd., S. 191.

¹¹⁷ Ebd., S. 184f.

¹¹⁸ Kott, Jan: *Shakespeare heute*. München und Wien: Langen Müller 1965, S. 77f.

something oft he charm of James Dean“ und für ihn ist „action, not reflection“ die Antriebskraft. Diese Art der nihilistischen Interpretation ist stark von der existenzialistischen Philosophie Jean Paul Sartres oder Albert Camus geprägt und seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges eine gängige Annäherungsweise.¹¹⁹

Eine der aktuellsten und herausragendsten Abhandlungen zu *Hamlet* stammt von Margreta de Grazia: *"Hamlet" without Hamlet* (2007). De Grazia stellt die Frage nach einer modernen Hamlet-Figur und ob eben diese Forderung nach einer solchen uns mit einem Protagonisten zurückgelassen hat, der „distinguished by an inner being so transcendent that it barely comes into contact with the play from which it emerges“.¹²⁰ Dieser kritische Trend entsteht zur Zeit der Aufklärung und Romantik in späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, als Hamlet zuerst mehr als introvertierter Denker denn als sich rächender Held dargestellt wird. Moderne dekonstruktive und psychoanalytische Zugänge führen nur diese Betonung von Hamlets Lebensangst weiter. Jedoch besteht de Grazia darauf, dass die erstrangige Prämisse des Stücks – nämlich dass ein Sohn eines ermordeten Vaters seines rechtmäßigen Thronanspruches durch seinen Onkel beraubt wurde – im Vordergrund stehen muss. Der Usurpator macht es Hamlet unmöglich, die für ihn notwendige Verbindung zu seinem Land Dänemark einzugehen, das ganze Stück ist voll mit Kämpfen über bestimmte Territorien (Norwegen, Polen, Dänemark). De Grazia verweist auf zeitgenössische bzw. moderne Kritiker, die diesen Aspekt des Stücks größtenteils vorweg gelassen haben. Der Titel ihres Buches, *"Hamlet" without Hamlet* soll ein Wortspiel des (vor allem im Theater) gängigen Ausspruches „Hamlet without the Prince“¹²¹ sein. De Grazias Anliegen ist es nicht, des Stücks ursprüngliche Bedeutung auszumachen, sondern darauf zu verweisen, was es gegenwärtig bedeuten kann – wenn man die Irrungen der romantischen Kritiker vorweg lässt. Um dies zu erreichen, soll die exklusive Stellung, die Hamlet in diesen Kritiken zukommt, aufgehoben und der Protagonist wieder als komplexe Einheit mit dem Stück gelesen werden. Hamlet wurde im 19. Jahrhundert als „modern“ angesehen, weil die psychoanalytische Überarbeitung seiner Figur als „modern“ galt, doch nun ist die zeitgenössische Kritik dazu aufgefordert, das Stück in seiner Komplexität und seinen reichen kulturellen Kontexten zu erkennen.¹²²

¹¹⁹ Bevington: *Murder most foul*, S. 178.

¹²⁰ De Grazia, Margreta: *Introduction*, S. 1.

¹²¹ Anm.: „Hamlet without the Prince“ bezeichnet den Fall, dass der Hauptdarsteller eines Stückes abwesend ist. In Bezug auf Shakespeares *Hamlet* ist diese Aussage zu einer gängigen Bezeichnung geworden, zuerst von Wordsworth 1793 in einem Brief erwähnt: Eine Truppe Wanderschauspieler hätte dem Publikum verkündet, dass es *Hamlet* aufführen wird, jedoch die Abwesenheit des Prinzen entschuldigt werden müsse.

¹²² De Grazia: *Modern Hamlet*, S. 7f.

Im Sinne dieser umfassenden Möglichkeiten, *Hamlet* zu interpretieren und zu rezipieren, scheint Catherine Belsey den einzig angemessenen Entschluss gefasst zu haben, nämlich sich nicht auf nur eine mögliche, kritische Erklärung dieses Stückes festzulegen:¹²³

As the history of criticism shows, we can pick up the challenge of Hamlet by supplying the thematic content it withholds, telling the play's secret, mastering the text to prevent it mastering us... A possible alternative, however, is to relinquish the desire for closure and to follow the dance-steps of the signifier, permitting the text to take the lead. By this means, we allow the play, like the mortality it depicts, to retain its mystery, its a-thetic knowledge, its triumphant undecidability – and its corresponding desire to seduce.¹²⁴

Die Diskussionen zwischen Literaturkritikern und Regisseuren zum Thema *Hamlet* ebenso wie die Kontroversen der Literaturkritiker untereinander werden so schnell zu keinem Ende kommen. Es wird niemandem gelingen, sich vollständig in Shakespeares Zeit zurückzusetzen – nichtsdestotrotz ist es, will man *Hamlet* heute erschließen, unabdingbar weiterhin mithilfe literaturkritischer Methoden an den Text heranzugehen und nicht nur gegenwärtiges Gedankengut wahllos in das Stück hineinzudeuteln. Es hat sich gezeigt, dass es nicht möglich ist, *Hamlet* nur aufgrund der zeitgenössischen elisabethanischen Bedingungen (seien es religiöse, ethische, gesellschaftliche) zu deuten; wie bei jedem Kunstwerk muss auch die künstlerische Vermittlung – von Vers und Form bis hin zu Handlung und Charakteren – miteinbezogen werden. Da *Hamlet* ein schon unzählige Male analysiertes Werk Shakespeares darstellt, ist es in der Folge umso wichtiger, mögliche Fehleinschätzungen vorangegangener Deutungen ebenfalls kritisch in neue Interpretationsansätze miteinzubeziehen.

¹²³ McEvoy: *Hamlet*, S. 35f.

¹²⁴ Belsey, Catherine: *Shakespeare and the Loss of Eden*. Basingstoke and London: Macmillan 1999, S. 169.

2. Einschub: Shakespeare und die Adaption

2.1 Einleitung : Mögliche literarische Verfahrensweisen in der produktiven *Hamlet*-Rezeption

Es ist ohne Übertreibung festzustellen, dass Shakespeares *Hamlet* in der Literaturgeschichte wohl den größten Umfang an produktiver Rezeption hervorgerufen hat – unabhängig von der Qualität der einzelnen Texte oder Produktionen. Dies mag zum großen Teil davon abhängen, dass das Stück so viele Fragen unbeantwortet, so viele Entschlüsse unentschieden gelassen hat. Diese Ambiguität und Offenheit des Textes scheint nicht nur die kritische Diskussion anzuregen, sondern ebenso eine literarisch-produktive Antwort zu fordern: „In this sense, adaption joins imitation, allusion, parody, travesty, pastiche, and quotation as popular creative ways of deriving art from art.“¹²⁵ Es entstand in Kritikerkreisen die Debatte, inwiefern eine Adaption je an das Original, den Ausgangstext oder das Ausgangswerk in Bezug auf die qualitative Aufarbeitung heranreichen kann. Linda Hutcheon bezieht sich in ihrem Aufsatz *On the Art of Adaptation* auf den Kulturtheoretiker Robert Stam, der einer Art Medienhierarchie festhält, dass „adaptions are, by definition, belated, middlebrow, or culturally inferior.“¹²⁶ Hutcheon selbst jedoch vertritt einen anderen Standpunkt:

When we adapt, we create using all the tools that creators have always used: we actualize or concretize ideas; we simplify but we also amplify and extrapolate; we make analogies; we critique or we show our respect. When we do all this, does it matter whether the narrative we are working with is “new” or adapted?¹²⁷

Schon viele Shakespeare-Kritiker haben sich der Unmenge an Texten angenommen, die sich auf *Hamlet* beziehen und Theorien der Intertextualität beschrieben:¹²⁸ „After all, most of Shakespeare’s plays were adapted from other literary or historical works, and that does not seem to have damaged the Bard’s reputation as an inventor.“¹²⁹

Bei diesen Untersuchungen ist vor allem eine Frage nicht einfach zu beantworten, nämlich inwiefern sich der neue Text auf den Shakespeareschen Ausgangstext bezieht, in welcher Abhängigkeit die beiden zueinander stehen. Es gibt eine Menge an bislang eigentlich oft

¹²⁵ Hutcheon, Linda: *On the Art of Adaption*. In: *Daedalus* 133/2, Frühling 2004, S. 108 – 111, hier S. 109.

¹²⁶ Robert Stam zit. nach Hutcheon: *Adaption*, S. 109.

¹²⁷ Hutcheon: *Adaption*, S. 119 - 110.

¹²⁸ Um hier nur einige zu nennen: Ruby Cohn (*Modern Shakespeare Offshoots*, 1976), Bruno von Lutz (*Dramatisch Hamlet-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts in England und den USA*, 1980), Klaus Peter Steiger (*Moderne Shakespeare-Bearbeitungen*, 1990), Bert Schwarzer (*Hamlet liest "Hamlet": Produktive Rezeption eines weltliterarischen Schlüsseltextes in der Moderne*, 1992), Martha Tuck Rozett (*Talking back to Shakespeare*), Alexander Welsh (*Hamlet in His Modern Guises*, 2001)

¹²⁹ Hutcheon, Linda: *On the Art of Adaption*, S. 108-109.

unklar definierten Begriffen wie Adaption, Transformation, Wiederholung, Rewrite¹³⁰, Fortsetzung, Vorläufer/Prequel und viele weitere mehr. Ruby Cohn verwendet in ihrem Werk die Bezeichnung „offshoot“, was als eine Art Ableger bzw. Abzweigung verstanden werden kann. Unter diesem Begriff subsumiert sie Werke wie Goethes *Wilhelm Meister* ebenso wie James Joyces *Ulysses* oder Sternes *Tristram Shandy*, was einer starken Überdehnung der eigentlichen Begriffsbedeutung gleichkommt.

Wolfgang Müller betont in seinem Essay *Modern Hamlet Derivatives* die Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Arten von Beziehungen, die zwischen dem gegebenen und einem neuen, sich darauf beziehenden Text, bestehen können. Die erstere Beziehung wird dadurch definiert, dass sich der Text durch Zitate und Anspielungen solcher Mittel bedient, die spezifische Aspekte des Ausgangstextes miteinbeziehen. Oft ist es so, dass ein Zitat nur die Aufgabe hat, sich auf einen bestimmten Teil des zitierten Textes zu berufen, Müller führt hier Robert Bages *Hermsprong or Man as He Is Not* an, wo ein junger, liebestrunkenener Mann Worte aus dem berühmten *To-be-or-not-to-be* Monolog zitiert: "Who would groan, and bear the pangs of despised love?" Die Funktion dieses Zitats, das die jugendliche Liebe ironisiert, indem sie Hamlets überbordender Rhetorik gegenübersteht, bezieht sich nur auf diesen einen Handlungspunkt und hat keine weitere Bedeutung für den Text. Andererseits können Zitate natürlich auch eine große Wirkung hervorrufen, wenn sie zum Beispiel wie in *Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead* (Tom Stoppard, 1966) gleich im Titel angeführt werden und somit den gesamten Vortext *Hamlet* ins Gedächtnis rufen.

Die zweite mögliche Verbindung zwischen Ausgangstext und darauf bezugnehmendem Text ist laut Müller diejenige, bei der der gesamte Text als Einheit auf den vorausgegangenen Text bezogen wird. Dies ist der Fall bei Übersetzungen, Imitationen, Adaptionen, Rewrites, Fortsetzungen, Parodien.¹³¹

Such texts, which are inseparably connected with anterior texts and which could never have been written without those pre-existent texts, I propose to subsume under the term derivative texts. The term derivative is here used in a neutral sense, dissociated from value judgements, particularly from those of a derogatory kind (derivative understood as "second-handed").¹³²

¹³⁰ Anm.: Der Begriff *rewrite* scheint nur auf Englisch auszudrücken, was gemeint ist: nämlich ein Um – bzw. Zurückschreiben in Bezug auf einen Ausgangstext.

¹³¹ Müller, Wolfgang: *Modern Hamlet Derivatives*. Terminological Reflections and Observations on John Updike, Gertrude and Claudius. In: Coelsch-Foisner, Sabine/ Szönyi, György E. (Hg.): *Not of an age, but for all time. Shakespeare across lands and ages. Essays in honour of Holger Klein on the occasion of his 66th birthday*. Wien: Braumüller 1994, S. 229 – 241, hier S. 229f.

¹³² Müller : *Modern Hamlet Derivatives*, S. 230.

2.2 Rewrite und Adaption

Ein sogenanntes Rewrite bearbeitet einen schon bestehenden Text, indem es eine völlig neue oder eine alternative Version des älteren Textes darstellt. Auch wenn es absolut abhängig ist von dem Werk, von dem es ausgeht, ist es doch eine freiere Form als die der Adaption. Diese meint in ihrem eigentlichen Sinn eine Änderung des Ausgangstextes, um ihn an eine andere Zeit, ein anderes Genre oder ein anderes Medium anzupassen. Bekannte Beispiele hierfür wären Bertolt Brechts *Coriolanus*, Friedrich Dürrenmatts *König Johann* oder Heiner Müllers *Macbeth* sowie Charles Marowitz' *Hamlet* – normalerweise wird bei einer Adaption der Name des Textes bzw. in diesem Falle Stücks beibehalten und die Autorschaft wird nicht so streng gehandhabt wie im normalen Sinn des Wortes. Hier unterscheidet sich wiederum das Rewrite von der Adaption: Obwohl das Rewrite stark mit dem Vorgängertext verbunden ist, ist es eine Kreation des Autors. Auch der Titel wird bei einem Rewrite teils übernommen, teils abgeändert oder teils völlig neu kreiert, einige Beispiele hierfür wären: Ashley Dukes *Return to Danes Hill* (eine Hamlet-Bearbeitung 1958), Botho Strauß' *Der Park* (1983, eine Überarbeitung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream*), Alfred Döblins *Hamlet oder die lange Nacht nimmt kein Ende* (1957) oder Georg Brittings *Ein dicker Mann namens Hamlet* (1932).

Ein Rewrite zeichnet sich durch zwei Aspekte aus: Erstens die übergreifende Referenz auf einen vorangegangenen Text als strukturelle und thematische Einheit; zweitens ein je nachdem kleinerer oder größerer Grad an Abweichung in Hinsicht auf das Original, wodurch es eine eigenständige künstlerische Schöpfung wird. Bei einem Rewrite ist die grundlegende rhetorische Technik die Substitution und kann sowohl auf den Schauplatz, die Figuren, das Thema, den Stil, die Sprache und ähnliche Aspekte mehr angewandt werden. Es ist zum Beispiel auch möglich, eine im Ausgangstext als Nebencharakter gezeichnete Person nun in den Vordergrund zu rücken, wie das bei Stoppards *Rosenkrantz and Guildenstern Are Dead* der Fall ist, oder bei John Updikes Roman *Gertrude and Claudius* (2000), der noch genauer zu besprechen sein wird. Ebenso kann ein positives Ende in ein negatives abgeändert werden sowie umgekehrt, als Beispiel ist hier Philip Freunds *Prince Hamlet* (1953) anzuführen, wo Hamlet am Schluss den Thron besteigt, Ophelia heiratet und Laertes als seinen Bruder akzeptiert.

Die Substitution hat aber auch ihre Grenzen – es müssen einige Eigenschaften des älteren Textes erhalten bleiben, damit er hinter dem Rewrite erkannt werden kann. Es werden auch weitere rhetorische Mittel bei einem Rewrite angewandt, so zum Beispiel die Reduktion (in

dem zum Beispiel Charaktere völlig aus der Handlung ausgeschlossen werden), eine Erweiterung bzw. Ergänzung (indem, um beim vorigen Beispiel zu bleiben, Charaktere hinzugefügt werden) oder Permutation, das Vertauschen diverser Personen(gruppen) und Handlungsstränge. Wenn diese letzte genannte Form, wie zum Beispiel von Charles Marowitz, exzessiv genutzt wird, spricht man eher von einer Collage als von einem Rewrite. Wenn sehr viel Material hinzugefügt wird und die Geschichte stark erweitert wird, spricht man ebenfalls nicht von einem Rewrite, sondern in diesem Fall von einer Folge bzw. einer Fortsetzung. Das ästhetische Prinzip eines Rewrites besteht in der Spannung zwischen dem Arbeiten mit und sich Wegbewegen von dem Ausgangstext; es gibt verschiedene Stufen der Abhängigkeit zwischen älterem und neuerem Text. Ein Beispiel für starke Analogien zwischen dem modernen Stück und Shakespeares‘ wäre Elmer Rices *Cue for Passion* (1958, eine psychoanalytische Hamlet-Variation), wohingegen in Alfred Döblins *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* (1957) die Abhängigkeit zum Ausgangstext weniger offensichtlich ist.¹³³

2.3 Folgen, Fortsetzungen und ähnliche Erzählformen

Eine Fortsetzung bezeichnet ganz allgemein einen Text, der chronologisch nach einem schon bestehenden Text entstanden ist und sich auf diesen rückbezieht. Somit wird also gleichzeitig auch eine Folge oder ein Rewrite damit beschrieben. Müller verwendet den Ausdruck „derivative extension“, um Fortsetzungen und andere literarische Formen, die den Text in irgendeiner Weise ausbauen, zu bezeichnen. Im Gegensatz zu Rewrites, die den vorangegangenen Text als ein Ganzes überarbeiten, wird bei der „derivative extension“ immer etwas zu vorhandenem Stoff hinzugefügt. Beschreibt der neue Text etwas, was dem alten Text in Bezug auf das Thema vorangestellt wird, zum Beispiel die Vorgeschichte, spricht man von einem „Prequel“ – auf Englisch dem „Sequel“ gegenübergestellt – Vorläufer und Fortsetzung.

There are extensions which deal with a phase in a character's life anterior to that presented in the pre-text, or such which fill a gap in the period of a character's life described in the pre-text, or such which deal with a period posterior to that depicted in the original text.¹³⁴

¹³³ Müller: *Modern Hamlet Derivatives*, S. 231f.

¹³⁴ Ebd., S. 232.

Müller führt auch Beispiele an, um alle Arten der Verlängerung zu präsentieren: Als prominente Vorgeschichte/Prequel kann George Bernard Shaws *Caesar and Cleopatra* (1906) gelten, ebenso wie nochmals John Updikes *Gertrude and Claudius*; ebenso beschreibt Percy Mac Kaye in *The Mystery of Hamlet, King of Denmark* (1950) die Geschichte ab dem Zeitpunkt kurz bevor Hamlet Junior geboren wird bis zur ersten Königsrede von Claudius. Ein deutsches Beispiel eines Prequels stammt von Karl Gutzkov, *Hamlet in Wittenberg* (1835), das unter dem gleichnamigen Titel 1935 von Gerhart Hauptmann überarbeitet wurde. Ein Text, der das Stück nicht am Anfang oder Ende, sondern währenddessen thematisch in die Länge zieht, ist Steven Berkoffs *The Secret Love Life of Ophelia* (2001), das sich um die Liebesbriefe zwischen Hamlet und Ophelia dreht; des Weiteren beschäftigte sich Thomas B. Morris mit diese Person: *Ophelia* (1948), ebenso wäre hier Lisa Kleins Roman *Ophelia* (2006) zu nennen.

Dramatische Fortsetzungen im wirklichen Sinn des Wortes, die also dort ansetzen, wo Shakespeares Stück endet, sind zum Beispiel Aletha Hayters *Horatio's Version* (1972), George S. Brooks' *Fortinbras in Plain Clothes*, 1925 oder John Hankins *The New Wing at Elsinore* (1901).¹³⁵

¹³⁵ Müller: *Modern Hamlet Derivates*, S. 232f.

3. John Updike : *Gertrude and Claudius*

3.1 Einleitung. Vom Umkehren einer literarische Generationen prägenden Perspektive

„Was wirklich faul ist im Staate Dänemark, vermag nur eine schonungslose Offenlegung der Vorgeschichte zu klären“¹³⁶. Mit *Gertrude and Claudius* hat John Updike 2001 ein Prequel zu *Hamlet* geschrieben. Laura Elena Savu hält in ihrem Aufsatz *In Desire's Grip: Gender, Politics, and intertextual games in Updike's Gertrude and Claudius* fest, dass es ein wichtiger Bestandteil der postmodernen Literatur geworden ist, kanonische Texte neu zu beleben, sie umzuschreiben, um damit gleichzeitig neue Interpretationswege aufzuzeigen: „To this, Updike would add that in *Hamlet*, one of the most revered plays of the Western canon, not really everything is told from the beginning either.“¹³⁷

Im Vorwort nimmt der Autor die Struktur des Romans vorweg: Das Buch gliedert sich in drei Teile, wobei die drei Hauptcharaktere jeweils andere Namen tragen. Updike greift nämlich nicht nur auf Shakespeares *Hamlet* zurück, sondern auch auf dessen Quellen. Dies wäre zuallererst die alte Hamlet-Sage in den *Historiae Danicae* des Saxo Grammaticus, ein lateinischer Text aus dem späten zwölften Jahrhundert, dessen Erstausgabe 1514 in Paris erschienen ist. Im zweiten Teil werden die Namen aus der Hamlet-Erzählung in den *Histoires Tragiques*, Band V, Paris 1576, des François de Belleforest übernommen, die selbst wiederum auf Saxo Grammaticus zurückzuführen ist.

Ein weiterer intertextueller Verweis findet sich im Namen Corambis (der bei Shakespeare zu Polonius wird), der zuerst in der ersten Shakespeare Quarto-Ausgabe von 1603 auftaucht und 1781 als Corambus zurückkehrt – in einem 1781 gedruckten Manuskript (nach einem verschollenen Manuskript von 1710) des Dramas *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet von Dänemark*. Dieses Drama stellt eine stark gekürzte Fassung von Shakespeares Stück dar bzw. eine Fassung des verlorenen, sogenannten *Ur-Hamlet* von 1587, der der Forschung nach sehr wahrscheinlich von Thomas Kyd verfasst wurde und von den

¹³⁶ Koppenfels, Werner von: Das Gift kam aus Byzanz. John Updike enthüllt die Vorgeschichte zu „Hamlet“. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe) 102, 4. 5. 2002, S. 54 – 55, hier S. 54.

¹³⁷ Savu, Laura Elena: In Desire's Grip: Gender, Politics, and Intertextual Games in Updike's Gertrude and Claudius. In: Papers on Language and Literature. A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature, 39/1, 2003 Winter, S. 22 – 48, hier S. 22.

Chamberlain's Men – eine Theatertruppe, welcher Shakespeare angehörte – neubearbeitet und aufgeführt wurde.¹³⁸

Die Namen des dritten Teiles des Buches sind dem Shakespeareschen Stück entlehnt. Gerutha wird zu Geruthe und schließlich zu Gertrude; Howendil wird zu Horvendile und dann zu Hamlet (Senior) und Feng wird zu Fengon und ändert seinen Namen im letzten Teil in Claudius. Amleth wird zu Hamblet und schließlich zu Hamlet.

3.2 Inhalt

Gerutha wird 16-jährig und unwillig an Horwendil, einen von ihrem Vater, König Rorik, ausgesuchten jungen „Recken“ verheiratet und gebiert kurz danach ein Kind, Amleth. Währenddessen macht ihr Schwager Feng schöne Augen, vorsichtig zunächst, weil er des Bruders Zorn nicht auf sich ziehen will. Rorik stirbt und Horwendil erbt den Thron, Amleth verweilt bislang in Wittenberg, um dort die aufkommende intellektuelle Strömung der Renaissance wissbegierig in sich aufzunehmen. Währenddessen ist die junge Königin dem Schwager verfallen, eine romantisch-erotische Affäre nimmt hinter den königlichen Vorhängen ihren Lauf. Der König jedoch deckt den Betrug auf und wird von seinem Widersacher kurzerhand, durch ins Ohr geträufeltes Gift aus Byzanz, umgebracht. Die Königin weiß laut Updike nichts von dem Mord, nur Polonius ist ebenfalls eingeweiht: „In any case, it certainly would not have suited my rosy picture of her to have her be an accomplice in murder, her husband's murder, at that.“¹³⁹, so John Updike. Auch die meisten anderen Shakespeare-Kritiker gehen von der Unschuld Gertrudes in Bezug auf den Tod ihres Mannes aus, doch nehmen sie nichtsdestotrotz an, dass „at least Gertrude is guilty of having had a sexual relationship with Claudius before the murder of her husband“¹⁴⁰ und beziehen sich hierbei auf den Geist Hamlets, der sie als „adulterate“¹⁴¹ beschreibt. Updike schließt seinen Roman mit der Krönung des Claudius als dieser denkt, mit schlechtem Gewissen doch noch einmal davongekommen zu sein und der ironischen Wende hin zum Happy-End, wo Shakespeares Tragödie anknüpfen wird.

¹³⁸ Updike, John: Gertrude and Claudius. Foreword. London: Penguin 2000, o. S.

¹³⁹ Updike, John: Interview. John Updike discusses his new novel "Gertrude and Claudius". Talk of the Nation, 9. März 2000. Broadcast Transcript: Literature Resource Center.

¹⁴⁰ Smith, Rebecca: A Heart Cleft in Twain. The Dilemma of Shakespeare's Gertrude. In: Coyle, Martin (Hg.): Hamlet. New Casebooks. Basingstoke [u. a.]: Macmillan 1992, S. 80 – 96, hier S. 81.

¹⁴¹ Shakespeare: Hamlet, S. 64.

In weiterer Folge werde ich nicht die Namen der verschiedenen Teile wie Updike sie eingesetzt hat, verwenden, sondern bei den geläufigen Shakespearschen Namen bleiben, um bei der Analyse keine Verwirrung zu stiften.

3.3 Analyse

3.3.1 Literarische Einordnung

Der Roman *Gertrude and Claudius* stellt, nimmt man die vorangegangenen Definitionen literarischer Adaptionen bzw. Fortsetzungen und Ausführungen als Grundlage für die literarische Einordnung, eine Form des *Prequels* dar. Es wird die Vorgeschichte zu einem schon bestehenden Text erzählt, die Handlung von Updikes Roman endet, wie erwähnt, dort, wo Shakespeares Stück einsetzt. „For many years, it struck me that the case for Gertrude and Claudius isn't made very completely in the Shakespeare play. There is a lot we don't know about how they got together“¹⁴², so John Updike in einem Interview. Seit dem frühen 20. Jahrhundert hat sich der Fokus der *Hamlet*- und generell der Literaturkritik umgekehrt: Im Mittelpunkt stand nun nicht mehr vornehmlich die Handlung, sondern die Charaktere, der Einblick in die Protagonisten, was gefördert wurde durch neue Erkenntnisse auf dem Gebiet des Historismus, der Psychoanalyse, der Philosophie und anderen wissenschaftlichen Disziplinen (Verweis auf den Forschungsstand). Updike folgt einer modernen Konzeption insofern, als er eine Charakterstudie Gertrudes anfertigt; modern wirkt der Roman jedoch auf doppelter Ebene, einerseits weil der Charakter – bzw. Beziehungsstudie eindeutig die meiste Aufmerksamkeit zugesprochen wird, andererseits weil noch dazu eine Frau in diesem sonst männlich dominierten Stück/Thema die Hauptrolle spielt.

Dem Autor bieten sich somit interessante Möglichkeiten – er führt nicht die Themenkomplexe, die im Stück selbst aufgeworfen werden, weiter aus, sondern versucht, die ganze Geschichte unter einem neuen Aspekt zu betrachten, indem er zu erklären will, wieso die Situation im Stück so vorgefunden wird, wie Shakespeare sie geschrieben hat. Natürlich geht Updike dadurch aber auch gleichzeitig auf Fragen des Stücks selbst ein, zum Beispiel ob Gertrude mitwissend war am Mord ihres Ehemannes; wie sich die Liebe zwischen Gertrude

¹⁴² Updike, John: Interview.

und Claudius entwickelt hat und vieles Ähnliches mehr, Updike betont: „There are a lot of gaps and mysteries in the play that cry out for an illumination.“¹⁴³

Updike schreibt nicht nur eine Vorgeschichte: Er nutzt ebenso ein gängiges rhetorisches Mittel des *Rewrite*, nämlich eine im Hauptstück als Nebenfigur behandelte Person nun in den Vordergrund zu rücken. Dieser Kunstgriff bringt dadurch, dass eine Frau, nämlich Gertrude, die Rolle der Protagonistin übernimmt, gleichzeitig einen sehr modernen, weil gender-betonten Ansatz in den schon jahrhundertealten *Hamlet*-Stoff.

3.3.2 Zeitgeschichte: Epochenwechsel

Auch wenn die Geschichte im Mittelalter spielt, scheint Gertrude eine Art Vorahnung zu haben, dass ein kultureller Übergang, der Wechsel in einen neuen Abschnitt der sozialen und wissenschaftlichen Geschichte, bevorsteht¹⁴⁴: In einem Gespräch mit ihrem Vater sprechen Sie über den Feinsinn mancher Ritter, wobei Rorik den Charakter Horwendils lobt, Gertrude aber missmutig entgegnet: „I suppose that could pass for nicety, [...] in the dark old days, when the deeds of the sagas were being wrought, and men and gods and natural forces were all as one.“¹⁴⁵

Graham Holderness, wie schon im Forschungsstand erwähnt, hebt besonders die innere Unruhe hervor, die Hamlet nach Wittenberg treibt und generell die Rastlosigkeit einer Zeit abbildet, die im Entstehen ist und die neue Strömung des Humanismus auch in den Norden bringen soll.¹⁴⁶ Auch Manfred Pfister betont die Übergangsstimmung, die das Stück *Hamlet* unter anderem prägt, es wäre hineingestellt in die „politischen, geistigen und gesellschaftlichen Umbrüche der Frühen Neuzeit“, es bearbeite „mittelalterliche Stoffe um Teufelsbund bzw. Blutrache für die durch Reformation, Humanismus und Neue Wissenschaft veränderte Gegenwart des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts.“¹⁴⁷ Updike hält hier die Unruhe fest, die sich auf kulturellem Niveau abzuzeichnen scheint, eine Art Vorschau auf die intellektuelle Wende, die mit der kommenden Renaissance bevorsteht.¹⁴⁸ Claudius spricht über Wittenberg und seine „Professors professing seditious doctrines – humanism, usury,

¹⁴³ Updike: Interview.

¹⁴⁴ Anm.: Müller merkt in seinem Essay an, dass Updike hier von der bekannten Theorie ausging, dass es sogenannte Vorwehen der Neuzeit schon im zwölften Jahrhundert gegeben hat.

¹⁴⁵ Updike: Gertrude and Claudius, S. 4.

¹⁴⁶ Holderness, Graham: Shakespeare's Tragic Heroes, S. 58f.

¹⁴⁷ Pfister, Manfred: Hamlet und kein Ende. Essay. In: Shakespeare, William: Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Frank Günther, Essay und Literaturhinweise von Manfred Pfister. 8. Auflage, München: dtv 2010, S 364 – 392, hier S. 364.

¹⁴⁸ Müller, Wolfgang G.: Modern Hamlet Derivatives, S. 234f.

market values, the monarchy as something less than the pure gift of God¹⁴⁹ oder, wie Werner von Koppenfels es formuliert: „Jung-Hamlet etwa verdirbt sich an der (noch nicht existenten) Universität Wittenberg den Geschmack am Leben durch deutsche Philosophie [...]“¹⁵⁰. Später, als Hamlet seinem Sohn zürnt, weil dieser nicht zurück nach Dänemark kommen will, obwohl es schön langsam höchste Zeit für ihn wäre, die Regierungsgeschäfte zu übernehmen, antwortet ihm Gertrude auf die Frage, wieso Hamlet lieber in Wittenberg verweilt:

[...] there's a ferment going on in cultivated circles to the south, various bits of ancient knowledge the Crusaders brought back, the Arabs and the Byzantine monks have been transcribing them for centuries but nobody read them, something about a new way of looking at the world *scientifically*, whatever that is, letting nature tell us about itself in little details, one after another [...] Instead of taking everything on faith from the priest and the Bible [...] ¹⁵¹

Woraufhin Hamlet mit seiner Antwort den feudalen, mittelalterlichen Herrscher repräsentiert, der sich noch gegen neue Weltansichten wie den aufsteigenden Humanismus zu wehren weiß:

You confirm my worst suspicions. My son is down there on the Elbe learning how to *doubt* – learning mockery and blasphemy when I'm trying to instill piety and order into a scheming, rebellious conglomeration of Danes. ¹⁵²

Nicht nur Alan Sinfield, sondern unter anderem auch Stephen Greenblatt¹⁵³ haben sich mit *Hamlet* im Spiegel einer religiösen Wandlung Dänemarks bzw. überhaupt Europas beschäftigt, die sich auch in Shakespeares Stück nachvollziehen lässt. Der Katholizismus steht erstmals dem Protestantismus gegenüber, wobei schon die erste Szene, in der des Vaters Geist erscheint, eine hitzige Debatte der beiden Glaubensrichtungen zu entfachen fähig ist. Während dieser, wie man dem vorigen Ausspruch des alten Königs Hamlet entnehmen kann, noch nach den religiösen Traditionen erzogen wurde, ist es seinem Sohn nun möglich, auch andere Erkenntnisquellen in Wittenberg kennenzulernen. Diese intellektuelle Aufbruchsstimmung, die sich ebenso, wenn auch langsamer, in Dänemark breitzumachen scheint, wird in Updikes Roman von Claudius unterstützt, der Gertrude auf einem gemeinsamen Ausritt auf das Landgut Hamlets mitnimmt und ihr von seinen Reisen erzählt: „There is all sorts of cleverness abroad, and less and less trusting in God. We Danes are backward lot; the cold keeps us fresh but stupid.“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Updike: Gertrude and Claudius, S. 164.

¹⁵⁰ Koppenfels: Das Gift kam aus Byzanz, S. 55.

¹⁵¹ Updike: Gertrude and Claudius, S. 80.

¹⁵² Ebd., S. 80.

¹⁵³ Anm.: Verweise auf den Forschungsstand.

¹⁵⁴ Updike: Gertrude and Claudius, S. 59.

Auch wenn Claudius Hamlet nach seiner späteren Thronbesteigung zürnt, da dieser nur durch Abwesenheit glänzt, spricht er von einer Gemeinsamkeit zwischen ihm und sich selbst:

I'm fond of him, actually [...] Young Hamlet. I think I can give him something he never had from his own father – he and I are fellow victims of that obtuse bruiser – that Koll-killer. We're alike, your son and I. His subtlety, which you mentioned, is much like my own. We both have a shadow-side, and a yen to travel, to get away from this foggy hinterland, where the sheep look like rocks and the rocks look like sheep. He wants *more*, to learn more.¹⁵⁵

Claudius führt seine Ideen weiter aus und nimmt auch der Religion gegenüber seinen Standpunkt explizit ein:

We're both victims of Danish small-mindedness – Viking blood-hunger crammed into the outward forms of Christianity, which no one up here has ever understood, from Harald Bluetooth on; for him it was just a way to pre-empt a German invasion. Christianity turns grim in lands frost; it is a Mediterranean cult, a religion of the grape.¹⁵⁶

Hier wird erneut angespielt auf die Tatsache, dass Hamlet die neue, humanistische Generation repräsentiert; Claudius ist ihm zwar nicht in allen Dingen, doch in so mancher intellektuellen Auffassung näher als sein Vater es war. Wo der alte Hamlet das Zögern seines Sohnes noch als verwerflich empfindet, sieht Claudius eine natürlich Entwicklung in Hamlets Persönlichkeit. Wobei, wie John Updike in einem Interview über seinen Roman anmerkt, die Dänen in der Zeit, zu der das Stück und der Roman spielt, überhaupt noch nicht allzu lange zum Christentum konvertiert waren:

[...] and some of them not really converted at all, so that Gertrude's own sense of God and his laws is rather dim. [...] Just that the standard Christian morality hasn't really settled into Denmark at this point in time. I'm not sure it ever did, in fact. The Scandinavian countries were the last to be converted to Christianity [...] But no, there are some thoughts of guilt and so on that haunt Claudius more than Gertrude, really. Claudius is the one who's God-haunted, in a sense.¹⁵⁷

Es ist also wohl mehr das Festhalten generell an alten philosophischen, intellektuellen, gesellschaftlichen und höfischen Traditionen, als der Hang zu alten religiösen Traditionen, das den König davon abhält, in der Fortbildung seines Sohnes etwas Gutes zu erkennen. Spekulationen, wie es nun um den dänischen Thron bestellt war, sind schnell angestellt; erkenntnisreicher wären diese aber nur, wenn Updike den Prinzen selbst hätte zu Wort kommen lassen über seine Intention, in Wittenberg bleiben zu wollen. Dass dies aber nicht im

¹⁵⁵ Updike: Gertrude and Claudius, S. 166-7.

¹⁵⁶ Ebd., S. 167.

¹⁵⁷ Updike: Interview.

Interesse des Autors lag, sollte auch der weiteren Analyse Anstoß geben, die Hauptaussagen des Romans in anderen Aspekten zu finden.

3.4 Strukturanalyse

Die drei Teile des Romans werden von Updike nicht nur anhand der verschiedenen Namen der Hauptcharaktere in ästhetische Einheiten unterteilt, sondern auch anhand der Erzählweise. Der erste Teil zeichnet sich durch eine durchgängige Erzählung aus, die den Leser in das mittelalterliche Dänemark einführt, in seine politischen und kulturellen Aspekte, was an manchen Stellen sogar ein einen historischen Roman erinnert.¹⁵⁸ Der zweite Teil stellt ebenso eine einheitliche Erzählung dar, legt den Fokus aber viel stärker auf das Thema der Ehe und der Liebesbeziehung zwischen Gertrude und Claudius, die Verführung und Leidenschaft, die diese beiden – in diesem Falle – Protagonisten für einander empfinden, kommt klar zum Ausdruck. Im dritten Teil lässt sich eine Änderung der Erzählweise erkennen, das dialogische Moment wird stärker ausgenutzt und erinnert dabei teilweise – in diesem Fall sogar doppelt, weil auch die Namen aus Shakespeares Stück entlehnt sind – eher an ein Bühnenstück als an einen Roman. Laut Richard Eder will Updike hier die verschiedenen und ausgewogenen Qualitäten der Prosa hervorheben:

It is novel against drama: see what broader, deeper, richer texture can be achieved through fiction's indeterminacy than through the dramatic determinacy of a figure on the stage. It is a courtly challenge: art against art.¹⁵⁹

Ob Updike diesen Wettstreit wirklich ins Auge gefasst hat, hat er selbst weder verneint noch bejaht. In den letzten Seiten diskutieren Gertrude und Claudius über die Zukunft Dänemarks und wie sie das Königreich führen sollen, mit dem ablehnenden und exzentrischen Charakter Hamlets an der Seite, der sowohl seiner Mutter als auch seinem Stiefvater entfremdet scheint und eigentlich wieder nach Wittenberg, zurück zur Universität, will:

¹⁵⁸ Müller: *Modern Hamlet Derivatives*, S. 235.

¹⁵⁹ Eder, Richard: *Spoiled Rotten in Denmark*. John Updike's newest novel is an imagined prequel to Shakespeare's 'Hamlet' in which the prince is a brat. In: *New York Times Books*, 27. Februar 2000. <http://nytimes.com/books>, 10. 2. 2013.

Trapped by their twin professions of love, the Prince from beneath his clouded brow studied the two glowing middle-aged faces hung like lanterns before him – hateful luminaries fat with satisfaction and health and continued appetite. He tersely conceded, to shunt away the glare of their conjoined pleas, "I shall in all my best obey you."¹⁶⁰

Man kann die deutlichen Anspielungen auf die Fortsetzung der Geschichte, wie Shakespeares Stück sie bietet, erkennen: Hamlet scheint aufgeladen mit Hass sowohl gegen seine Mutter als auch gegen seinen Stiefvater zu sein, nur missmutig willigt er ein, am Königshof zu bleiben. Die Bühne ist somit geebnet für den Geist, der Hamlet, seinen Eltern bewusst oder unbewusst schon zürnend, durch seine Reden die Rachlust einpflanzen wird. Updike treibt das intellektuelle Spiel hier zur Spitze und macht den Leser gefasst auf Hamlets wahnsinniges Verhalten im Stück, das inhaltlich an dieser Stelle anknüpft - der Leser weiß, wie Shakespeares Drama weiter – und ausgeht, umso mehr erscheint das Ende des Romans *Gertrude and Claudius* als ironische Übertreibung:

The era of Claudius had dawned; it would shine in Denmark's annals. He might, with moderation of his carousals, last another decade on the throne. Hamlet would be the perfect age of forty when the crown descended. He and Ophelia would have the royal heirs lined up like ducklings. [...] He had gotten away with it. All would be well.¹⁶¹

Dieses scheinbar harmonische Ende verweist gleichzeitig aber auch auf ein Missverständnis, wie Christopher Schmidt in seiner Rezension betont, nämlich auf Hamlets Missverständnis: „Hamlet hat nicht begriffen, dass die Ehe von Onkel und Mutter und das milde Interregnum des Claudius einen Segen für das Land bedeuten.“¹⁶² Dieses Urteil lässt sich auch durch Updikes Roman bekräftigen. Auch wenn man vom Prinzen generell nicht viel hört oder sieht, reichen doch die im Text enthaltenen Aussagen über oder von ihm, um einen klaren Eindruck davon zu bekommen, dass er dem neuen Königspaar in negativer Haltung gegenübersteht. Updike überlässt es aber bis zu einem gewissen Grad der Phantasie des Lesers, ob Hamlet Claudius aufgrund seines Vaters Tod zürnt, also ob er zu diesem Zeitpunkt überhaupt schon weiß, welchen Betrug sein Stiefvater begangen hat. Nach Shakespeare erfährt er vom Brudermord erst durch den Geist in der ersten Szene des Stücks.

¹⁶⁰ Updike: *Gertrude and Claudius*, S. 210.

¹⁶¹ Ebd., S. 210-211.

¹⁶² Schmidt, Christopher: *Festes Fleisch*. Updikes Hamlet-Roman. In: *Süddeutsche Zeitung* 280, 5. 12. 2001, S. V2/5.

3.5 Gertrude. Eine feministische Erfolgsgeschichte

3.5.1 Gertrude als Protagonistin und moderne Frau

In Bezug auf Shakespeares Stück ist der wohl auffälligste zu erwähnende Aspekt des Romans von John Updike, dass es ein Roman ist, der beinahe gänzlich ohne die Figur Hamlets auskommt. Nicht wie normalerweise bei einem Prequel wird die Geschichte des eigentlichen Protagonisten erzählt, sondern der Fokus richtet sich auf Hamlets Mutter, Gertrude, und ihre Heirat mit Claudius. Durch diese Art der Erzählweise ergibt sich für den Leser gleichzeitig eine völlig neue Perspektive: Eine Geschichte, die sich um einen männlichen Protagonisten dreht, dessen Ansichten, Verhaltensweisen, dessen Zögern schon von unzähligen Kritikern beschrieben und analysiert wurde, wird nun aus der Perspektive einer Frau erzählt.

Die Geschichte Updikes schlüsselt Gertrudes Beziehungen zu den männlichen Charakteren des Romans auf, vorerst die zu ihren beiden Ehemännern, Hamlet und Claudius und erst zweitrangig die zu ihrem Vater, zu Polonius und zu ihrem Sohn Hamlet. Updike arbeitet hier insbesondere wieder einen Themenkomplex neu auf, in dem er schon in unzähligen seiner vorherigen Werke sein literarisches Talent bewiesen hat: die Analyse zwischenmenschlicher Beziehungen. Auch erzählt Updike in vielen seiner vorhergehenden Romane die Geschichten aus der Perspektive einer Frau oder mehrerer.¹⁶³

Im zweiten Teil des Romans lässt Updike seine Protagonistin selbst über ihre Stellung in der Gesellschaft nachdenken: Gertrude stellt existenzialistische Fragen an sich selbst, an ihre Stellung am Hof und gegenüber den Männern in ihrem Leben und kommt zu folgendem Schluss: „I never lived for myself“¹⁶⁴. Was sie damit meint, ist, dass sie sich selbst immer über einen Mann definiert hat:

I was my father's daughter, and became the wife of a distracted husband and the mother of a distant son. When, tell, do I serve the person I carry within, the spirit that I cannot stop from hearing, that sought expression [...]?¹⁶⁵

Nach Bernard A. Schopen liegt allen Romanen Updikes das Problem der Selbstdefinition zugrunde und sie richten ihren „focus on the complex implications of his character's moral

¹⁶³ Anm.: Um hier nur einige zu nennen: *Couples* (1968), *The Witches of Eastwick* (1984), *Marry Me* (1976), *The Widows of Eastwick* (2008)

¹⁶⁴ Updike: Gertrude and Claudius, S. 94.

¹⁶⁵ Ebd., S. 94.

decisions.“¹⁶⁶ Ähnliche Fragen über ihre eigene Rolle am Hof sowohl gegenüber sich selbst stellt sich Shakespeares Königin nie. Dies ergibt sich natürlich unter anderem dadurch, dass Updikes Roman in erster Linie ein Roman über eine Frau ist, in deren Gedankenwelt er Einblick gibt. *Hamlet* von Shakespeare dreht sich immerhin um den genannten Protagonisten, nicht vorrangig um dessen Mutter. Nichtsdestotrotz erschafft Updike mit seiner Gertrude ein völlig neues Bewusstsein für diese literarische Frauenfigur, insbesondere, wenn er sie teilweise nachsinnen lässt, als lebte sie in postmoderner Zeit und sei mit diversen feministischen Theorien engstens vertraut¹⁶⁷. Erst Claudius ermöglicht es Gertrude, sich selbst zu finden:

She felt this would happen but once, this unfolding of herself, and so she was luxuriously attentive to it [...] Fengon disclosed her in the white mirror of his own body, furred and pronged, a self laid up within her inner crevices and for forty-seven years merely latent, asleep.¹⁶⁸

Gertrude verabscheut die pure Brutalität, wie Hamlet sie verkörpert, unter anderem als er seinen norwegischen Gegner, König Knoll, erschlagen, ja beinahe abgeschlachtet hat: „His rough pleasure quickened her blood with a pulse of anticipatory of her being, her qualms crushed, thoroughly his.“¹⁶⁹ Nicht mehr nur die körperliche Stärke, die einen Ritter auszeichnete, sind bei der Auswahl des Liebsten von Belang: Gertrude ist auf der Suche nach einem geistig befähigten, anregenden Mann, wie sie ihn später in Claudius erkennen wird, gegenüber welchem Hamlet rüpelhaft erscheint:

There was, always has been, in Horwendil's discourse a rambling licentiousness, a furtive braggadocio as his tongue could not forbear touching his mind's underparts [...] such a bulky human pig [...] ¹⁷⁰

Nichtsdestotrotz wird sie in die Ehe mit diesem Mann gezwungen, eine politische Ehe, die die Thronfolge nach Rorik absichern soll. Sie wird auch weiterhin immer wieder betonen, dass sie ihn nicht gewählt hat: „I did not choose him. Nor did he choose me but as part of a personal polity.“¹⁷¹

¹⁶⁶ Schopen, Bernard A.: Faith, Morality, and the Novels of John Updike. In: Twentieth Century Literature 24/4, 1978 Winter, S. 523 – 535, hier S. 524.

¹⁶⁷ Anm.: Hier sei darauf hingewiesen, dass Updike zwar sicher mit der Feminismus- und Genderdebatte seit Beginn des 20. Jahrhunderts vertraut war, sich Gertrudes Emanzipation aber beinahe noch eher mit den Feminismus-Bewegungen der 1970er Jahre, wie schon im Forschungsstand kurz erwähnt, in Verbindung gebracht werden kann.

¹⁶⁸ Updike, Gertrude and Claudius, S. 129.

¹⁶⁹ Ebd., S. 16.

¹⁷⁰ Ebd., S. 74.

¹⁷¹ Ebd., S. 44.

Updike verwendet, um die Eingeschlossenheit, die Gertrude empfindet, zu beschreiben, verschiedenste Metaphern:

Her life was appraised through this inward eye had been a stone passageway with many windows but not one portal leading out. Horwendil and Amleth were the twin proprietary guards of this passageway and heavily barred death was its end.¹⁷²

Als Gertrude, nachdem sie Hamlet Senior schon einen Sohn geschenkt hat, seinen Bruder Claudius kennenlernt, beginnt für sie eine sinnliche Suche nach sich selbst, er „brought her home to herself“¹⁷³. Claudius ist scheinbar ganz anders als ihr Ehemann, er ist interessant und einfühlsam, er hat eine weltmännische Art, die er sich auf vielen Reisen in fernen Ländern angeeignet hat und sie erkennt sein Interesse:

His eyes, it had seemed to her some years ago, when he and Horwendil had freshly come to Zealand to claim her father's gratitude, had dwelt upon her with more than the passing interest an adult bestows upon a lively child. But she found it difficult to think of one man while another was upon her, and Horwendil was upon her, looming in his burgundy cloak and his shirt of mail, the fire iron links glinting like ripples in moonlight.¹⁷⁴

Szenen wie die Verführung Gertrudes durch Claudius kommen in Shakespeares Stück nicht vor. Updike betont vor allem das Schwanken Gertrudes zwischen moralischem Bedenken und aufsteigender Leidenschaft und lässt dabei auch den politischen Aspekt des königlichen Ehebruchs nicht außer Acht: Claudius wäre gerne der neue König.

Wichtig zu bemerken ist jedoch, dass auch wenn Gertrude sich schließlich auf die außereheliche Affäre mit Claudius einlässt, Updike sie nicht als Mitwisserin am Mord ihres Gatten beschreibt. Updike greift hier die Rede des Shakespeareschen Geistes auf, der davon spricht, es sei ihm Gift ins Ohr geträufelt worden – ebenso wird auch Updikes Claudius bei Hamlet Senior ans Werk gehen.

Wie auch in vielen von Updikes vorhergehenden Romanen wird der vermeintlich Glück und Zufriedenheit bringende Partnertausch auch Gertrude desillusionieren: Claudius scheint seinem Bruder immer ähnlicher zu werden, indem er sich weder als der einfühlsame noch aufmerksame Gatte zeigt, der er versprochen hat zu sein. Doch dies ist nicht Gertrudes einzige Sorge, sie hat das Gefühl, dass der Thronraub Claudius' ein großer Fehler war und fühlt sich nun von dessen Geist verfolgt:

¹⁷² Updike: Gertrude and Claudius, S. 56.

¹⁷³ Ebd., S. 109.

¹⁷⁴ Ebd., S. 14.

[...] he seemed, this less than apparition but more than absence, to be calling her name
[...] She felt dread [...] What did dead Hamlet want of her? All-seeing from beyond
the grave, he knew her sins now, every rapturous indecency and love-cry.¹⁷⁵

Updike geht spielerisch mit dem Geistermotiv um: Einerseits ist der tote Hamlet, der durch Gertrudes Träume geistert, eine Art Präfiguration des Geistes, der berühmterweise kurz darauf das Schloss heimsuchen wird, andererseits ist der Geist, von dem Gertrude spricht, schlichtweg die Verkörperung ihres schlechten Gewissens, das sie nunmehr nicht mehr loslässt.

3.5.2 Gender: Wie das feministische Hauptaugenmerk die Theorie ändert

Das Gender-Problem ist in Shakespeares *Hamlet* offensichtlich und doch hebt Updike dieses Thema noch auf eine andere Weise hervor. Schon in den ersten Seiten der Geschichte entwickelt Gertrude feministische Ideen, die dem Text eine bestimmte ideologische Richtung weisen.¹⁷⁶ Gertrude reflektiert einige Male über die Beziehung zwischen Frauen und Männern, ein Beispiel zeigt sich in einem Gespräch ganz zu Anfang des Romans, als König Rorik und seine Tochter darüber diskutieren, wie angemessen die übermäßige Gewalt Hamlets (Senior) in der Schlacht wirklich ist, als jener noch dazu eine Frau erschlagen hat

The phrase piqued Gerutha. "Is a woman's death less than a man's, I wonder? I think death for both is exactly as big as it must be, like the moon when it blackens the sun, to eclipse life completely, even to the last breath, which perhaps will be a sigh over opportunities wasted and happiness missed. Sela was a rover, but no woman wants to be a mere piece of furniture, to be bartered for and then sat upon."¹⁷⁷

Doch Gertrude stellt nicht nur Überlegungen zur Stellung der Frau in der Familie oder der Gesellschaft an, sondern bringt diese Gedanken auch mit einer Beobachtung der Behandlung der Männer innerhalb der Familienhierarchie zusammen: „Younger brothers, Gerutha thought, are like daughters in that no one takes them quite as seriously as they desire.“¹⁷⁸ Auch als Gertrude das erste Mal mit Claudius allein ist, stellt sie einen interessanten Vergleich bezüglich seiner Augen an: „They were deliciously darker than Horwendil's, the brown of crushed earth with grass in it, the residue of a creation, like Eve's, which came second.“¹⁷⁹ An anderer Stelle kommt sie wieder auf die Familie zu sprechen, diesmal aber auf ihre eigene und auf ihre schwierige Beziehung zu ihrem noch jungen Sohn: „Amleth mocks

¹⁷⁵ Updike: Gertrude and Claudius, S. 194.

¹⁷⁶ Müller: Modern Hamlet Derivatives, S. 237f.

¹⁷⁷ Updike: Gertrude and Claudius, S. 5.

¹⁷⁸ Ebd., S. 14.

¹⁷⁹ Ebd., S. 60.

me, even when he apes respect. Not yet six and he knows that women needn't be listened to."¹⁸⁰

Als König Rorik seiner Tochter erklärt, dass Hamlet (Senior) ihm erlaubt habe, an seinen siegreichen Raubzügen teilhaben zu dürfen („the pick of the plunder“), antwortet Gertrude schroff: „And I am to be the plunder in exchange“¹⁸¹. Hamlet selbst gibt Gertrude später die Schuld daran, ihm keine weiteren Thronfolger geschenkt zu haben und schiebt diese verlorene Chance auf das weibliche Unvermögen: „Resentment of our early betrothal, it may be, curdled your fructifying juices. They lacked no supply of seed.“¹⁸² Im Gegenteil zu seinem Bruder schafft es Claudius, ein charmantes Beispiel der Natur heranzuziehen, um Gertrude schließlich zu verführen: Er erklärt ihr die Kunst der Falknerei, wobei „only the female can be properly called a falcon“¹⁸³, da das Männchen um ein Drittel kleiner und so der Hälfte der angeborenen Jagdlust beraubt ist. Gertrude ist bis zu diesem Zeitpunkt gewohnt, von Männern umgeben zu sein, die sie zurückhalten, die ihr sagen, was zu tun ist; nun lernt sie Claudius kennen, der nicht nur sich selbst als Gegenteil dieser Männer präsentiert, sondern auch noch anhand eines Falken ein romantisches Ebenbild seiner selbst darzustellen fähig ist – Gertrude fühlt sich überhöht und zum ersten Mal in ihrer ganzen Größe wahrgenommen. Updike nutzt das Motiv der Falknerei geschickt, er lässt Claudius Gertrude die Prinzipien erklären, wie der weibliche Falke gehalten wird, wobei sich unwillkürlich ein Vergleich zwischen dem eingesperrten Tier und Gertrudes Gefühl, sich in einem ehelichen Gefängnis zu befinden, ergibt:

The eyes [...] They are what is called seeled. It is for her own protection; otherwise she will be frantic with the possibilities of freedom that she sees about her. Her talons have been trimmed, and her feet hobbled with bells, so the falconer can hear her slightest move.¹⁸⁴

Im dritten Teil spricht sie mit Ophelia über das seltsame Verhalten Hamlets und nutzt dies, um ihr eine Lehre bezüglich des Unterschiedes zwischen Männern und Frauen darzulegen:

Men have a nature more divided than ours. They go from muck to mountaintop in their minds, and take no middle ground. To justify the demands of their bodies they must exalt the object of those demands into a goddess, an unlikely sublime, or else treat her as a piece of muck.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Updike: Gertrude and Claudius, S. 37.

¹⁸¹ Ebd., S. 5.

¹⁸² Ebd., S. 54.

¹⁸³ Ebd., S. 63.

¹⁸⁴ Ebd., S. 64.

¹⁸⁵ Ebd., S. 183.

Wenig später bringt sie diese Aussage auf den Punkt: "For men, love is part of their ruthless quest for beauty; for us, it is more gently a matter of self-knowledge. It discovers us from within."¹⁸⁶ Updike ließ natürlich in seine Gestaltung Gertrudes die moderne Gender-Debatte einfließen, so wie man sie aus Shakespeares Stück nicht kennt.

Dass John Updike gerade Gertrude in den Mittelpunkt seiner Geschichte stellt, hätte so manch vorhergehenden Shakespeare-Kritiker wahrscheinlich stark verwundert: Allen voran ist hier natürlich T. S. Eliot zu nennen, der im Endeffekt Gertrude bzw. ihren Charakter verantwortlich für das Misslingen des Stücks macht. Jacqueline Rose geht in ihrem Aufsatz *Hamlet – The "Mona Lisa" of Literature* genauer auf Eliots Kritik ein:

The woman in question is Gertrude in Shakespeare's *Hamlet*, and the reproach Eliot makes is that she is not good enough aesthetically, that is, *bad* enough psychologically, which means that in relationship to the affect which she generates by her behaviour in the chief character of the drama – Hamlet himself – Gertrude is not deemed a sufficient *cause*.¹⁸⁷

Rose übt harsche Kritik an dieser Auffassung des Stücks bzw. der Einbettung *Hamlets* in einen kulturellen westlichen Kontext, der ein minderwertiges Frauenbild hochzuhalten scheint:

Eliot says the poet must "know" the mind of Europe; *Hamlet* has more than once been taken as the model for that mind. Western tradition, the mind of Europe, Hamlet himself – each one the symbol of a cultural order in which the woman is given too much and too little of a place. But it is perhaps not finally inappropriate that those who celebrate or seek to uphold that order, with no regard to the image of the woman it encodes, constantly find themselves up against a problem which they call femininity – a reminder of the precarious nature of the certainties on which that order rests.¹⁸⁸

In Updikes Roman wird Eliots Kritik beinahe parodiert, indem er die Person, die als Auslöser von Hamlets Trauer ungenügend ist, als Protagonistin in den Vordergrund hebt. Ohne dass er das so je formuliert hat, übt Updike mit dieser Erzählweise Kritik an so manch einem seiner Vorgänger, wenn auch hinzugefügt werden muss, dass Updike es ebenso offen lässt, was wirklich der Auslöser für Hamlets verstörtes Gemüt gelten kann bzw. wie er sich zu dem Prinzen entwickelt hat, der uns im Shakespeareschen Stück erscheint: Auf eine bestimmte und eindeutige Interpretation von Hamlets Charakter verzichtet auch Updike.

¹⁸⁶ Updike: Gertrude and Claudius, S. 186.

¹⁸⁷ Rose, Jacqueline: Hamlet. The Mona Lisa of Literature. In: Kastan, David Scott (Hg.): Critical Essays on Shakespeare's Hamlet. Boston, Mass.: Hall 1995, S. 156 – 170, hier S. 156.

¹⁸⁸ Ebd., S. 167-8.

3.6 Ein „Milchbart namens Hamlet“¹⁸⁹: das erste Mal nicht der Dreh- und Angelpunkt in seiner eigenen Geschichte

Shakespeares Stück stellt keine Informationen zu Hamlets Jugend zur Verfügung – weder zur Beziehung zu seinem Vater, noch zu seiner Mutter. Man kann also nur anhand diverser, jedoch nicht absolut belegbarer Theorien auf sein späteres Verhalten im Stück schließen, was viele moderne Kritiker versucht haben. Da dies aber eben nur auf spekulativer Basis versucht werden kann, ist in keinem Fall die Vollständigkeit einer Interpretation zugesichert. Da der Text aber so viele Leerstellen aufweist, bzw. Fragen stellt, die unbeantwortet bleiben, hat er schon einige Schriftsteller dazu angeregt, eine Vorgeschichte oder eine Fortsetzung nach ihrer Vorstellung zu verfassen. Interessant bei Updikes Roman ist es natürlich, dass er scheinbar kein großes Interesse an der Hauptfigur des Stückes zeigt - darin liegt eine gewisse Ironie. Margreta de Grazia schreibt in *Hamlet without Hamlet* (2007) über die Autonomie, die die Figur des Prinzen über die Jahrhunderte hinweg erlangt hat, sie spricht von einer „monadic exclusivity that alienates him from the play“¹⁹⁰. Natürlich spielt sie damit auf die Tatsache an, dass Hamlet in vielen Interpretationen fälschlicherweise als singulär zu analysierender Bestandteil eines theatralischen Ganzen gesehen werden wird, aber gerade im Roman Updikes wird die Entfremdung Hamlets vom Stück bzw. zumindest aus dem vom Mittelpunkt des Geschehens umgesetzt.

Doch auch wenn Prinz Hamlet die meiste Zeit abwesend ist, gibt es einige Bemerkungen im Text über ihn, die Aufmerksamkeit verdienen. Von Anfang an fühlt sich Gertrude ihrem Sohn, einem „foppish rude brat“¹⁹¹ entfremdet – einem Sohn, der aus einer Zweck- und keiner Liebesehe entstanden ist. Auch wenn sie anfangs so etwas wie mütterliche Gefühle empfindet, scheinen diese schnell zu schwinden: „her new-bloomed love for this fruit of her boody took a spot of blight“¹⁹². Das Baby empfindet „her milk sour“¹⁹³, was psychologisch-literarische Analysen später als ein mütterliches Defizit Gertrudes gedeutet haben. Auch Gertrude selbst zweifelt an ihren mütterlichen Fähigkeiten und beklagt sich bei Polonius:

¹⁸⁹ Simon, Anne-Catherine: Milchbart namens Hamlet. John Updikes Vorgeschichte des Dänenprinzen. In: Die Presse Spectrum 16169, 12. 1. 2002, S. VI.

¹⁹⁰ De Grazia, Margreta: Introduction, S. 5.

¹⁹¹ Updike: Gertrude and Claudius, S. 72.

¹⁹² Ebd., S. 34.

¹⁹³ Ebd.

Does he seem – how can I say this? – hard-hearted? Disrespectful to his elders, and callous to his inferiors? Somehow *wanton* in his moods, which are so strangely quick to change? With me he can be one moment affectionate, as though he understands me better than any man ever has, and the next moment be just a boy, turning his back as if I am of no more account than a wet nurse to the weaned. I feel, dear friend, an utter failure as a mother.¹⁹⁴

Auch am Schluss des Romans, als Claudius schon König ist, spricht Gertrude beinahe ebenso über ihren Sohn Hamlet: „He is cold.“¹⁹⁵ Sie beobachtet das Aufwachsen ihres Sohnes mit Skepsis:

As the powers of language and imagination descended upon him, the boy dramatized himself, and quibbled over everything, with parent, priest, tutor. Only the disreputable, possibly demented jester, Yorik, seemed to win his approval: young Amleth loved a joke, to the point of finding the entire world, as it was composed within Elsinore, a joke. Joking, it seemed to his mother, formed his shield for fending off solemn duty and heartfelt intimacy.¹⁹⁶

Ebenso an anderer Stelle bezieht sich Gertrude auf Hamlets Eigenschaft, alles als Spaß zu betrachten, „To my son, everything is mockery, a show.“¹⁹⁷ Gertrude vergleicht ihn mit dessen Vater und herabwürdigt seinen Hang, nichts ernst zu nehmen, bloß alles als Scherz aufzufassen. „Something held back her love for this fragile, high-strung, quick-tongued child.“¹⁹⁸ Auch Hamlets Vater ist nicht ganz zufrieden mit dem Wesen seines Sohnes, er will die Thronfolge unbedingt sichern und noch weitere Nachkommen zeugen, damit er sich nicht auf seinen einzigen, etwas kränklichen Spross, verlassen muss:

He [Hamlet] is even keener even than I to have more heirs. He envisions a succession, and does not like it hanging by a single thread. The Prince is not robust. His nervous temperament is susceptible to every shock.¹⁹⁹

Dies ist eine interessante Entwicklung der Geschichte, würde sie ja implizieren, dass auch der Vater dem Sohn nicht besonders nahe steht: „My son is a mystery to me“²⁰⁰ sagt Hamlet einmal zu Claudius. Hiermit wird die gesamte Geistererscheinung in Frage gezogen, kennt man Hamlet von Shakespeare eigentlich nur als einen seinem Vater tief verbundenen Sohn. Kurz vor dem Ende des Romans jedoch, als der Hofstaat zum Begräbnis Hamlets zusammenkommt, sagt der Prinz, „that only he was truly grieving King Hamlet“²⁰¹. Es ist nicht ganz schlüssig, ob Hamlet nun eine innige Beziehung zu seinem Vater pflegte – Updike

¹⁹⁴ Updike: Gertrude and Claudius, S. 41.

¹⁹⁵ Ebd., S. 177.

¹⁹⁶ Ebd., S. 34.

¹⁹⁷ Ebd., S. 177.

¹⁹⁸ Ebd., S. 34.

¹⁹⁹ Ebd., S. 38.

²⁰⁰ Ebd., S. 140.

²⁰¹ Ebd., S. 209.

hebt eigentlich das Gegenteil hervor und präsentiert Hamlet als trotziges Kind, das beiden seiner Elternteile gegenüber negativ positioniert ist. Jedoch lässt diese letzte Bemerkung Hamlets über seinen Vater auch einen anderen Schluss zu.

Am Beginn des dritten Teiles, als Claudius soeben den Thron bestiegen hat, erhebt er die Stimme gegen Hamlet (in dessen Abwesenheit):

I *command* that he come back to Denmark! [...] His insolent self-exile mocks our court and undermines our fledgling rule. [...] for all of this, he sulks in absentia and, when he does deign appear, seems skittish to the point of madness. [...] Hamlet plays the ghost, a presence spun of rumor, to spite me, for the people have ever had him in their favour [...]²⁰²

Hier werden zwei zentrale Probleme der Hamlet-Kritik aufgegriffen: Einerseits der vermeintliche Wahnsinn des jungen Prinzen, andererseits, wenn auch indirekt, eine Geistererscheinung. Updike gibt, anders als Shakespeare, Hinweis darauf, dass Hamlet sich schon vor dem Erscheinen des väterlichen Geistes merkwürdig benommen hätte, wie Claudius es im obigen Zitat anführt. „Some whisper [...] that he is mad“²⁰³, so Claudius. Dies könnte natürlich schlichtweg auf den Tod seines Vaters zurückzuführen sein, aber die Tendenz in Updikes Roman geht generell dahin, den Prinzen als durchaus merkwürdigen Charakter zu präsentieren – vor und nach dem Begräbnis. Interessant ist auch, dass hier nicht vom Geist des Vaters, sondern von Hamlet selbst als Geist die Rede ist, was natürlich thematisch einige mögliche Spekulationen eröffnet: „er geistert nur schattenhaft durch die Szene“²⁰⁴, oder, wie Reinhard Baumgart formuliert: „[...] und der dunkle Prinz darf nur am Rand, wenn auch unheildrohend, durch ihre Geschichte geistern.“²⁰⁵

Auch Ophelia sinnt über des Prinzen seltsames Verhalten ihr gegenüber nach, so wie sie dies auch am Ende der „Nunnery Scene“ in Shakespeares Stück tut („O, what a noble mind is here o’erthrown!“²⁰⁶):

He seemed to me, as to all observers, the epitome of a prince – exquisite in his dress, impeccable in form and command of language, an easy nobility in him to his fingertips. But now, in his pursuit of me, he will slip from good-natured flamboyance into near-disgust, as if a horror overtakes him in his wooing that turns his courteous effusions curt, and off he stalks without a God-be-wi’-ye ...²⁰⁷

²⁰² Updike: Gertrude and Claudius, S. 164.

²⁰³ Ebd., S. 167.

²⁰⁴ Koppenfels: Das Gift kam aus Byzanz, S. 54.

²⁰⁵ Baumgart, Reinhard: Den Rest verschweigen. Ein reiches Lesevergnügen: Wie John Updike mit Hamlet spielt. In: Die Zeit 47, 1. 11. 2011, S. 47 – 48, hier S. 47.

²⁰⁶ Shakespeare: Hamlet, S. 140.

²⁰⁷ Updike: Gertrude and Claudius, S. 183.

Doch auch wenn Ophelia vor Hamlets Verhalten zurückschreckt, besteht Gertrude darauf, die beiden mögen heiraten: „marriage was the quickest way out of his sterile egotism“ und zudem „a curtailment of the freedom of whim and motion that Claudius found menacing in his nephew“²⁰⁸. Polonius, der Vater Ophelias, steht den Hochzeitswünschen zwischen seiner Tochter und dem Prinzen skeptisch gegenüber, Hamlet „presumes upon his princeliness and melancholy to show his brusque, erratic humors too nakedly [...]“²⁰⁹. Mit Ironie stellt Updike Ophelia als diejenige dar, die Hamlets „Leiden“ betrachtet – weiß der Shakespeare-Leser schon längst, dass sich diese Diskussion ins Gegenteil verkehren und Ophelia selbst des Wahnsinns bezichtigt in den Selbstmord gehen wird. Also auch für die Geschichte von Hamlets Geliebter bietet John Updike keine weitere Erklärung, wieso sie sich im Stück Shakespeares genauso entwickelt, wie es der Fall ist, beziehungsweise gibt er keine Hinweise darauf, dass der Wahnsinn Ophelias auf Geschehnisse zurückzuführen ist, bevor ihr Vater von Hamlet ermordet wurde. Carol Thomas Neely hat sich eingehend mit der Darstellung Shakespeares „wahnsinniger Ophelia“ auseinandergesetzt und ist zu dem Schluss gekommen, dass sie durch ihr Verhalten die männliche Unterdrückung zum Ausdruck bringt.²¹⁰ Bei John Updike steht Ophelia nun, wie auch Hamlet, nicht im Mittelpunkt des Geschehens, weshalb auf ihren Charakter nicht verstärkt eingegangen wird. Nichtsdestotrotz zeichnet sich ab, dass sie, auch wenn sie beteuert, Hamlet zu lieben, ihn auch würde heiraten sollen bzw. müssen, wenn dies nicht der Fall wäre. Polonius will immerhin seine Stellung am Hofe sichern.

All dies könnte die Basis des Charakters bilden, die man später in Shakespeares Stück antrifft, aber es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich um eine fiktive Vorgeschichte handelt. Natürlich ist auch *Hamlet* ein Theaterstück und auf fiktiver Basis geschrieben, doch Updike wählt von vorneherein eine eher feindselige Haltung in Bezug auf Hamlets Charakter, die das Bild etwas verzerrt. Hamlet wird als Charakter aus Updikes Roman insofern ausgeschlossen, als er keine handelnde Person darstellt, was ihn gleichzeitig auch vom Leser distanziert.

Im dritten Teil des Romans wird versucht, Hamlets Entfremdung von seiner Mutter auf psychoanalytische Weise zu erklären: Gertrude denkt, dass Hamlet zutiefst enttäuscht von ihr ist: „He wanted me to *die*, to be the perfect stone statue of a widow, guarding the shrine of his father for him forever, because it has his childhood sealed up in it also.“²¹¹ Auch an anderer

²⁰⁸ Updike: *Gertrude and Claudius*, S. 185.

²⁰⁹ Ebd., S. 187.

²¹⁰ Neely, Carol Thomas: *Documents in Madness*, S. 325

²¹¹ Updike: *Gertrude and Claudius*, S. 166.

Stelle spricht sich Gertrude über ihre Befürchtungen aus, ihr Sohn könnte sich vollkommen gegen sie gewandt haben: „[...] even me he views disdainfully, as evidence of his natural origins, and proof that his father succumbed to concupiscence.“²¹² Updike bezieht sich hier unmittelbar auf Shakespeare, auf Hamlets Ekel vor dem „too too sullied flesh“²¹³, der in einem Zurückweisen jeglicher fleischlicher Gelüste gipfelt. Wie Valerie Traub in ihrem Aufsatz *Desire and Anxiety* betont, lässt sich in Shakespeares Stück (und nun auch in Updikes Roman) der unbewusste männliche Wunsch nach weiblicher Asexualität nachweisen, weil die weibliche Sexualität eine bestimmte Quelle der Angst darstelle.²¹⁴

Claudius wiederum vertritt den Interpretationsansatz Sigmund Freuds: „He blames himself, I believe, for his father’s death [...] He feels he willed it, in desiring you. [...] He loves you, as I do, as any man with eyes and a heart must.“²¹⁵

Doch auch wenn in Claudius‘ Worten womöglich etwas Wahres liegt, so scheint Gertrude das Unheil zu spüren, das heraufzieht: „Her son was his enemy, she could feel in her loins.“²¹⁶

So stellt Updike im dritten Teil verschiedene Theorien zur Analyse von Hamlets Charakter vor, ohne sich aber direkt dafür zu entscheiden, eine spezifische These gesondert zu unterstützen.

²¹² Updike: *Gertrude and Claudius*, S. 178.

²¹³ Shakespeare: *Hamlet*, S. 30.

²¹⁴ Traub, Valerie: *Desire and Anxiety*, S. 26.

²¹⁵ Updike: *Gertrude and Claudius*, S. 199.

²¹⁶ Ebd., S. 172.

3.7 Bezug zu Shakespeares Tragödie

Auch wenn Updike, vornehmlich in den ersten beiden Teilen seines Romans, auf ästhetische Unabhängigkeit vom Vorgängertext pocht, bleibt Shakespeares Stück allein aufgrund der zahlreichen Verweise und Zitate bei der Lektüre präsent. Als Hamlet seinen Bruder des Betrugs beschuldigt, nennt er seine Frau ebenso „my most virtuous-seeming queen“²¹⁷ wie der Geist in Shakespeares Stück; ebenso lässt Updike Claudius aus Shakespeare zitieren, als dieser über seinen Betrug reflektiert, dass sein „offense was rank with the primal curse upon it“²¹⁸. Die Anspielungen auf Shakespeares Stück steigern sich von Teil eins bis Teil drei, womöglich auch deshalb, da sich der dritte Teil in unmittelbarer inhaltlicher Nähe zum Ausgangsstück befindet und die Figuren hier auch schon dieselben Namen tragen.

Wolfgang Müller endet in seinem Essay mit folgenden Schlüssen: Der Vergleich zwischen Updike und Shakespeare hat gezeigt, dass Updike, vor allem in den ersten beiden Teilen des Romans, vor allem die ästhetische und thematische Autonomie seines Textes wichtig ist. Dies ist sicherlich ein folgerichtiger Schluss und kann aufgrund vieler Nachweise im Text selbst belegt werden, nicht nur durch den nun schon oft erwähnten Wechsel der Protagonisten von Hamlet zu Gertrude. Diese Vorgeschichte zu Shakespeare, die natürlich nach dem Bezugstext entstanden ist, vermittelt gleichzeitig eine ideologische Position, nicht nur eine einfache Überarbeitung. Wenn bei Shakespeare die Frage offen bleibt, ob Gertrude die Affäre mit Claudius noch zu des Königs Lebzeiten begonnen hat, wird diese von Updike vorweggenommen. Noch dazu wendet Updike sich von der eigentlichen Hauptfigur ab, was Müller schließen lässt, dass er nicht so sehr an der Geschichte Hamlets, also eines einzelnen Charakters, als vielmehr an den zwischenmenschlichen Beziehungen verschiedener Geschlechter interessiert ist.²¹⁹

Updike versucht zwar nicht alle, aber einige Fragen, die das Stück Shakespeares aufwirft, zu beantworten. Zum Beispiel arbeitet er das Thema der Geistererscheinung von einem anderen Standpunkt aus auf, er quält nicht Hamlet damit, sondern diesmal das neue Königspaar: Nicht nur wie schon erwähnt Gertrude, sondern auch Claudius hegt Vorahnungen bezüglich des Geistes seines Bruders, der im Schloss seinen Anspruch auf den Thron zu verteidigen scheint, weshalb Claudius bestimmt, dass sie nun nicht mehr in dem Bett schlafen sollten, das früher Hamlet und Gertrude als Ehelager gedient hat. Updike bereitet mit diesen mehrfachen

²¹⁷ Updike: Gertrude and Claudius, S. 146.

²¹⁸ Ebd., S. 207.

²¹⁹ Müller: Modern Hamlet Derivatives, S. 240f.

Verweisen auf einen Geist schon den Weg für die erste Szene in Shakespeares Stück: „Updike subtly introduces the ghost a part of the inner workings of Gertrude’s consciousness [...] The ghost of King Hamlet comes to haunt Gertrude’s dreams, her imagination, and her walking life [...]“²²⁰.

Im Nachwort zu Gertrude und Claudius bezieht sich Updike auf G. Wilson Knight’s *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy* (1930) und schreibt:

Putting aside the murder being covered up, Claudius seems a capable king, Gertrude a noble queen, Ophelia a treasure of sweetness, Polonius a tedious but not evil counsellor, Laertes a generic young man. Hamlet pulls them all into death.²²¹

Es scheint offensichtlich, dass Updike sein Prequel sehr wohl dazu genutzt hat, um seine kritische Position gegenüber der Figur des dänischen Prinzen in Shakespeares Stück festzuhalten. In einem Interview sagt er:

Clearly, I wrote it from a very strong pro-Gertrude position. I loved Gertrude. I wanted to make her the heroine of “Hamlet”, in a way. Claudius, I didn’t have as big an emotional stake in, but I wanted to show him as – you know, the case for Claudius and what kind of man, intelligent man, and also that the Hamlets, both father and son, weren’t all that great. The younger one is a terrible, self-centered whiner, and the older one, who we know mostly as a ghost, is kind of a public man of that era and something of a bully. So those were my interpretations and I set about animating them as best I could.²²²

Auch Rebecca Smith rechtfertigt die eingehende Beobachtung eben dieses literarischen Charakters:

Gertrude is not a flat, uninteresting character as a result of her limited range of responses and concerns. Gertrude’s words and acts interest the audience because, obviously, she is of extreme interest to the combatants in the play – the ghost, Hamlet and Claudius [...]²²³

Anne-Catherine Simon zeigt sich in ihrer Kritik überzeugt:

Updike sorgt für verspätete Gerechtigkeit und verdammt ihn [Hamlet] zu ebenjener nahezu stummen, den Anklagen hilflos ausgelieferten Randexistenz, wie sie bisher seine Mutter und sein Onkel führen mußten.²²⁴

Leser, die damit nicht einverstanden sind, werden wenig Freude an seinem literarischen Experiment haben – doch muss man hier immer im Hinterkopf behalten, dass John Updike

²²⁰ Savu: Hamlet, S. 31.

²²¹ Updike: Gertrude and Claudius. Afterword, S. 214.

²²² Updike: Interview.

²²³ Smith, Rebecca: A Heart Cleft in Twain, S. 92.

²²⁴ Simon, Anne-Catherine: Milchbart namens Hamlet, S. VI.

diesen Roman als Fiktion entworfen hat, nicht mehr – und nicht weniger. Er hat die Figur Gertrudes in den Vordergrund gerückt, weil er laut eigenen Angaben ihre Geschichte als unvollendet empfunden hat, weniger aus dem Gefühl heraus, feministischen Ansprüchen gerecht zu werden. Wie schon Shakespeares Stück zeigt auch diese Vorgeschichte zu *Hamlet*, dass bei der Interpretation literarischer, fiktiver Werke je nachdem, welche Ideologie vertreten werden soll, verschiedenste Analysen ein und desselben Textes zu fruchtbaren Ergebnissen führen können – unabhängig davon, ob diese dann wirklich die Intention des Autors auszudrücken imstande sind.

3. Per Olov Enquist : *Der Besuch des Leibarztes*

3.1 Einführung. Die verrückte Geschichte des dänischen Hofes

Der Schauplatz von *Der Besuch des Leibarztes* ist der royale Hof Dänemarks am Vorabend der Französischen Revolution, Hauptpersonen sind ein Usurpator, eine ehebrechende Königin und ein intelligenter, doch durch Missbrauch im Kindesalter in die Schizophrenie getriebener König, der hin – und herschwankt zwischen der Entscheidung, den Problemen in seinem Land Paroli zu bieten oder seiner Geisteskrankheit vollends nachzugeben.

Die Grundzüge von Per Olov Enquists 2001 (unter dem Originaltitel *Livläkarens Besök* erschien der Roman 1999 in Schweden) in der deutschen Übersetzung von Wolfgang Butt erschienenen Romans stellen, ohne dies in irgendeiner Weise verhehlen zu wollen, sofort einen direkten intertextuellen Bezug zu Shakespeares *Hamlet* dar. Natürlich sind die oben genannten Fakten, die nur einen Handlungsstrang der Geschichte umreißen, nicht alles, was Enquist zu erzählen hat. Im Mittelpunkt steht, neben dem 16-jährigen Kindskönig Christian VII., einem „Wiedergänger des Prinzen Hamlet“²²⁵, sein Leibarzt Johann Friedrich Graf Struensee, der in der für die Geschichtsschreibung bekannten „Struensee-Ära“ (1770 – 1772) die Regierungsgeschäfte Dänemarks führte.

Zu Leben und Werk Johann Friedrich Struensees gibt es mehr als 600 literarische Abhandlungen²²⁶, was ihn natürlich nicht auf eine Stufe mit Hamlet stellt, ihn aber nichtsdestotrotz zu einer sagenumwobenen und deshalb umso interessanteren literarischen Figur macht. Zur Frage, ob er in seinem Roman aktuelle politische Ereignisse darstellen wollte, antwortete Enquist in einem Interview: „Ich habe beim Schreiben an so etwas nicht gedacht, nur daran, dass ich diese Geschichte erzählen wollte.“ Warum er einen historischen Roman geschrieben hat, ist ebenso schnell erklärt: „[...] vermutlich braucht man Abstand, um Ereignisse in Literatur zu verwandeln. Im Auge des Orkans ist die Wahrnehmung gestört.“²²⁷

²²⁵ Buch, Hans Christoph: Die Finsternis im Zentrum des Lichts. Der Traum der Vernunft gebiert Monster: Per Olov Enquist untersucht die Fäulnis im Staate Dänemark. In: Der Tagesspiegel (Weltspiegel) 17367, 1. 4. 2001, S. W4.

²²⁶ Anm.: Um nur zwei zu nennen: *Der Favorit der Königin* (1996) von Robert Neumann; *Der Leibarzt des Königs* (2002) von Paul Barz.

²²⁷ Maitt-Zinke, Kristina: Bewegtes Volk. Per Olov Enquist im SZ-Interview. In: Süddeutsche Zeitung 77, 3. 4. 2002, S. 16.

3.2 Inhalt

„Am 5. April 1768 wurde Johann Friedrich Struensee als Leibarzt des dänischen Königs Christian VII. angestellt und vier Jahre später hingerichtet.“²²⁸ Enquist nimmt das Ende seines Romans im ersten Satz vorweg und arbeitet damit einen der skurrilsten Abschnitte der dänischen Geschichte auf.

König Christian VII. von Dänemark bestieg 16-jährig, im Jahr 1766, den Thron. Zwei Jahre später heiratet er seine Kusine Caroline Mathilde von England, die Schwester von George III. Aufgrund seiner geistig labilen Verfassung soll dem jungen König ein Leibarzt zur Seite gestellt werden: Johann Friedrich Struensee (1737 – 1772), ein deutscher Arzt aus Altona bei Hamburg, kommt 1768 an den dänischen Hof und „akzeptiert weder den religiösen Hokusfokus der „Besessenheit“ noch die offizielle „Säftelehre“ als Ursache für das psychische Leiden seines Patienten“²²⁹. Es ist ihm möglich, des Königs Vertrauen mehr und mehr zu gewinnen, bis er schließlich, ein Schüler der Französischen Revolution, zum „geheimen Kabinettsminister“ ernannt wird und fortan selbst zur Gesetzeserlassung ohne die Zustimmung des Königs befähigt wird. Während seiner Amtszeit hat er 632 Verordnungen erlassen:

Der König unterschrieb alles, worauf Struensee zeigte. Reformen rollten heran wie eine Flut. Die Pläne, die bald verwirklicht werden sollten, umfaßten auch die uneingeschränkte Druckfreiheit, Religionsfreiheit, daß der Öresundzoll nicht mehr an den Hofstaat, sondern an den Staat gehen sollte, die Lösung der Bauernfrage und die Aufhebung der Leibeigenschaft, daß die Zuschüsse an unrentablen Industrien, die im Besitz des Adels waren, eingezogen werden sollten, eine Reform des Gesundheitswesens sowie eine lange Reihe von Detailplänen, wie zum Beispiel, daß die der Kirche gehörenden Räumlichkeiten in der Amaliegade beschlagnahmt und in Kinderheime umgewandelt werden sollen.²³⁰

Mehr noch als um den König kümmert Struensee sich jedoch um die blutjunge Königin Caroline Mathilde: Die beiden gehen eine mehr oder weniger für den gesamten Hof offensichtliche Affäre ein, aus der schließlich eine Tochter, Louise Augusta, hervorgeht. Der König hat dagegen nichts einzuwenden, ihm sind die ehelichen Pflichten zuwider, er fordert Struensee regelrecht auf, sich um seine Frau zu kümmern.

²²⁸ Enquist, Per Olov: Der Besuch des Leibarztes. Frankfurt: Fischer 2003, S. 9.

²²⁹ Halter, Hans: Ein alter Schwede, fit for fun. Die Lebensgeschichte des Arztes und Frauenhelden Struensee plündert Dichter Per Olov Enquist in seinem neuen Roman – mit dem realen Vorbild hat sein Held wenig zu tun. In: Der Spiegel 15, 9. 4. 2001, S. 15.

²³⁰ Enquist: Leibarzt, S. 169.

Doch dieser macht sich mit seinem neuen, aufklärerisch-politischen Kurs am Hof nicht nur Freunde: Allen voran ist hier Ove Høegh-Guldberg zu nennen, engster Vertrauter der Königinwitwe und zuvor Erzieher von Christians labilem Halbbruder Friedrich. Er beschließt als Staatsminister, nachdem Struensee immer mächtiger wird, diesen zu stürzen und die Revolution in Dänemark aufzuhalten. Anhand eines gefälschten Umsturzplanes, der angeblich aus Struensees Feder stammt, initiiert er mit der Königinwitwe und Graf Rantzau ein politisches Komplott. Schließlich wird Struensee auf einem Maskenball festgenommen, ebenso Brandt, einer seiner engsten Vertrauten, wird der Folter unterzogen und muss unter anderem die Beziehung zur Königin eingestehen, woraufhin er auf dem Schafott hingerichtet wird („Der Kopf zwar abgeschlagen, doch die Gedanken noch da“²³¹). Guldberg ist als Staatsminister nun der eigentliche Herrscher im Land und beendet rasch die begonnene Revolution. Doch 1784 wird er vom Königssohn Friedrich (geboren 1768, vor Louise Augusta), der als Kronprinzregent und 1808 als König die Macht über Dänemark übernimmt, durch einen Putsch gestürzt.

3.3 Analyse

3.3.1 Literarische Einordnung und Struktur

Enquist erzählt seinen Roman in fünf Teilen, wobei der Einleitungssatz schon das Ende vorwegnimmt, ohne in diesem Moment noch einmal länger auf jenes einzugehen – die Erzählung verläuft gegen den Strom. Anfangs wird Guldberg, „der eigentliche politische Machthaber Dänemarks, de facto Alleinherrscher“²³², der Antagonist, vorgestellt und dann programmatisch die anderen Charaktere des Buches, bis dem Leser klar wird, wo der Konflikt begraben liegt und wieso die Geschichte ausgehen muss, wie der erste Satz es schon verkündet hat. Die Erzählung geht von einem Bericht des englischen Gesandten Keith aus, der, als die Guldenberg-Ära gerade ihre volle Blüte erreicht hatte und somit die Zeit Struensees – zumindest äußerlich - schon abgeschlossen war, den verwirrten König und seinen Staatsminister antrifft.

Die vordergründige Spannung in Enquists Roman baut sich einerseits dadurch auf, dass er historische Fakten und Persönlichkeiten in eine – zumindest teilweise - fiktionale Geschichte einzubauen versucht, andererseits dadurch, dass sich deutliche Anspielungen auf

²³¹ Enquist: Leibarzt, S. 363.

²³² Ebd., S. 9.

Shakespeares *Hamlet* finden lassen, der Text aber nichtsdestotrotz weder ein Prequel, noch eine Adaption oder ein Rewrite darstellt. Der Roman erfüllt keine der vorangegangenen Kriterien in Bezug auf literarische Bezugstexte; vielmehr scheint der Hamlet-Stoff zwischen den Zeilen, durch leise Andeutungen, ersichtlich zu werden. Am ehesten müsste man sich in diesem Fall auf Ruby Cohn mit ihrem Begriff eines „offshoots“ beziehen, da dieser eine Verbindung zum Ursprungstext voraussetzt, aber keine so enge Abhängigkeit gegeben ist wie zum Beispiel bei einer Adaption. *Der Besuch des Leibarztes* ist nicht augenscheinlich Shakespeares *Hamlet* nachempfunden, doch durch die zum Stück starke Affinität diverser Charaktere („Die anrührendste und zugleich rätselhafteste Gestalt auf Enquists Romanbühne ist König Christian, dieser reinkarnierte und inthronisierte Prinz Hamlet“²³³) sowie durch wiederholte Anspielungen und intertextuelle Verweise auf den Ausgangstext verbindet er sich nichtsdestotrotz mit eben jenem.

Der Besuch des Leibarztes ist im Vergleich zu *Gertrude and Claudius* ein historischer Roman, der auf wahren Begebenheiten beruht und noch dazu einen Abschnitt der Geschichte Dänemarks präsentiert, der im geschichtlichen Allgemeinwissen verankert ist. Es ist davon auszugehen, dass es nicht Enquists Intention war, falsche Dokumente einzubauen oder den Leser anderweitig zu verwirren, ebenso merkt man, dass er seine Recherche gründlich erledigt hat – kann man Daten und Fakten beliebig in dänischen Geschichtswerken nachlesen. Was diesen historischen Roman von anderen unterscheidet, sind die postmodernen Aspekte und literarischen Theorien, die die Charaktergestaltung und die Erzählweise beeinflussen. Enquists Erzähler „can peer into the minds of his characters at even their most intimate moments“²³⁴, wodurch die vor allem in der Postmoderne entwickelte Form der Selbstreflexion eindringlich eingebaut wird, was auch Bruce Bawer hervorhebt: „He’s [Enquist] plainly less interested in serving up period details or providing a portrait of peasant life than he is exploring his characters’ minds“²³⁵.

„Enquist shares with postmodernism an epistemological skepticism that doubts our ability to know the world in any but the most subjective and provisional ways.“²³⁶ Doch ist es auch diese subjektive Vernunft, die es den Charakteren oder zumindest dem Erzähler und Leser des

²³³ Mardt-Zinke, Kristina: Anprobe vor dem Seelenspiegel. Staatstheater. Per Olov Enquist macht der Aufklärung schöne Augen. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton, 16. 5. 2001. <http://faz.net/aktuell/feuilleton>, 16. 2. 2013.

²³⁴ Brantly, Susan: P. O. Enquist, Postmodernism, and the Defense of the Enlightenment. In: *Scandinavian Studies* 79/3, Herbst 2007, S. 319 – 342, hier S. 336

²³⁵ Bawer, Bruce: Take my Queen, please. *The Royal Physician’s Visit* by Per Olov Enquist. In: *The New York Times Books*, 18. 11. 2001. <http://nytimes.com>, 16. 2. 2013.

²³⁶ Brantly: P. O. Enquist, S. 339.

Romans ermöglicht, die Strukturen der Macht zu durchblicken: „Enquist’s critical eye for the workings of power and abuses of authority is one of his most postmodern traits.“²³⁷

Außerdem, betont Heinrich Vormweg, sei *Der Besuch des Leibarztes* „weit mehr als ein historischer Roman“ weil es darin auch um „die Möglichkeit der Aufklärung, darum ob Vernunft, Freiheit und Humanität sich in der Welt, wie sie war und ist, verwirklichen lassen“²³⁸, geht. Enquist habe seinen Roman mit „archaischen Tönen und Gesten, mit Bibelzitat, Märchenmotiven, dem feierlichen Klang der nordischen Saga, aber auch mit Opernemphase und Kinoblick“²³⁹ ausgefüllt, so Reinhard Baumgart. Hans Halter betont, der Autor gehe „mit den biographischen Einzelheiten seines Helden großzügig um – lieber eine Wahrheit verlieren als eine Pointe.“²⁴⁰

Nicht jedem Kritiker hat die Erzählung Enquists, der versucht, nach historischen Fakten einen Roman zu erzählen, zugesprochen: So schreibt Stefan Winkle, Medizinprofessor in Hamburg und Struensee-Biograph über einen regelrechten Kulturskandal²⁴¹, ebenso beschwert sich Hans Christopher Buch darüber, dass eine „Problematisierung der Erzählperspektive, die postmoderne Literatur oft schwer konsumierbar macht“, nicht stattfindet; gemeint sind damit Nachweise, woher der Autor seine Quellen bezieht. Dies trage zwar zur „leichteren Lesbarkeit“ des Romans bei, doch wird mit „dem Verzicht auf Tiefenschärfe gekauft“²⁴². Andererseits lesen sich die Aufzeichnungen über die Struensee-Ära ebenso wie eine aufregende Erzählung, wie es der Roman von Enquist tut:

Der als Freidenker und Anhänger einer radikalen Aufklärung bekannte Mediziner spielte bald einen bemerkenswerten Part im Schlafzimmer der Königin – und zunehmend auch unter den reformwilligen dänischen Beamten.²⁴³

Ironischerweise lässt Enquist Guldberg das Thema der in Fiktion eingebetteten Fakten aufgreifen: „Die Dichtung darf die Dokumente nicht verfälschen. Die Dichtung beschmutzt die Dokumente.“²⁴⁴ Es ist sicherlich kein Zufall, dass diese Worte Guldberg in den Mund

²³⁷ Brantly: P. O. Enquist, S. 339.

²³⁸ Vormweg, Heinrich: Manchmal öffnet die Geschichte einen einzigartigen Spalt in die Zukunft. Per Olov Enquists großer Roman von der dänischen Revolution des Arztes und Aufklärers Struensee. In: Süddeutsche Zeitung am Wochenende 34, 10. 2. 2001, S. IV.

²³⁹ Baumgart, Reinhard: Das dunkle Licht. Per Olov Enquists meisterhaftes Geschichtspanorama. In: Die Zeit 10, 1. 3. 2001, S. 47.

²⁴⁰ Halter: Ein alter Schwede, S. 15.

²⁴¹ Halter, Hans: Ein alter Schwede, S. 236.

²⁴² Buch: Die Finsternis, S. W4.

²⁴³ Findeisen, Jörg-Peter: Dänemark. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Regensburg: Pustet 1999. S. 162.

²⁴⁴ Enquist: Leibarzt, S. 18.

gelegt werden, den die wohl stärkste Antipathie des Lesers trifft. Guldberg hat selbst geschichtliche Werke streng nach seinen Idealen verfasst, die er mit der Wahrheit gleichsetzt:

Das Schloß war ein Schandfleck, infiziert von dem Bastard und seiner Geliebten, es mußte fort wie wenn ein mißliebliches Gesicht von einer Photographie wegretouschiert wird, damit die Geschichte von etwas Widerwärtigem befreit wurde, das es nie gegeben hatte, nie hätte geben sollen. Die Insel mußte von dieser Sünde gereinigt werden.²⁴⁵

Also hat er dadurch, dass er seine Weltsicht auch in seine Auffassung von Geschichte einfließen ließ, die Historie gleichfalls manipuliert und untergräbt dadurch die Autorität der „historischen“ Erzählung. Guldberg steht somit dem Erzähler aus Enquists Roman entgegen; letzterer lässt seine Sympathien für Struensee mitschwingen, Guldberg natürlich im strikten Gegenteil.²⁴⁶

Bis zu einem gewissen Grad, wie Susan Brantly in ihrem Aufsatz betont, ist Geschichtsschreibung immer von Auslassungen geprägt: Der Historiker entscheidet, was er in die Geschichte hineinnimmt und was er weglässt.²⁴⁷ Selektion und Interpretation sind Bestandteil jeder geschichtlichen Herangehensweise, auch in der Literatur, was Enquist in seinem Roman hervorhebt: „Ist die Dunkelheit Licht, oder ist das Leuchtende Dunkelheit? Man kann wählen, was man sieht, und was Licht ist und was Dunkelheit.“²⁴⁸

It is peculiar to Guldberg's logocentric mind set that he believes there is order in chaos and that he can identify it, authorized by a divine guarantor of truth. In this same image, the postmodern reader sees history as chaos and the attempts to create order are an imposition of the interpreter's will and a construction.²⁴⁹

Guldberg besteht darauf, aufgrund seiner Ansichten die korrekte Interpretation geschichtlicher Ereignisse vorlegen zu können. „Guldbergs interpretive authority is undermined in the novel because he so clearly gets it "wrong" – er glaubt daran, Dänemark vor dem Untergang zu bewahren und dass dieser Abschnitt unter seinem Namen in die Geschichte eingehen wird, doch in diesem Fall weiß es der Erzähler besser: “of Guldberg's era nothing would remain.”²⁵⁰

Die moralische Intention eines Romans lässt sich oft an seinem Ende ablesen, doch auch wenn Struensee am Ende hingerichtet wird, bietet Enquist eine überraschende Form des

²⁴⁵ Enquist: Leibarzt, S. 233.

²⁴⁶ Brantly: P. O. Enquist, S. 336.

²⁴⁷ Ebd., S. 337.

²⁴⁸ Enquist: Leibarzt, S. 359.

²⁴⁹ Brantly: P. O. Enquist, S. 337.

²⁵⁰ Enquist: Leibarzt, S. 377.

Happy End: Gut siegt zwar im ersten Moment nicht über Böse, aber kurz darauf wendet sich der Fortgang der Geschichte erneut. Auf den ersten Blick erscheint die Gegenüberstellung Struensee – Guldberg allzu schematisch, der Leser weiß, wem die Sympathien gebühren, sicher nicht dem kleinen, grimmigen, versessenen Staatsminister. Doch diese Auffassung scheint sich nicht vollständig bewahrheiten zu lassen: „Yet eventually the two men seem less antipodes than doppelgangers. Each considers himself a selfless agent of truth and justice, acting in the best interests of Denmark and its king.“²⁵¹

Das Buch schließt mit einem Epilog und schildert den Verbleib der restlichen Romanfiguren. Struensees Tochter heiratete Herzog Friedrich Christian von Augustenborg, sie hatten drei gemeinsame Kinder, wovon eine Tochter, Caroline Amalie 1815 den dänischen Thronerben Christian Friedrich ehelichte. Ebenso wurde Struensees Urenkelin Ehefrau des deutschen Kaisers Wilhelm II. und bekam mit ihm acht Kinder.

Es gibt bis heute kaum ein europäisches Königshaus, das schwedische inbegriffen, das seine Ahnen nicht auf Johann Friedrich Struensee, seine englische Prinzessin und ihr kleines Mädchen zurückführen kann.²⁵²

3.3.2 Zeitgeschichte: Erneute Epochenwende - Aufklärung

„Das Vertrauen in die Vernunft und der Wunsch nach Emanzipation charakterisieren die Aufklärung als eine geistige Epoche und politische Bewegung der europäischen Neuzeit.“ Schon beinahe ein Jahrhundert nach der Revolution in England (1689) und kurz vor der Großen Revolution in Frankreich (1789) spielt die Geschichte von Enquist im noch von aufklärerischen Gedanken unberührten Dänemark. In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts wurden die Bauern in Dänemark kaum besser als Sklaven behandelt, persönliche Freiheiten waren weitestgehend eingeschränkt und öffentliche Dienste ohnehin nicht vorhanden.²⁵³

Doch die antifeudalen und antiklerikalen Ideen verbreiten sich in ganz Europa, wie der Autor anhand der Figur Struensee zeigt – Deutschland stellt in dieser Konstellation die dritte zentraleuropäische Macht der Revolutionsbewegung dar.²⁵⁴ Die leitende Idee über die Vernunft als einziges Leitmittel des mündigen Menschen, von Enquist seinem Roman nicht zufällig auszugsweise vorangestellt, formulierte berühmterweise Immanuel Kant:

²⁵¹ Bawer, Bruce: Take my Queen.

²⁵² Enquist: Leibarzt, S. 369.

²⁵³ Brantly: P. O. Enquist, S. 333.

²⁵⁴ Geier, Manfred: Aufklärung. Das europäische Projekt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 10f.

Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Zu dieser Aufklärung aber wird nichts erfordert als Freiheit; nämlich die: von seiner Vernunft in allen Stücken öffentlichen Gebrauch zu machen. Denn jeder Mensch ist berufen, selbst zu denken.²⁵⁵

In seiner Rezension betont Heinrich Vormweg die herausragenden Themen des Romans in Bezug auf das Zitat Kants: „Unmündigkeit, Aufklärung, die Freiheit, von der Vernunft Gebrauch zu machen, sowie die Mittel, Menschen und die Menschheit in Unmündigkeit zu halten“²⁵⁶.

Ove Høeg-Guldberg, ein „unscheinbarer, sehr kleiner, bibelfester, systemtreuer, machtgeriger, von Hass auf alle Lust geschüttelter Mann“²⁵⁷, verkörpert in Enquists Roman den Gegenspieler Struensees, den Repräsentanten der konservativen Mächte Dänemarks, der eine gefährliche Macht im Sinne der Aufklärung nahen sieht:

Paris war die Brutstätte der Enzyklopädisten, aber Altona war noch schlimmer. Es war, als versuchten sie, einen Hebel unter dem Haus der Welt anzusetzen: und die Welt geriet ins Schwanken, und Unruhe und Schwüle und Dämpfe traten aus.²⁵⁸

Der Roman handelt, wie erwähnt, von der vierjährigen Zeitspanne, als Struensee von 1768 bis 1772 als königlicher Leibarzt am dänischen Hof tätig ist. Epidemien verbreiten sich, doch nicht nur diese: aufklärerische Ideen scheinen die dynastische, zutiefst religiöse Herrschaft zu gefährden. Guldbergs Weltansicht ist, wie Susan Brantly es ausdrückt, „religiously dogmatic and highly logocentric“²⁵⁹: Demnach ist es gottgegeben, wer als König für ein Land auserwählt wird und es darf nicht berücksichtigt werden, ob dieser „is mad or an imbecile“²⁶⁰. Stellvertretend für den gebrochenen König findet der Machtkampf statt, wer an seiner statt oder als engster Vertrauter die Regierungsgeschäfte führt. Unvorhergesehenermaßen ist es Johann Struensee möglich, in dieses Machtvakuum aufgrund seiner eng vertrauten Beziehung

²⁵⁵ Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift, Bd. 4, 1. Auflage, 1784, S. 481 – 494, hier S. 481.

²⁵⁶ Vormweg: Per Olov Enquists großer Roman, S. IV.

²⁵⁷ Ebd., S. IV.

²⁵⁸ Enquist: Leibarzt, S. 28.

²⁵⁹ Brantly, Susan: P. O. Enquist, S. 332.

²⁶⁰ Ebd., S. 332.

zu dem verstörten König einzudringen und somit die konservativen Machtansprüche Guldbergs und der Königinwitwe abzuwenden.

Im Vergleich zu *Hamlet* kristallisiert sich in Enquists Roman ein ebenso politischer wie auch religiöser Konflikt heraus: Guldberg ist streng davon überzeugt, wie der jeweils nachfolgende König auserwählt wurde: „Ihm [Christian] war alle Macht gegeben worden. Diese Macht, dieses Auserwählen kam von Gott.“²⁶¹ Steht Hamlet in seiner Zeit am Übergang zu einem neuen geschichtlichen Abschnitt mit geänderten katholischen Machtansprüchen, stößt Guldberg auf ein ähnliches Problem. Die Vernunft soll nun entscheiden, wie das Land regiert wird, nicht mehr allein der durch Gottes Gnaden eingesetzte Herrscher. Das Thema Fegefeuer, das in Hamlet so beispielhaft als transzendenter Punkt zwischen Alt und Neu eingebracht wird, wird von Struensee als albern abgetan, der Mensch werde in diesem Leben schon genügend bestraft.

Guldberg kennt die Vorgeschichte der dänischen Könige und wie so manch einer dem Laster verfiel, weiß, wie sich die Unordnung, der „Schmutz“, überall zu verteilen begann:

In der Geschichte kannte er sich aus. Friedrich IV. war fromm und hatte unzählige Mätressen. Christian VI. war Pietist und lebte liederlich. Friedrich V. zog in den Nächten durch die Kopenhagener Hurenhäuser und vertrieb sich die Zeit mit Trinkgelagen, Spiel und rohen, liederlichen Gesprächen. Er trank sich zu Tode. Die Huren scharten sich um sein Bett. Überall in Europa das gleiche Bild. In Paris hatte es angefangen, dann breitete es sich wie eine Krankheit an allen Höfen aus. Überall Schmutz.²⁶²

Diese Anspielung ist unzweideutig auf die vorrevolutionären Bewegungen, die langsam in Europa (nach der erfolgreichen Revolution Englands) Verbreitung suchen, zu beziehen.

Auch die Affäre mit der Königin kann als Metapher für einen Wandel der hierarchischen Herrschaft am Königshof gesehen werden; auf einer Reise durch Europa gemeinsam mit König Christian VII. führt Struensee eine Unterredung mit Diderot, welcher Struensees einflussreiche Stellung am Hofe schnell analysiert hat:

- Mein Freund Voltaire pflegt zu sagen, daß die Geschichte manchmal, durch einen Zufall, einen einzigartigen Spalt in die Zukunft öffnet.
- Ja?
- Dann muß man sich hindurchdrängen.²⁶³

²⁶¹ Enquist: Leibarzt, S. 26.

²⁶² Ebd., S. 22.

²⁶³ Ebd., S. 137.

Die Doppeldeutigkeit und Anspielung zuallererst natürlich auf politischer, bezüglich der königlichen Affäre aber auch erotischer Ebene wird gekonnt verbunden. Struensee ist nicht ein einfacher Liebhaber im Bett der Königin, er bringt ihr nicht nur ein Kind, sondern die ersten Ausläufer der Revolution in Dänemark: „Ich habe mit dir das Kind der Revolution gezeugt“ sagt Caroline Mathilde zu Struensee, also sie ihm von ihrer Schwangerschaft erzählt.

Auch König Christian VII. wird von Struensees Ideen immer stärker eingenommen:

„Haben Sie nie den Tempel säubern wollen, Doktor Struensee, von den Unzüchtigen? [...] Ich habe einen Brief erhalten. Von Herrn Voltaire. [...] Und er preist mich in dem Brief. Als ... als ... [...]“ Ja, im Nachhinein sollte Struensee sich an diesen Augenblick erinnern, den er in seinen Gefängnisaufzeichnungen beschreibt, einen Augenblick absoluter Nähe, als dieser wahnsinnige Junge, dieser König von Gottes Gnaden, ihm ein Geheimnis anvertraute, das unerhört war und teuer, und das sie für immer vereinen sollte. „... er preist mich ... als Aufklärer.“²⁶⁴

Die geistige Verwirrung des Königs versinnbildlicht gleichzeitig die Notwendigkeit der Revolution in Dänemark: „Dänemark war durch die wiederholte Melancholie des Königs auf diese Weise sehr klein geworden. Die internationale Schwäche des Landes, bei der es seitdem geblieben war [...]“²⁶⁵.

Der Besuch des Leibarztes sowie Shakespeares *Hamlet* spielen beide in einer geschichtlichen Periode des Übergangs, der gesellschaftlichen Umstrukturierung. Wo bei *Hamlet* vor allem der Religionsstreit zwischen Protestanten und Katholiken bzw. die ungewollte Machtübergabe seitens der katholischen Kirche aufgrund neu hervortretender religiöser Praktiken, die der religiösen Hierarchie nicht mehr abhängig sind, hervorgekehrt wird, ebenso wie der, in diesem Falle aus Deutschland kommende Humanismus Unruhe am Königshof stiftet, ist es im *Leibarzt* allen voran die Aufklärungsperiode, die sich langsam über ganz Europa erstreckt. Doch obwohl Struensee mit „prominenter Rückendeckung“²⁶⁶ seitens Voltaires ausgestattet war, bewies er in der Praxis mangelnden Realitätssinn und verabsäumte es, sich genügend Verbündete zu schaffen. Margreta de Grazia spricht einen interessanten Aspekt an, der sich in diesem Fall – dem Vergleich von Shakespeares *Hamlet* und Enquists Roman – geistesgeschichtlich wie auch literaturtheoretisch bedeutsam für die Analyse auslegen lässt:

²⁶⁴ Enquist: *Leibarzt*, S. 120.

²⁶⁵ Ebd., S. 61.

²⁶⁶ Buch: *Die Finsternis*, S. W4.

Hamlet's singular importance passed unnoticed until a good two centuries after the writing of the play. [...] Only after the auroral advances of the Enlightenment was it possible to perceive the phenomenon of Hamlet's intransitive inwardness.²⁶⁷

3.4 Christian VII. - Dänemark als Europas Tollhaus

3.4.1 Der (literarische) Wahnsinn in all seinen Facetten

Der König herrschte allein, aber die Beamtschaft hatte die gesamte Macht in den Händen. Alle fanden das natürlich. [...] Die Voraussetzung dafür war, daß er geisteskrank, schwer alkoholisiert oder arbeitsunwillig war. War er das nicht, mußte sein Wille gebrochen werden.²⁶⁸

Der junge Prinz war schon in jungen Jahren und vor allem aufgrund seiner herausragenden Intelligenz, die einen Dorn im Auge der indirekt regierenden Beamten darstellte, durch verschiedenste Foltermethoden gefügig und vor allem willenlos gemacht worden. Die fortgesetzte Erniedrigung durch Schläge und Beschimpfungen richtete ihn dahingehend ab, die absolute Macht an jene abzugeben, die sie eigentlich schon vorher innehatten, denn der „fürchterlich rechtschaffene Hofstaat konzentriert sich darauf, den König als Menschen auszulöschen.“²⁶⁹ Laut Erzählungen scheinbar ein hochintelligentes, sensibles und begabtes Kind wurde Christians Charakter durch solcherlei Behandlung zugrunde gerichtet – seither leidet er unter der Bürde des königlichen Daseins. Da er das Land nicht selbst regiert und nie regiert hat, weiß er auch nichts darüber. Wie auch Prinz Hamlet ist Christian, obwohl er einen absoluten Machtanspruch innehat, machtlos:

[...] at his father's death, just at the point when an only son in a patrilineal system stands to inherit, Hamlet is dispossessed – and, as far as the court is concerned, legitimately. [...] The promise of the patronymic is broken: Prince Hamlet does not become King Hamlet [...]²⁷⁰

Mit der Figur Christians VII. hat Enquist eine nicht zu verleugnende Parallele zu Shakespeares *Hamlet* aufgebaut, auch wenn die Umstände der Herrschaft und Situation variieren. Christians Geisteszustand lässt weniger Fragen offen als jener Hamlets, auch versuchte die Shakespeare-Forschung zu klären, weshalb der Wahnsinn als Themenkomplex in Shakespeares Dramen immer wieder präsent ist:

²⁶⁷ De Grazia, Margreta: Introduction, S. I.

²⁶⁸ Enquist: Leibarzt, S. 37.

²⁶⁹ Siblewski, Klaus: Im Tollhaus der Geschichte. Per Olof Enquist erzählt vom gescheiterten Revolutionär Graf Struensee. In: Die Welt (Die literarische Welt) 7, 17. 2. 2001, S. 5.

²⁷⁰ De Grazia: Introduction, S. I.

Bei Shakespeare führt dann das Interesse für die menschliche Seele zu einer Darstellung des Menschen, die in den tragischen Gestalten der späten Werke bisher unbekannte Tiefen erreicht. Die Ausdrücke, mit denen Shakespeare den Wahnsinn bezeichnet, spiegeln sowohl seine eigene Auffassung als auch die geistesgeschichtliche Situation, in der er steht; denn auch die Sprache des Dichters ist an allgemeines Verständnis und Traditionen gebunden.²⁷¹

Immer wieder wurde versucht, die Glaubhaftigkeit von Shakespeares „verrückten“ Charakteren zu untersuchen, wobei sich zwei verschiedene Richtungen herauskristallisiert haben: Die eine ist die historische, die versucht, aus der Psychologie Shakespeares eigener Zeit einen Schluss über die beschriebenen Personen zu ziehen. Die andere vertritt die Ansicht, dass Shakespeare aufgrund intuitiver Voraussicht befähigt war, Erkenntnisse der modernen Psychologie vorwegzunehmen.²⁷² Meiner Meinung nach, um abermals auf das Zitat von Sidney Warhaft zu verweisen, gehen manche dieser psychologischen Interpretationen wohl über ihr eigentliches Ziel hinaus: nämlich die Literatur bis zu einem gewissen Grad auch als solche zu betrachten, nicht als durchgängig wissenschaftlich gerechtfertigte, psychologische Charakterstudie.

Es gibt im Roman *Der Besuch des Leibarztes* wenig Diskussion über Christians auffällige psychische Entwicklung, es scheint festzustehen, dass er entweder durch Misshandlungen in der Kindheit oder durch erbliche Degeneration seine rege Geistesverfassung eingebüßt hat. Im Gegensatz dazu ist es eine der meist diskutierten Fragen der *Hamlet*-Kritik, ob der Wahnsinn Hamlets real oder nur gespielt sei, wobei er selbst im Text, kurz nachdem er seines Vaters Geist angetroffen hat, einen ziemlich eindeutigen Hinweis zu seinem fortan geänderten Geisteszustand abgibt:

Here, as before, never, so help you mercy,
How strange or odd some'er I bear myself –
As I perchance hereafter shall think meet
To put an antic disposition on –
That you, at such time seeing me, never shall,
With arms encumber'd thus, or this head-shake,
Or by pronouncing of some doubtful phrase,
As “Well, we know” or “We could and if we would”,
Or “If we list to speak”, or “There be and if they might”,
Or such ambiguous giving out, to note
That you know aught of me – this do swear,
So grace and mercy at your most need help you.²⁷³

²⁷¹ Böse, Petra: Wahnsinn in Shakespeares Dramen. Eine Untersuchung zu Bedeutungsgeschichte und Wortgebrauch. Tübingen: Niemeyer 1966, S. 8.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Shakespeare: Hamlet, S. 73-74.

Prinz Hamlet entscheidet sich demnach selbst dafür, sich fortan hinter der Maske des Irrsinns zu verstecken, was er auch ein weiteres Mal vor seiner Mutter eingesteht:

That I essentially am not in madness,
But mad in craft.²⁷⁴

Das Problem liegt darin, dass zwar feststeht, dass seine Verfassung sich nach der Geistererscheinung verändert, es aber auch in der Rezeptionsgeschichte immer wieder infrage gestellt wurde, ob Hamlets Krankheit beim Erscheinen des Geistes einsetzt oder vorher schon Anzeichen derselben vorhanden waren. In beiden Fällen dient das Erscheinen seines Vaters ihm als Antrieb:

Denn der Geist [...] ist vielmehr jenes Element, das ohne selbst als Antrieb zu fungieren die Bewegung des Stücks ermöglicht, das die „Räder“ der Handlung auf ihre Achse zwingt und sie dazu nötigt, die Handlung in Bewegung zu halten.²⁷⁵

Harry Levin hält fest: „Hamlet’s state of mind is one of those questions upon which all the doctors have disagreed.“²⁷⁶ Er gibt in seinem Aufsatz drei Stellungnahmen wieder, die sich auf Hamlets Wahnsinn beziehen: Zuerst die Meinung von Sir Israel Gollancz, der den Wahnsinn nur für vorgetäuscht halt; weiters die des Romantikers Edwin Booth, der an der Echtheit der Krankheit nicht zweifelt und schlussendlich die Auffassung von Lawrence Babb, der Hamlets Zustand anhand des psychologischen Begriffes *melancholy adust*²⁷⁷ erklären will. Levin interpretiert jedoch, dass Hamlets Zustand kein chronischer sei, dass der Protagonist selbst im einzigen Monolog, in dem er sich auf die Melancholie beruft, sie mit Schwäche koppelt. Dies führt zu der Annahme, es gäbe für die Melancholie eine unterschwellige Begründung, einen objektiven und von außen eintretenden Grund, wie auch Claudius bewusst wird:

Nor what he spake, though it lack’d form a little,
Was not like madness. There’s something in his sould
O’er which his melancholy sits on brood.²⁷⁸

Harry Levin selbst beurteilt Hamlets Geisteszustand als „clearly thoughtsick rather than

²⁷⁴ Shakespeare: Hamlet, S. 194.

²⁷⁵ Laqué, Stephan: Hermetik und Dekonstruktion. Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares Hamlet. Heidelberg: Winter 2005, S. 149

²⁷⁶ Levin, Harry: The Antic Disposition. In: Levin, Harry (Hg.): The question of Hamlet. New York: Oxford Univ. Press 1959, S. 111 – 128, hier S. 111.

²⁷⁷ Anm.: Unter *melancholy adust* ist in diesem Zustand eine Art Nervenzusammenbruch zu verstehen.

²⁷⁸ Shakespeare: Hamlet, S. 142.

brainsick – neurotic rather than psychotic²⁷⁹. Die Tendenz der neueren Forschung geht jedoch dahin, sich in der Frage nach Hamlets Wahnsinn nicht mehr nur für eine absolute Seite zu entscheiden, sondern die Unklarheit, die Shakespeare durch Hamlets Person zum Ausdruck kommen lässt, als Absicht zu erkennen:

Why has there been such question whether Hamlet was mad or only feigning, unless it was Shakespeare's design to make and to leave it doubtful? and does not the hypothesis of such a design reconcile all?²⁸⁰

Den Wahnsinn sowohl als auch die Verstellung versucht Thomas Stearns Eliot zusammenzubringen, indem er Hamlets Ausbrüche als eine Art emotionaler Befreiung definiert, seinen Zustand als „less than madness and more than feigned“²⁸¹ bezeichnet:

Shakespeare wishes us to feel that Hamlet assumes madness because he cannot help it. The tragic burden has done its work, and he is conscious that he no longer retains perfect control over himself. What more natural than that he should conceal his nervous breakdown behind a mask which would enable him to let himself go when the fit is upon him?²⁸²

Auch John Dover Wilson weist eine psychologische Erklärung von Hamlets Geheimnis zurück und entscheidet sich für keine der Entweder-Oder Positionen:

Hamlet is an illusion. The secret that lies behind it all is not Hamlet's, but Shakespeare's: the technical devices he employed to create this supreme illusion of a great and mysterious character, who is at once mad and the sanest of geniuses, at once a procrastinator and a vigorous man of action, at once a miserable failure and the most adorable of heroes.²⁸³

Eva Böse schließt sich der Deutung von Sidney Warhaft an, die ihrer Meinung nach „das Geheimnis der Dichtung gegenüber dem allzu realistischen Zugriff der psychologischen background-Forschung zu retten sucht“²⁸⁴:

Is he mad? Of course he is mad – his reason is as subject to disorder as anything else, and besides, he tells Laertes so in his great apology before the duel. But he is also most sane – a contradiction with Eliot, for one, seems to have sensed [...] ²⁸⁵

Shakespeares Taktik, seine Hauptfigur als wahnsinnig darzustellen bzw. ihn sich selbst so verstellen zu lassen, gewinnt psychologisch eine ganz eigene Dynamik. Bruce Bawer kommt

²⁷⁹ Levin: Antic Disposition, S. 113.

²⁸⁰ Robert Bridges, zit. nach Böse, Petra: Wahnsinn in Shakespeares Dramen, S. 3.

²⁸¹ Stearns Eliot, Thomas zit. nach Böse, Petra: Wahnsinn in Shakespeares Dramen, S. 3.

²⁸² Wilson, John Dover zit. nach Böse: Wahnsinn in Shakespeares Dramen, S. 3.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Böse: Wahnsinn in Shakespeares Dramen, S. 4.

²⁸⁵ Warhaft, Sidney zit. nach Böse: Wahnsinn in Shakespeares Dramen, S. 4.

zu einem interessanten Schluss, als er über den Zusammenhang von Vernunft und Wahnsinn in *Der Besuch des Leibarztes* schreibt: „Struensee comes to see reason as possessing a dark heart“ that Christian’s insanity – of all things – somehow illuminates.²⁸⁶ Enquist schreibt: „Aber Christian war sowohl Licht als auch Möglichkeit und eine schwarze Fackel, die ihr Dunkel über die Welt schleuderte.“²⁸⁷ Es lassen sich zwischen der Revolution bzw. der Umwandlung der Gesellschaft und dem Wahnsinn des Königs Parallelen ziehen, die, literarisch verbunden, ein interessantes Konstrukt ergeben, wie es auch in *Hamlet* der Fall ist. Die mysteriösen Repräsentationen des Wahnsinns lassen die Kritiker immer neue Schlüsse ziehen, ohne dass das Thema an Spannung einbüßen muss:

The first attribute that impresses us, I think, is mysteriousness. We often hear it said, perhaps with truth, that every great work of art has a mystery at the heart; but the mystery of Hamlet is something else. We feel its presence in the numberless explanations that have been brought forward for Hamlet’s delay, his madness, his ghost, his treatment of Polonius, or Ophelia, or his mother; [...]²⁸⁸

Schon der Titel *Der Besuch des Leibarztes* weist auf eine Krankheit, einen Missstand hin: Guldberg, Staatsminister, befiehlt selbst, dem König einen Leibarzt zur Seite zu stellen: „Wir müssen eine Person finden, die [...] seine Ausbrüche verhindern kann. [...] Weil die Majestät geisteskrank ist.“²⁸⁹ Die Aussage Guldbergs wirkt zwar forsch, aber wird der König auch dem Leser als scheinbar psychisches und physisches Wrack vorgeführt: „Er sieht schon wie ein alter Mann aus, sehr klein, abgemagert, mit eingefallenem Gesicht, und seine brennenden Augen zeugen von seinem kränklichen Geisteszustand.“²⁹⁰

Hamlets „antic disposition“ begründet sich teilweise auf dem Erscheinen seines toten Vaters – „The fate of the younger Hamlet is, from the very start, entangled with that of his father“²⁹¹ - ählich ist die Situation bei Christian dem VII. von Dänemark: Von Anfang an scheint der Junge abwesend, seltsam und geistig verwirrt zu sein; er ist zugegen beim Tod seines Vaters, der ihn anweist, „hart zu werden“ - was noch zu einem lebenslangen Trauma des jungen Prinzen führen sollte. Beide, Hamlet und Christian, werden vom sterbenden/toten Vater stark in ihrem weiteren Verhalten geprägt und dadurch zu Handlungen getrieben, die jeweils kein gutes Ende nehmen.

²⁸⁶ Bawer: Take my Queen.

²⁸⁷ Enquist: *Der Besuch des Leibarztes*, S. 185.

²⁸⁸ Mack, Maynard: *The World of Hamlet*. In: Jump, John (Hg.): *Shakespeare. Hamlet. A Casebook*. Glasgow: The University Press 1968, S. 86 – 107, hier S. 87.

²⁸⁹ Enquist: *Leibarzt*, S. 55.

²⁹⁰ Ebd., S. 9.

²⁹¹ Assmann, Aleida: *Six forms of Memory in Shakespeare’s Hamlet*. In: Bode, Christoph/Domsch, Sebastian/Sauer, Hans (Hg.): *Anglistentag 2003 München. Proceedings*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 325 – 334, hier S. 327.

Hamlet sowie Christian erhalten von ihren Vätern einen Auftrag, der sie noch belasten wird, des einen Krankheit sogar noch weiter ausführen wird: Hamlet soll seinen Onkel umbringen, was ihn zur vorgetäuschten Geisteskrankheit veranlasst, Christian soll „hart werden“ und „Fortschritte machen“ - was ihn in den Kreis der ständigen Schuldfrage einbindet, die er sich immer und immer wieder stellt: „Der junge Christian sprach immer häufiger von Schuld und Strafe.“²⁹² Die beiden Protagonisten sollen alte Schulden begleichen, bei Hamlet ist es Rache – von Christian wird verlangt, er solle sich keinesfalls den Thron streitig machen lassen. Er selbst ist den Frauen, dem Alkohol und ähnlichen Lastern verfallen - Christian soll nicht so lenkbar werden: „Du kleiner Wurm! Du mußt hart werden ... hart ... HART!!! [...] sonst verschlingt man dich!!! Sonst frißt ... zermalmt ...“²⁹³

Prinz Hamlet wird durch das Erscheinen des Geistes in seinen Grundfesten erschüttert - eben erst kehrte er aus Wittenberg zurück, um den Tod seines Vaters zu beklagen, bezieht sich auf ihn als Gegenstand der Trauer, da erscheint ihm eben dieser in Geistesgestalt und stört somit seine Trauerarbeit; er hat sein Selbstverständnis gefestigt, indem er seine Präsenz im Leben anerkannt und die Abwesenheit der Toten akzeptiert hat; um dieses Bild, das wichtig für die Stabilität der Seele und des Zustandes des jungen Prinzen ist, zu wahren, wäre es notwendig gewesen, die Abwesenheit des Vaters aufrecht zu erhalten. Dies wird aber durch sein Erscheinen durchbrochen - er gefährdet das Selbst- und Weltverständnis seines Sohnes.

Ohne das Verhalten Hamlets nach der Geistererscheinung zu interpretieren ist die Frage, ob diese Begegnung womöglich nur ein Produkt von des Prinzen reger Phantasie bzw. Einbildungskraft repräsentiert, legitim: „Is it really the voice of his father that Hamlet hears in listening to the ghost or is it rather his own inner voice, confirming his dark doubts and intuitions?“²⁹⁴ Nach Aleida Assmann verbindet sich hier der Gedanke der Einbildung mit den Zusammenhängen der Generation - ist es nun die Stimme des Vaters oder die des Sohnes - ist die Tatsache, dass er eine solche hört, schon ein Zeichen für Geisteskrankheit? Das generationenüberspannende Trauma, das sich aus dem Hören bzw. Sehen des Geistes entwickelt, kann nicht völlig in der Figur Sohn oder Vater getrennt werden - es verbindet die beiden. Dadurch entsteht eine Art Band, das die beiden Generationen zusammenhält.

Die mysteriöse und seltsame Erscheinung des Geistes nimmt die Möglichkeit für Hamlet

²⁹² Enquist: Leibarzt, S. 48.

²⁹³ Ebd., S. 32.

²⁹⁴ Assmann: Six Forms of Memory, S. 328.

vorweg, sie von Anfang an als glaubwürdig anzuerkennen - er zweifelt an seinen eigenen Sinnen:

Be thou a spirit of health or goblin damned,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
By thy intents wicked or charitable²⁹⁵

Das, was Hamlet unter anderem beeinträchtigt, nachdem er den Auftrag seines toten Vaters erhalten hat, ist das Geheimnis, das er wahren muss. Er ist gespalten, nicht nur von seinem besten Freund, dem er nichts sagen kann, sondern auch von sich selbst.²⁹⁶ Nach John Dover Wilson will Shakespeare dem Zuschauer vermitteln, dass Hamlet den Wahnsinn „annimmt“, weil er nicht anders kann; er weiß, dass er nicht länger die vollständige Kontrolle über sich selbst hat und erwählt sich daher einen Schutzmechanismus, der seinen nervösen Zusammenbruch verbergen kann. Hamlet braucht Zeit, um zu überlegen, nachdem er die Aufgabe des Geistes bekommen hat: Die Vortäuschung von Wahnsinn gibt ihm genau diese, ebenso wie sprachliche Freiheiten am Hof und die Erlaubnis, bestimmte Handlungen durchzuführen, die ihm sonst unmöglich wären. Es ist sein zerrütteter Geisteszustand, der ihn Geisteskrankheit vorgeben lässt.²⁹⁷

Auch Helmut Salinger weist darauf hin, dass Hamlet unter anderem damit zu kämpfen hat, seine Aufgabe alleine erfüllen zu müssen - der Hofstaat steht auf der Seite des neuen Königs, obwohl es Hamlets Aufgabe ist, eben diesen zu säubern und das Verbrechen aufzudecken. Seine einzige Anleitung ist die Geisterstimme, die er vernommen hat - nicht einmal seine Mutter kann ihm weiterhelfen, da sie vom Mord ihres neuen Gatten, vermeintlich, nichts weiß. Es kommt hinzu, dass Hamlet die Ehre seiner Mutter und die des Hofes bewahren will/muss, weshalb die Königin von dem Skandal nichts erfahren soll - was die Angelegenheit noch um einiges komplizierter macht, der Geist weist Hamlet darauf hin.²⁹⁸

But, howsoever thou pursuest this act,
Tarr not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught; leave her to heaven,
And to those Thorns that in her bosom lodge,
To prick and sting her [...]²⁹⁹

²⁹⁵ Shakespeare: Hamlet, S. 56

²⁹⁶ Assmann: Six Forms of Memory, S. 328f.

²⁹⁷ Wilson, John Dover: Hamlet, S. 92f.

²⁹⁸ Salinger, Helmut: Hamlet und sein Dichter. Heidelberg: Stiehm 1976, S. 63.

²⁹⁹ Shakespeare: Hamlet, S. 66.

Die Erscheinung des Geistes erweckt nach Michael G. Bielmeier in Hamlet noch etwas anderes: Eine Art neuer Wahrnehmung bemächtigt sich seiner, er erkennt, dass seine Weltsicht limitiert, sein Universum abgeschlossen war - mit der Erscheinung des Übernatürlichen tun sich ihm neue Erkenntnisse auf, wie er berühmterweise auch verschleiert Horatio zu erklären versucht:³⁰⁰

There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in your philosophy³⁰¹

Auch Christian VII. scheint aufgrund seiner geistigen Instabilität zu hoher Sensibilität in Bezug auf Personen oder bestimmte Sachverhalte fähig zu sein. In beiden Texten wird eine psychische Störung mit einer Erweiterung der Sinne und der Wahrnehmung eingeführt - die Betroffenen sind auf übernatürliche Erscheinungen, Wahnvorstellungen und dergleichen sensibilisiert. Im Falle Christians lässt sich, im Gegensatz zu Hamlet, jedoch ein Krankheitsbild sicher festmachen.

In Hamlet he seems to have wished to exemplify the moral necessity of a due balance between our attention to the objects of our senses, and our meditation on the workings of our minds, - an equilibrium between the real and the imaginary worlds. In Hamlet this balance is disturbed; his thoughts, and the images of his fancy, are far more vivid than his actual perceptions, and his very perceptions, instantly passing through the medium of his contemplations, acquire, as they pass, a form and a colour not naturally their own.³⁰²

Samuel T. Coleridge bezieht sich auf das Überschneiden von real und unreal, zwischen der Welt, die die Charaktere in *Hamlet* umgibt sowie die Unterscheidung dieser von der Gedankenwelt des Prinzen. Es überschneiden sich in *Hamlet* die Grenzen zwischen Natürlich und Übernatürlich - durch den Wahnsinn, den Shakespeare in sein Drama einbaut, bekommt dieser Aspekt eine besondere Tragweite. Der Wahnsinn, bzw. der ungesunde Verstand, weicht von der Norm ab, ebenso wie das Übernatürliche von den rationalen Einstellungen geistig gesunder Menschen. Coleridge spricht die Frage des Realen und Irrealen an - das Thema des Schauspiels beantwortet sie: Hamlet ist ein Schauspieler, er zeigt das Drama im Drama, indem er in eine Rolle schlüpft, die er sich selbst erwählt. Auch hier werden die Grenzen

³⁰⁰ Bielmeier, Michael G.: Shakespeare, Kierkegaard, and existential tragedy. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press 2000, S. 34.

³⁰¹ Shakespeare: Hamlet, S. 72.

³⁰² Coleridge, Samuel T.: Coleridge's Shakespearean Criticism. Hrsg. v. Thomas Middleton Raysor. Cambridge: Harvard UP 1930, S. 21.

zwischen wirklich und unwirklich verwischt - weil Hamlet auch niemandem erzählen kann, dass er nur *vorgibt*, geisteskrank zu sein.

Auch in *Der Besuch des Leibarztes* verschwimmt die Trennung real-irreal: Oft liest man die wirren Reden des Königs, als Leser weiß man jedoch, er phantasiert. Hier tut sich natürlich auch ein ironisches Moment auf: Der Leser weiß, dass der König womöglich seinen Träumereien nachhängt; gleichzeitig ist aber klar, dass der Hofstaat ihm sehr wohl noch unterlegen ist und tun muss, was er anordnet – ob die Anweisungen nun einem rationellen Geist entspringen oder nicht.

Claudius wird misstrauisch bei der Betrachtung Hamlets und seiner vermuteten Geisteskrankheit; diese Tatsache führt zu Diskussionen und Besorgnis rund um den neuen König und seine Gehilfen - er ist mehr von seiner eigenen Sicherheit als von Hamlets Gesundheit eingenommen. Doch auch die Befragung Rosenkrantz' und Guildensterns durch den König bringt nicht mehr Klarheit: „Er [Hamlet] hülle sich in eine schlaue Verrücktheit, unwillig, ausgehört zu werden.“³⁰³ Hamlets Mutter Gertrude schreibt die geistigen Verwirrungen ihres Sohnes wiederum seines Vaters Tod und ihrer flüchtigen Heirat mit dessen Bruder zu. „Your noble son is mad [...] That he is mad 'tis true“³⁰⁴ so Polonius, der wiederum versucht, Hamlets Wahnsinn auf die Zurückweisung seiner Tochter Ophelia zurückzuführen und wird das ganze Stück lang versuchen, die anderen Charaktere davon zu überzeugen:

And he, repelled – a short tale to make –
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness, and, by this declension,
Into the madness wherein now he raves
And all we mourn for.³⁰⁵

Polonius meint ebenso zu erkennen, dass sich etwas hinter Hamlets Wahnsinn verbirgt:

There is, as Polonius suspects, a "method" behind Hamlet's madness, a discernible and disquieting end toward which his fantastic performance leads, and it is this method that substantiates autonomous behaviour on the part of the Prince.³⁰⁶

³⁰³ Schwanitz: Hamlet, S. 73.

³⁰⁴ Shakespeare: Hamlet, S. 92.

³⁰⁵ Ebd., S. 92.

³⁰⁶ Trevor, Douglas: The poetics of melancholy, S. 85.

Die psychischen Störungen des jungen Königs Christian wiederum werden am Hof, von seinen Lehrern und den ihm in jeglicher Bestimmung zugeteilten Personen weitgehend geringschätzig beobachtet, er erfährt nicht die nötige Hilfe und Unterstützung. Ganz im Gegenteil, Reverdil, der für einige Zeit der Lehrer für die Ausbildung des jungen Königs verantwortlich ist, erfährt, dass der Junge gefoltert und geschlagen wird: „Reverdil hatte scherzhaft gefragt, ob der Junge glaube, von Feuerzangen gepeinigt und gezwickt zu werden. Der Junge bejahte erstaunt. Das war doch selbstverständlich.“³⁰⁷ Begriffe wie „Schrecken“ und die vom Vater eingeflöbte Phrase des „hart Werdens“ spuken Christian durch den Kopf und lassen ihn ein völlig abstraktes Bild von seiner Umwelt wahrnehmen, wie sich aus seinem Verhalten schließen lässt.

Der Staat bzw. der Adel will die Macht an sich reißen - der geistesranke König soll gefügig gemacht werden, wie schon zuvor sein Vater, der dem Alkohol und den Frauen erlegen ist; ähnlich wie bei Hamlet soll Christian beschwichtigt und in die richtige Richtung gelenkt werden, um die Pläne der anderen nicht zu zerstören. Der Unterschied ist jedoch, dass Hamlet sich freiwillig als geistig gestört ausgibt, dass seine Raffinesse ihm vorerst noch zu dienen scheint - König Christian ist den Personen, denen er glaubt vertrauen zu können, ausgeliefert. Er wird ausgenutzt, oft ist die Rede davon, ein „Machtvakuum zu schaffen“ – nämlich ein Machtvakuum dank der Krankheit des Königs, dessen sich andere am Hof bedienen können:

Der Königsnarr Christian jedenfalls wird von beiden Parteien nur freundlich benutzt, „stillgestellt“, auch von den Reformern und Rousseauisten, die doch selbst die Einheit von Gefühl und Vernunft sehr wohl leben und genießen [...] ³⁰⁸

Demnach wird des jungen Königs Macht nicht nur von seinen offensichtlich konservativen Beamten des Hofstaates für deren eigene Zwecke missbraucht, sondern, wenn auch mit anderen Hintergedanken, von Leibarzt Struensee.

Im abschließenden Vergleich zwischen Hamlets und Christians Geisteszustand muss zuallererst und offensichtlicherweise betont werden, dass die Darstellung wahnsinniger Charaktere in den jeweiligen Texten unterschiedliche Zwecke verfolgen. In den ersten Aufführungsjahren von Shakespeares Stück um 1601 war die Definition dieser und genereller Geistesstörungen im Wandel begriffen, die mittelalterliche Auffassung vom Wahnsinn als göttlicher oder dämonischer Kraft wurde durch die Erkenntnis ersetzt, dass die Geisteskrankheit einen medizinischen Zustand bezeichnete. Zu der Zeit, in der *Hamlet* spielt,

³⁰⁷ Enquist: Leibarzt, S. 36.

³⁰⁸ Baumgart: Das dunkle Licht, S. 47.

waren medizinische Abhandlungen³⁰⁹ zwar vorhanden, der Begriff des Wahnsinns aber vor allem eines: eine Kuriosität. Dies in Verbindung mit dem, wie schon erwähnten, Lieblingstemperament dieser Epoche, dem intellektuellen, grüblerischen Melancholiker bot Shakespeare genügend Ausgangsstoff, um mit *Hamlet* eine faszinierende, weil zugleich auch teilweise mysteriöse, unerklärbare Gestalt zu schaffen. Fast zweihundert Jahre später, im auslaufenden 18. Jahrhundert, wie Enquist es in seinem Roman schildert, haben sich die Auffassungen medizinischer Definitionen zwar geändert, die Heilmethoden sich aber – im Vergleich zur Gegenwart – noch nicht erheblich entwickelt. Struensee verneint immer wieder Christians „Irrsinn“, wenn er darauf angesprochen wird; er bezieht sich dabei aber auf die unnatürliche Ursache, durch die Christians Zustand sich derlei gestalten konnte und nicht auf seine aktuelle Situation. Enquist verwendet eine historische Vorlage für Christians Figur, die auch in der Geschichtsschreibung als geistig beeinträchtigt beschrieben wird; die Intention des Autors, den König auch wirklich betont derartig darzustellen, kann für die erzählerische Dimension in diesem Fall positiv genutzt werden: Durch den Wahnsinn des jungen Königs ergibt sich, wie auch schon bei *Hamlet* ein interessantes, weil in einer bestimmten Art mysteriöses Moment, das den Leser zu fesseln weiß.

3.4.2 Theater als Fluchtort, Melancholie als königlich-ehrbare Leidensform

Neben der Figur des wahnsinnigen Königs ist in einem Vergleich zwischen Shakespeares Stück und Enquists Roman als weiterer Themenkomplex das Schauspiel hervorzuheben. Im Forschungsstand wurde die Stellung bzw. Funktion des Theaters in *Hamlet* schon teilweise besprochen, in *Der Besuch des Leibarztes* fasst Christian VII. in seiner gesellschaftlichen Abgeschlossenheit und den Verwirrungen seines Geistes den Hof als eine Art von Theater auf, als eine Bühne, auf der jeder seine Rolle einzunehmen und möglichst gut spielen hat – was ihm immer mehr zu schaffen macht, da er der Meinung ist, die falsche Rolle im Stück zugeteilt bekommen zu haben.

Der Gedanke, als Kind vertauscht worden zu sein, verfolgt und peinigt den jungen König in zusätzlichem Maße. Er trägt sich in der Vorstellung, sein Schicksal anderswo zurückgelassen zu haben, nur um sich jetzt immer wieder seine Unfähigkeit zuzusichern, seinem jetzigen Schicksal nicht gewachsen zu sein.

In einer der Anfangsszenen des Romans wird Christian dabei beobachtet, wie er sich selbst in

³⁰⁹ Anm.: Abhandlungen zum Beispiel zur „Säftelehre“, die bestimmte Charaktereigenschaften bishin zur Geisteskrankheit anhand der vorhandenen oder fehlenden Balance der Säfte des Körpers erklärt.

ein Schauspiel einfügt, dem er beiwohnt:

Während der Vorstellung, man gab ein Lustspiel des französischen Dichters Gresset, *Le méchant*, war König Christian plötzlich von seinem Platz in der ersten Reihe aufgestanden, auf die Bühne gestolpert und hatte begonnen zu agieren, als sei er einer der Schauspieler.³¹⁰

Schon der Begriff „stolperte“ deutet auf den misslichen Zustand des Königs hin - er schreitet nicht stattlich, vielmehr quält er sich auf die Bühne, um dort endlich die ihm angemessene Rolle selbst aussuchen zu können. In diesem Stück, in dem Christian anfangs mitspielt, wird schon angedeutet, was im Roman noch interessant werden soll: Der hinterhältige Hofstaat wird angeprangert: „Etwas ist faul im Staate Dänemark.“³¹¹

Dass der König mit sich und seiner ihm angedachten Position am Hof nicht zurechtkommt, bildet sich nicht nur psychisch, sondern auch physisch ab:

Immer auffallender wurden nämlich die körperlichen Eigenheiten des Prinzen. Ihm schien eine körperliche Unruhe eigen zu sein: er musterte ständig seine Hände, befühlte mit den Fingern seinen Bauch, schlug mit den Fingerspitzen auf seine Haut und murmelte, dass er bald „Fortschritte machen“ werde. Er würde dann den „Zustand der Vollkommenheit“ erreichen, der es ihm erlaubte, zu werden „wie die italienischen Schauspieler“.³¹²

Dem König fehlt jeglicher Realitätsbezug, er verliert sich in Phantasien darüber, wie er als Herrscher sein sollte bzw. was von ihm als solchem erwartet wird und versichert sich deshalb immer wieder seiner eigenen Körperlichkeit, um sein Dasein zu rechtfertigen.

Die Akteure auf dem Theater erschienen dem jungen Christian als göttergleich. Die Götter waren hart und unverwundbar. Diese Götter spielten ebenfalls ihre Rollen. Dann waren sie aus der Wirklichkeit herausgehoben.³¹³

Offensichtlich will Christian seiner Rolle als Königssohn entfliehen, beruft sich auch wiederholt auf seine Annahme, er sei als Kind vertauscht worden, dass er nun als König die für ihn falsche Rolle zu spielen habe:

³¹⁰ Enquist: *Leibarzt*, S. 11.

³¹¹ Shakespeare: *Hamlet*, S. 61.

³¹² Enquist: *Leibarzt*, S. 40.

³¹³ Ebd., S. 41.

Dass das Theater unwirklich und deshalb das einzig wirklich existierende Dasein war, fand Christian immer deutlicher bestätigt. [...] dass, wenn das Theater wirklich war, alles begreifbar wurde. Die Menschen auf der Bühne bewegten sich göttergleich und wiederholten die Worte, die sie gelernt hatten; das war auch das Natürliche. Die Schauspieler waren das Wirkliche. Ihm selbst war die Rolle des Königs von Gottes Gnaden zugefallen. Dies hatte ja nichts mit der Wirklichkeit zu tun, es war Kunst.³¹⁴

An derlei Gedankengängen des jungen Königs kann man nicht nur seine geistige Instabilität anhand der Realitätsferne erkennen, sondern auch eine außergewöhnliche Konzeption der Begriffe „wirklich“ und „natürlich“. Das Leben begreift der König als Spiel, als eine Art Farce und das Schauspiel wiederum als das wahre Leben. Was für die Welt die Realität ist, ist für Christian ein Schauspiel - in manchen Momenten kann er sich auf die Bühne „retten“ und dort aufhören zu stottern, zu stolpern, zu zucken. Genau dies lässt den Staatsminister Guldberg unruhig werden:

Daß ein Geistesgestörter an einer Theatervorstellung teilzunehmen glaubte, war ja nichts Ungewöhnliches. Aber dieser Akteur sah die Wirklichkeit nicht symbolisch oder bildlich und war auch nicht machtlos. Wenn er glaubte, an einer Theatervorstellung teilzunehmen, hatte er die Macht, das Theater zu Wirklichkeit zu machen. Noch war es ja so, daß sein Befehl und eine Vorschrift von des Königs Hand befolgt werden mußten. Er hatte die ganze formale Macht.³¹⁵

In seiner Position und trotz seiner Geisteskrankheit ist es Christian also möglich, zu herrschen, wie er wollte - weil ihm die gesamte Macht obliegt. Er ist mächtig genug, die Menschen um ihn herum zu zwingen, ebenfalls sein Theater als die Wirklichkeit anzuerkennen, wenn er das wollte. Doch eben aufgrund seiner Krankheit ist er sich dessen nicht bewusst, nutzt seine Macht nicht, sie stellt für ihn etwas Abstraktes dar, das nicht für ihn geschaffen wurde. Das Widersprüchliche ist, dass zum Erlass neuer Gesetze oder sonstigen Fragen des Reiches die Legitimation des geisteskranken Königs nötig ist.

„Christian hatte in seiner wachsenden Verwirrung das Hofleben wie ein Theater aufgefasst“³¹⁶: Dass der König meint, am Hof nur eine Rolle zu spielen, impliziert die Idee eines *Alter Ego*, einer Figur, die sich hinter der Maske des kranken Prinzen versteckt. Dieser Gedanke wird sich später im Roman im Zusammenhang mit der Aufklärung noch einmal auftun - wenn sich Christian mit seinem Berater Struensee bespricht und ihn fragt, ob er in einer Welt der Aufklärung überhaupt willkommen wäre - ist er doch ein gespaltener Mensch

³¹⁴ Enquist: Leibarzt, S. 42.

³¹⁵ Ebd., S. 343.

³¹⁶ Ebd., S. 66.

und in Zukunft werden nur vernünftige Menschen, die „aus einem Schlag gefertigt sind“ erwünscht sein.

Voltaire, mit dem Christian in Briefkontakt steht, schreibt für den König ein Stück, in dem dieser selbst die Rolle des Sultans spielt:

Er hatte seinen Text langsam gesprochen, mit eigentümlichen Betonungen, die in den Versen eine überraschende Intensität entstehen ließen. Seine verblüffenden Pausen schufen eine Spannung, als habe er plötzlich eine Bedeutung entdeckt und innegehalten, wie im Schritt. Und Caroline Mathilde konnte, als sie ihn auf der Bühne sah, eine eigentümliche Anziehung zu ihrem Gatten spüren, widerwillig. Auf der Bühne war er ein anderer. Sein Rollentext wirkte echter als seine Konversation. Es war, als trete er erst jetzt hervor.³¹⁷

Auch später erinnert sich die Königin noch an den Auftritt zurück:

Er war ganz deutlich gewesen. Eigentlich der beste von allen diesen Schauspielern. Sonderbar ruhig und glaubwürdig, als seien diese Bühne, dieses Stück und dieser Beruf, der des Schauspielers, für ihn das ganz und gar Natürliche und einzig Mögliche. Er hatte ja nie eigentlich nie zwischen Wirklichkeit und Vorstellung unterscheiden können. Nicht aufgrund mangelnder Begabung, sondern wegen der Regisseure.³¹⁸

Hier ergibt sich eine weitere Vergleichsmöglichkeit: Auf Hamlet hat niemand so direkten Einfluss wie es bei König Christian der Fall ist. Da er öffentlich als krank bezeichnet wird, versuchen natürlich die, die ihm nahe stehen (am Hofe, in der Politik), dies auszunützen. Bei Hamlet ist das nicht möglich, da er seinen Mitspielern aufgrund seiner nur vorgetäuschten Krankheit diese Option nicht eröffnet.

Hamlet beginnt, nachdem der Geist ihm erschienen ist, aus dieser Erfahrung eine neue Identität zu konstruieren, er schlüpft in sie hinein wie in eine Filmrolle. Sein neues Auftreten erweist sich als problematisch: Hat er sich vorher über den Tod seines Vaters und die daraus folgende Trauer konstituiert, baut er nun sein neues Ich auf ein Gespräch mit dem Übernatürlichen auf - ebenso kompliziert wie diese Aufgabe wird auch sein Handeln und Auftreten allgemein problematisch erscheinen.

³¹⁷ Enquist: Leibarzt, S. 149.

³¹⁸ Ebd., S. 293.

Hamlets Wahnsinn ist eine planvoll gespielte Rolle, die allerdings seinem geistigen Zustand auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis genau entspricht. [...] In welchem Maß sein Verhalten bloße „show“ oder ein Zeichen tatsächlichen Wahnsinns ist, ist notorisch schwer bestimmbar. [...] Hamlets „antic disposition“ - ob show oder Wahn - hier ganz klar auf den Eindruck, den der Geist bei ihm hinterlassen hat, bezogen ist und somit von den geistigen Konsequenzen dieses Eindrucks kaum als ein rein pragmatischer Schutzmechanismus dissoziiert werden kann.³¹⁹

Wiederum zeigt sich in Enquists wie in Shakespeares Werk Zwiegespaltenheit: die Trennbarkeit von Identität und Rolle wird thematisiert, die Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat. Die neue Rolle, die Hamlet sich selbst gibt, ist im Gegensatz zu seiner vorigen, narzisstischen Trauerrolle „ver-rückt“, im wahrsten Sinne des Wortes.³²⁰

Show seems to be Shakespeare's unifying image in Hamlet. [...] The ideal of seeming, assuming, and putting on; the images of clothing, painting, mirroring; the episode of the dumb show and the play within the play; the characters of Polonius, Laertes, Ophelia, Claudius, Gertrude, Rosencrantz and Guildenstern, Hamlet himself - all these at one time or another, and usually more than once, are drawn into the range of implications flung round the play by "show".³²¹

Maynard Mack führt diese Auffassung weiter aus und bezichtigt jede auftretende Person in *Hamlet* zu spielen, zu schauspielern - im Schauspiel selbst: „Hamlet schauspielert seine eigene Authentizität.“³²² Jeder Charakter des Stücks imaginiert für sich selbst eine Rolle, der er gerecht werden will - Claudius ist ein Brudermörder, möchte jedoch als der neue, bessere König gelten, deshalb schlüpft er in eben jene Rolle. Gertrude ist eine Ehebrecherin, möchte aber die Rolle der sorgsam, sich aufopfernden Mutter und Gattin einnehmen, deshalb eignet sie sich genau diese an: „Power depended on the ability to *act* the role convincingly [...] Spectacle and display, both celebratory and punitive, were part of the theatricality of royal power.“³²³

Das beste Beispiel für diese Theorie ist natürlich das schon erwähnte Theater im Theater - als Hamlet Claudius sein Vergehen vorführen lässt, um, wie Dietrich Schwanitz es ausdrückt, „die Wirkung des Theaters aufzuzeigen“, nämlich dass es der „Wirkung eines Spiegels“ entspricht, der „Doppelung von Sichtbarem und Unsichtbarem“³²⁴. Das Spiel im Spiel zeigt also erst, was das Wesen des Theaters ausmacht: „In der internen Selbstverdopplung betreibt

³¹⁹ Laqué: Hermeneutik, S. 162.

³²⁰ Ebd., S. 162f.

³²¹ Mack: The World of Hamlet, S. 55.

³²² Schwanitz: Hamlet, S. 71.

³²³ McEvoy: Hamlet, S. 12.

³²⁴ Schwanitz: Hamlet, S. 98.

das Theater Reflexion und Reflexion ist ja selbst eine Spiegelung.“³²⁵ Claudius, der selbst die Rolle des neuen, tüchtigen Königs angenommen und seine Mörder-Rolle dafür hinter sich gelassen hat, sieht nun selbst zu wie er, der selbst Schauspieler ist, von einem anderen Schauspieler dargestellt wird. Dem Schauspieler wird im Theater von Schauspielern sein Leben vorgeführt. Diesem Schauspiel wiederum wohnen alle anderen Spieler bei, Gertrude, Hamlet - der Rest der wichtigsten Personen des Stücks.

Dietrich Schwanitz verweist auf eine Verbindung zwischen Wahnsinn und Schauspiel: „Dem Auftritt des Geistes folgt der Auftritt des Schauspielers“ und deshalb wird das Theater interpretiert als „Ort der Beschwörung der Vergangenheit.“³²⁶ Mit der Aufführung *The Murder of Gonzago* auf Hamlets Befehl wird das politische Element des Theaters in den Mittelpunkt des Stückes gestellt: „If a play can cause ist audience their guilt, the theatre is a very powerful art form.“³²⁷

Hamlets Gefühlslage, ich verweise hiermit auf den Forschungsstand, ist oft mit dem Begriff der Melancholie umschrieben worden und lässt sich durchaus plausibel erklären, wenn man die gesellschaftlichen Umstände und die Beliebtheit dieses Zustandes in der elisabethanischen Gesellschaft in Betracht zieht:

Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.³²⁸

So Sigmund Freud, sein Schüler und Biograph Ernest Jones spricht in der Folge über tieferliegende Gründe, die Hamlet belasten:

The whole picture presented by Hamlet, his deep depression, the hopeless note in his attitude towards the value of life, his dread of death, his repeated reference to bad

³²⁵ Ebd., S. 100.

³²⁶ Ebd., S. 72.

³²⁷ McEvoy: Hamlet, S. 11.

³²⁸ Freud, Sigmund: Das Lesebuch. Hrsg. v. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 334.

dreams, his self-accusations, his desperate efforts to get away from the thoughts of his duty, and his vain attempts to find an excuse for his procrastination: all this unequivocally points out a tortured conscience, to some hidden ground for shirking his task, a ground which he dare not or cannot avow to himself. We have, therefore, to take up the argument again at this point, and to seek for some evidence that may serve to bring to light the hidden counter-motive.³²⁹

Nach Michael G. Bielmeier liegt die offenkundigste Darstellung von Hamlet als melancholischer Ästhet in seiner Person selbst. Hätte Hamlet die Möglichkeit gehabt, sein Schicksal in die Hand zu nehmen, hätte er die Pläne des Claudius durchkreuzt und seinen Vater ebenso wie seine eigene Existenz gerettet. Da diese Option aber nicht besteht, sucht Hamlet Zuflucht in vorgetäuschem Wahnsinn und Selbstmitleid. Als er seinen psychischen Zustand Rosencrantz und Guildenstern zu beschreiben versucht, wirkt er depressiv oder wie jemand, der höchstes Glück dabei empfindet, wahrlich unglücklich zu sein.³³⁰

[...] I have of late, but wherefore I
know not, lost all my mirth, forgone all custom of exer-
cises; and indeed, it goes so heavily with my disposition
that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile
promontory; this most excellent canopy, the air, look
you, this brave o'erhanging firmament, this majestical
roof fretted with golden fire: why, it appeareth nothing
to me but a foul and pestilent congregation of vapors.³³¹

In Per Olov Enquists Roman ist es vor allem die Königin Caroline Mathilde, die in Verbindung mit *Melancholia* gebracht wird. Sie spricht davon, darunter leidend, weil der König sich weigert, seinen ehelichen Pflichten im Schlafzimmer nachzukommen:

Frau von Plessen hatte daraufhin gefragt, was der Königin das Herz so schwer mache. Die Königin hatte geantwortet: „Er kommt ja nicht. Warum kommt er nicht?“ Es war kühl gewesen im Zimmer. Frau von Plessen hatte einen Augenblick lang ihre Herrscherin angestarrt und dann gesagt: „Der König wird sicher belieben zu kommen. Bis dahin können Majestät die Freiheit von der Hydra der Leidenschaft genießen. Sie sollten nicht traurig sein.“³³²

Die junge Königin, die sich selbst als einige Male erzürnt „Zuchtvieh“ bezeichnet, wartet nun vergeblich nächtelang darauf, dass der König ihr Ehebett teilt. Sie soll ihm schließlich einen

³²⁹ Jones, Ernest: Hamlet Psychoanalysed. In: Shakespeare's tragedies. An anthology of modern criticism. Hrsg. v. Laurence Lerner. Harmondsworth: Penguin Books 1966, S. 51

³³⁰ Bielmeier: Shakespeare, S. 43f.

³³¹ Shakespeare: Hamlet, S. 106f.

³³² Enquist: Leibarzt, S. 23.

Erben schenken, spricht jedoch davon, dass der König sie verschmähe und wähnt sich so in der schon eben erwähnten *Melancholia*. Scheinbar wird die Bezeichnung jedoch hier eher als Modewort bzw. Enquists Wissen um den sonstigen Gebrauch dieses Begriffs in *Hamlet* vorausgesetzt, in einer ironischen Weise gebraucht. Caroline Mathilde fühlt zwar gekränkt und in ihrer Ehre verletzt, da der König ihr noch keinen Liebesbesuch abgestattet hat; jedoch lässt sich das mit der Melancholie Hamlets genauso wenig wie mit der geistigen Verfassung ihres Mannes vergleichen. Dänemark wird in weiterer Folge als ein seltsam verrücktes Land beschrieben, in dem die Königin ohnehin nur die Möglichkeit hat, unglücklich werden kann:

Allmählich war ihr auch klar geworden, dass ihre Zukunft in diesem nordischen Land, das man als ein Tollhaus beschrieb, nicht hell und strahlend sein würde. Deshalb weinte sie ständig. Ihr Weinen war eine Eigenschaft. Die erschreckte niemanden.³³³

Nach und nach erkennt auch König Christian, wie unglücklich seine Frau ist, doch da er weiß, dass er ihr zu helfen weder auf psychischer noch auf physischer Ebene imstande ist, bittet er deshalb Struensee:

Die Königin leidet an Melancholia. Sie ist einsam, sie ist eine Fremde in diesem Land. Es ist mir nicht möglich gewesen, diese Melancholie zu lindern. Sie müssen diese Bürde von meinen Schultern nehmen. Sie müssen! sich ihrer annehmen.³³⁴

Christian zeichnet sich, trotz sonst vorherrschender Empathie und schwächerer Konstitution, durch enormes Einfühlungsvermögen aus. Eifersucht oder ähnliche Empfindungen stehen ihm in Anbetracht der außergewöhnlichen Dreiecksbeziehung nicht im Weg, der Affäre seiner Frau mit seinem Leibarzt, der für ihn zur wichtigsten Bezugsperson geworden ist, kann er nichts Negatives abgewinnen.

Geisteskrankheit und Melancholie scheinen bei König Christian VII. ineinander überzufließen: Dunkle Kindheitserlebnisse wie Folter und die wiederholte Ausnützung seiner Person rufen in ihm einen Geisteszustand hervor, der nicht einfach zu definieren ist. Es scheint klar zu sein, dass er unter einer psychischen Störung leidet, die sich unter anderem durch Schizophrenie, Hirngespinnste und Halluzinationen auszudrücken scheint; auch seine zwischenmenschliche Kompetenz ist beschränkt, er erscheint oft abwesend, durch Selbstgespräche kommt seine verwirrende Verhaltensweise verstärkt zum Ausdruck.

³³³ Enquist: Leibarzt, S. 61

³³⁴ Ebd., S. 175.

Abgesehen von diesen geistigen Beeinträchtigungen muss noch sein sensibler Geist erwähnt werden, der stark anfällig für melancholische Stimmungsschwankungen ist. Christians Krankheitsbild ohne exakte medizinische Kenntnisse vollständig zu diagnostizieren ist eine schwierige Aufgabe - da er auch immer wieder „klare“ Momente zu durchleben scheint.

Eine Erklärung für Christians Melancholie, die im 18. Jahrhundert häufig anzutreffen war und in der Geschichte ebenso vom Hofstaat vertreten wird:

Immer wieder taucht eine ganz spezielle zeitgenössische Erklärung für Christians Melancholie, seine seltsamen Wutausbrüche, unerklärlichen Anfälle von Verzweiflung und schließlich tagelangen Perioden von Apathie auf. Er war schon als Dreizehnjähriger von dem Günstling Sperling, der hiernach aus der Geschichte verschwindet, zu einem Laster verleitet worden, das seine Willenskraft lähmte und seine Geisteskrankheit und zunehmende körperliche Schwäche verursachte. Das Laster taucht in sämtlichen Zeugnissen der Zeit auf. Das Laster wird selten direkt beschrieben, aber einzelne Zeugnisse wagen doch den Sprung; das Laster ist Onanie.³³⁵

Dass die Heilung der Melancholie des Königs durch Sexualität in verschiedensten Formen hervorgerufen und auch wieder geheilt werden soll, wird an einigen Stellen des Romans beschrieben: Die nächstgelegene Idee ist es, den König durch eine Prostituierte von seinem „Laster“ abzubringen. Die Prostituierte, „Stiefel-Catherine“ genannt, wird für ihn zur „Herrscherin des Universums“ - leichtfertig bejaht sie die Frage des verwirrten Königs, ob sie ihn beschützen werde und Zeit für ihn aufbrächte. Man weiß nicht genau, ob sie eine Vorstellung davon hat, welche Macht sie auf den jungen König auswirkt - er meint, seine Gönnerin und sein Schicksal in ihr gefunden zu haben. Anfangs noch als Heilmittel betrachtet, wird Catherine schnell zur drohenden Gefahr durch zu hohen Einfluss. Schließlich wird sie von einigen Angehörigen des Hofes, ohne das Wissen des Königs, des Landes verwiesen, woraufhin Christian sich auf die Suche nach ihr begibt. Im Nachhinein hat ihn die Begegnung mit ihr zwar beruhigt, doch sobald sie fort war, ihn noch mehr aufgerührt, was für seinen ohnehin schon strapazierten Geisteszustand nicht gerade förderlich war.

Ironisch beschreibt Enquist, wie dem König ein „Spielkamerad“ nach dem andern an die Seite gestellt wird, um ihn ruhig zu halten. Später in der Geschichte wird ihm der Negerpage Moranti zugeführt, der ihn unterhalten und natürlich von seinem eigentlichen Geschick, nämlich die dänischen Regierungsgeschäfte zu leiten, ablenken soll.

Shakespeares Stück als auch Enquists Roman stellen interessante Verbindungen zwischen Geisteskrankheit bzw. melancholischer Lebenseinstellung und dem Theater her, meist in

³³⁵ Enquist: Leibarzt, S. 67.

Verbindung mit der Frage nach einer möglichen Wirklichkeitskonstruktion. Ob als Zufluchtsort oder für politisches Kalkül, das Schauspiel wird nicht nur als Kunstform in beide Texte eingeführt, sondern vonseiten der wichtigsten Personen bewusst als Mittel benutzt, mit dem die Realität entweder unterdrückt (*Leibarzt*) oder verstärkt hervorgehoben (*Hamlet*) werden soll:

Hamlet and Claudius are both striving for power through performance as characters in the play which questions the nature of the relationship between the theatre and “real” life. Hamlet’s feigned madness, his “antic disposition”, and Claudius adoption of the persona of legitimate monarch are both public performances for a specific political purpose.³³⁶

3.5 Bezug zu Shakespeares *Hamlet*: „Christian Amleth“

Schon bei der Lektüre der Inhaltsangabe oder des Klappentextes von Per Olov Enquists Roman stellt sich schnell der Bezug zum Shakespearschen Tragödienstoff her: Man nehme einen verrückten Prinzen, eine ehebrechende Königin und in diesem Falle gleich zwei Männer, die die Macht im Land übernehmen wollen. So sehr sich der Roman also in seinen Ausgangspositionen Shakespeares *Hamlet* nähert, desto mehr verstärkt sich im Detail der eigene ästhetische Anspruch, eine authentische, weil auf historischen Fakten basierende und eigenständige Geschichte zu erzählen. Doch folgt man dem Lauf der Geschichte, erkennt man, dass der Autor immer wieder bewusst auf *Hamlet* und das Wissen seines Lesers um das tragische Leben des dänischen Prinzen zurückgreift. Direkte Anspielungen in interessanten Situationen vermischen das intertextuelle Spiel, das der Autor treibt, mit literaturtheoretischen Fragen, wie zum Beispiel die schon häufig erwähnte Nutzung des Theaters als Spiegel der Wirklichkeit. Immer wieder ruft Enquist so, trotzdem seine Geschichte sich von der *Hamlets* ebenso unabhängig entwickeln könnte, den Ausgangstext *Hamlet* ins Bewusstsein.

Dass dänische Prinzen verrückt waren, war ja allgemein bekannt. Sie hatte David Garrick in der Rolle des Hamlet im Drury Lane-Theater gesehen. Dass es gerade sie treffen sollte, machte sie jedoch verzweifelt.³³⁷

So denkt die englische Prinzessin, Caroline Mathilde, nachdem sie ihren zukünftigen Ehemann, Christian VII. von Dänemark, kennengelernt hat. Auch wird sie im Verlauf der Geschichte noch einige weitere Ähnlichkeiten zwischen dem berühmten Prinz Hamlet und

³³⁶ McEvoy: *Hamlet*, S. 12 – 13.

³³⁷ Enquist: *Leibarzt*, S. 59.

ihrem Mann erkennen.

Im Laufe der Geschichte soll eine Theaterwandergruppe ein Stück vorführen - zufällig (bzw. eben nicht zufällig) ist es *Hamlet*. Als Arzt Struensee das erfährt, entschließt er sich, schon feinsinnig die Parallelen zwischen seinem König und einem weiteren wahnsinnigen Prinzen der dänischen Geschichte ziehend, die prekäre Situation mit dem Theaterleiter zu besprechen.

Die Hauptfrage des Dramas, so Struensee, lautete, „*ob Hamlet geisteskrank war oder nicht*“.³³⁸ In diesem Sinne berät er mit dem Leiter, ob es angebracht wäre, das Stück vorzuführen, ob es vielleicht vom Volk als eine Art Anspielung auf das Verhalten des Königs gedeutet werden würde. Der Theaterleiter fragt daraufhin, ob der junge Christian sich seiner Krankheit bewusst sei, worauf Struensee antwortet:

Er kennt nicht seine Krankheit, aber er kennt sich selbst und ist davon verwirrt [...] Seine Sensibilität ist bis zum Äußersten angespannt. Er erlebt seine Wirklichkeit als Theaterstück. [...] Aber wie er reagieren wird, kann man unmöglich voraussehen. Vielleicht glaubt er dann, Hamlet zu sein.³³⁹

Da in den Vorstellungen des Königs das Theater die Realität repräsentiert, erscheint die Befürchtung seines Leibarztes durchaus logisch - die Möglichkeit, sich mit einem anderen dänischen, scheinbar ebenso geisteskranken Prinzen zu identifizieren, wäre groß. *Hamlet* wird aus dem Plan gestrichen, stattdessen wird *Richard III* gezeigt. Als Christian jedoch erfährt, dass *Hamlet* nicht aufgeführt wird, fühlt er sich angegriffen:

Er kannte doch *Hamlet* sehr wohl. Und er bat Struensee unter Tränen, aufrichtig zu sein. Meinte man, daß er selbst wahnsinnig sei? Er versicherte, er glaube nicht, wahnsinnig zu sein, das sei seine feste Gewißheit und Hoffnung, er bete jeden Abend zu seinem Wohltäter, daß dies nicht richtig sei.³⁴⁰

Eine weitere direkte Anspielung auf Shakespeares Stück findet man kurz vor dem Ende des Romans: Aufgrund ihres Ehebruchs wurde Caroline Mathilde auf einem außerhalb des königlichen Hofes liegenden Schloss untergebracht, wo sie verweilen soll, bis sie wieder nach England zurückkehrt.

³³⁸ Enquist: Leibarzt, S. 130.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 131.

Dies war Hamlets Schloss, und sie hatte eine Aufführung von „Hamlet“ in London gesehen. Ein geisteskranker Prinz, der seine Geliebte zum Selbstmord trieb; sie hatte geweint, als sie das Stück gesehen hatte, und als sie Kronborg zum ersten Mal besucht hatte, war das Schloss so groß gewesen, auf eine Weise. Jetzt war es nicht groß. Es war nur eine grauenvolle Geschichte, in der sie selbst eingefangen war. Sie hasste „Hamlet“. Sie wollte nicht, dass ihr Leben von einem Theaterstück geschrieben werden sollte. Sie hatte vor, dieses Leben selbst zu schreiben. „Eingefangen von der Liebe“ war Ophelia gestorben, was war es, in dem sie selbst jetzt eingefangen war? War es wie bei Ophelia, in einer Liebe; ja, es war in einer Liebe. Aber sie hatte nicht vor, geisteskrank zu werden und zu sterben. Unter gar keinen Umständen hatte sie vor, eine Ophelia zu werden. Sie wollte nicht Theater werden.³⁴¹

Mit der Liebe, in der sie gefangen ist, ist offensichtlich ihre Liebesaffäre mit Leibarzt Struensee gemeint. Wiederum entsteht die Frage um Rollen- und Schauspiel neu, als Caroline Mathilde sich darauf bezieht. Die Königin möchte ihr Leben nicht gemäß des Skriptes eines Theaterstücks führen müssen, scheinbar ist jedoch genau das passiert, weil Christian die Realität so empfindet. Sie findet Hamlets Geschichte „grausam“ und erkennt schnell die Parallelen zwischen ihrer eigenen Position und der der Geliebten Hamlets:

Sie hasste Ophelia und ihre Blumen im Haar und ihren Opfertod und ihren geisteskranken Gesang, der nur lächerlich war. Ich bin erst zwanzig Jahre alt; sie wiederholte es sich ständig, sie war zwanzig Jahre alt und nicht in einem dänischen Theaterstück eingefangen, das von einem Engländer geschrieben worden war, und nicht in einer anderen Geisteskrankheit eingefangen, und sie war noch jung. „O keep me innocent, make others great.“ Das war der Ton von Hamlets Ophelia. So lächerlich. Aber die Vögel hatten sie verlassen. War das ein Zeichen?³⁴²

Der Unwille, mit Ophelia gleichgesetzt zu werden, nur weil ihr Mann sich scheinbar selbst als der verrückte König Hamlet – gefangen in seinem eigenen Schauspiel – in Szene setzt, beschreibt auf skurrile Weise das Schicksal der jungen Königin. Ohne dass sie es zu diesem Zeitpunkt ahnt, wird auch sie einen jungen Tod sterben und erfüllt damit genau die Rolle, die Shakespeare für seine Figur der Ophelia geschrieben hat.

Die literarischen Verweise auf den Ursprungstext beleben den *Hamlet* Stoff immer wieder aufs Neue und konstruieren somit einen Bezug zu Shakespeare, aber auch zu anderen Bearbeitungen des Stücks. Mit seinem Roman reiht Enquist sich in den beinahe unüberschaubaren Kanon der Literatur, die sich mit Shakespeares berühmtester Tragödie beschäftigt, ein, ohne dass seine Geschichte an Originalität einbüßen muss. Es muss jedoch

³⁴¹ Enquist: Leibarzt, S. 324.

³⁴² Ebd., S. 325.

hinzugefügt werden, dass die scheinbar offensichtlichen Parallelen zwischen Shakespeares Stück und Enquists Roman einen eher oberflächlichen Charakter aufweisen; die Motive und Thematik ist durchaus vergleichbar, was sich diese Arbeit auch zur Aufgabe gemacht hat, kristallisiert aber gleichzeitig heraus, dass der Inhalt bzw. die Personenskizzierung in beiden Werken unterschiedlich gehandhabt und aufgearbeitet wird. Was auf den ersten Blick ins (hamletische) Auge sticht – der geistesranke König, der korrupte Hof Dänemarks, eine ehebrechende Königin – ist auf den zweiten Blick im Vergleich zum Ausgangstext *Hamlet* diesem gar nicht mehr so ähnlich wie am Beginn der komparatistischen Analyse erwartet. Eine durchlaufende Parallele bildet der Wahnsinn Hamlets sowie Christians, dies scheint jedoch die einzige Komponente zu sein, die auch von Enquist bewusst in Hinblick auf Shakespeares Stück nicht abgemildert bzw. abgeändert wird.

Zusammenfassung

Shakespeare's prince is certainly the best known representative of his nation. Innumerable glossaries and commentaries have grown round Hamlet, and he is one of the few literary heroes who live apart from the text, apart from the theatre. His name means something even to those who have never seen or read Shakespeare's play.³⁴³

Zwei dieser unzähligen Bearbeitungen habe ich anhand dieser Arbeit versucht genauer zu untersuchen und festzustellen, wie die jeweiligen Schriftsteller mit dem Thema *Hamlet* umgehen. Es bedarf vor allem großen Mutes, sich eines solchen Stoffes anzunehmen, folgt man dem obigen Zitat und geht davon aus, dass jeder seinen Ursprungstext kennt und allfällig Assoziationen dahingehend anstellen kann.

John Updike ist es gelungen, obwohl er seine Geschichte ebenso wie Shakespeare an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit ansetzt, seinem Leser eine völlig neue Perspektive zu ermöglichen. Er ist, wie sich bei der Analyse gezeigt hat, mit den neusten feministischen Theorien in Bezug auf Shakespeares Werk wohl vertraut und hat dieses Wissen in seinen Roman einfließen lassen – auch wenn er beteuert, einfach nur einen Roman über die von ihm hoch geschätzte literarische Figur der Gertrude schreiben zu wollen. Updike erschafft mit seinem Roman ein literarisch hoch interessantes Konstrukt, das sich auf historische Details ebenso spezialisiert hat wie auch auf die psychologische Aufarbeitung zwischenmenschlicher Beziehungen. Die Spannung ergibt sich dadurch, dass er, wie er anhand der dreifachen Aufteilung in Kapitel unter Verwendung verschiedener Namen für seine Hauptpersonen beweist, genauestens mit der Quellenlage zu Shakespeares Stück vertraut ist und gleichzeitig einen modernen Roman in jahrhundertalter Fassung zu schreiben fähig ist.

Im Gegensatz zu Updike schreibt Per Olov Enquist einen historischen Roman, dessen Handlungszeitraum sich ungefähr zwei Jahrhunderte nach *Hamlet* ansiedeln lässt. Hier ist die Spannung vor allem darauf aufgebaut, dass Enquist reale historische Begebenheiten in eine Geschichte verpackt und gleichzeitig Bezüge zu Shakespeares Stück herstellt. So greift der literarische Ausgangsstoff nicht nur wie bei Updike auf fiktionale Vor- oder Nacherzählungen einflussreich über, sondern verbindet sich, wie man anhand Enquists Roman sehen kann, auch mit historischen Fakten. Dass *Hamlet* mit all seinen Facetten historische als auch fiktive Erzählungen zu beeinflussen weiß, sei anhand dieser beiden Fallbeispiele bewiesen; die Faszination, die von Shakespeares Werk ausgeht, ist ungebrochen: „In Shakespeare

³⁴³ KOTT, Jan: Shakespeare, our contemporary. Norton: W. W. Norton & Company 1974, S. 52.

everything is told but nothing is told to the end. Shakespeare is always asking us to give him birth.“³⁴⁴

Ich habe versucht, ebenso in Updikes wie in Enquists Roman Parallelen zum Ausgangsstück Shakespeares aufzuzeigen bzw. allfällige Abweichungen hervorzuheben, womit ich hierbei auf die einzelnen Kapitel zur näheren Information verweise. Immer war es jedoch nicht unbedingt meine Intention, den Vorgänger in jedem Aspekt direkt mit seinem Nachfolger zu vergleichen. Ein direkter Vergleich zum Beispiel von Hamlets und Christians Geisteszustand im dritten Kapitel (*Der Besuch des Leibarztes*) kann deshalb nicht zielführend sein, weil die Konzeption des Wahnsinns zu den unterschiedlichen Zeitpunkten eine andere war und trotz all der vorangegangenen Fragestellungen feststeht, dass Hamlet seinen Zustand vortäuscht, wohingegen Christian dies nicht tut. Die Idee dieser Analyse war es aber auch nicht, die beiden Texte einfach nur auf Unterschiede und allfällige Auffälligkeiten zu untersuchen, sondern aufzuzeigen, wie die Grundzüge von Shakespeares Stück sich, in abgewandelter Form, über die Jahrhunderte weg entwickelten und immer noch ein so großes Faszinosum auch für zeitgenössische Schriftsteller darstellen.

What we needed, however, is a renewed awareness that Shakespeare requires a variety of approaches – what a German critic one called "synthetic interpretation" - and that in his vast body of works there is a remarkable coherence in his insistence on the folly of war, the redeeming power of love and the necessity of forgiveness. If this is a "humanist" view, so be it. We need not share Harold Bloom's "awe" at the "miracle" Shakespeare, nor do we need to fall back on the equally emphatic terminology of the Romantics. But we may wish to heed Victor Hugo's reminder, in his superb Essay on Shakespeare, that the great poets are the leaders of progress. Rather than denying them this role in the name of competing theories and ideologies, we might acknowledge that the exceptional talent has a civilizing power which explains "la pensée humaine envers l'homme".³⁴⁵

Als eben solche "Leader of Progress" sind nicht nur Shakespeare, sondern auch seine zeitgenössischen Nachfolger zu bezeichnen, jene, die seinem Werk immer neuere, tiefgreifende und interdisziplinäre Wege der Interpretation zukommen lassen und ihm durch die Vielfalt an Kritik, die an seinem Werk geübt wird, eine immer größere Bandbreite an Einfluss- und Ausdruckskraft eröffnen.

Weshalb Per Olov Enquist den Bezug zu Shakespeares Stück in seinem Roman durchlaufend aufrecht erhält, ließ er zwar unkommentiert, die Tatsache ergibt sich aber allein schon aus den

³⁴⁴ Zurowski, Andrej: Is Shakespeare Still Our Contemporary? Hg. v. John Elsom. London: Routledge 1989, S. 171.

³⁴⁵ Daphinoff, Dimiter: As You Like Him. Shakespeare in the 21st Century. In: Coelsch-Foisner, Sabine/ Szönyi, György E. (Hg.): Not of an age, but for all time, S. 104 – 112, hier S. 112.

historischen Fakten, die er für seinen Roman nutzt. Natürlich hätte er die direkten Anspielungen auf den Ausgangstext weglassen können – nichtsdestotrotz wären die Parallelen zu *Hamlet* unübersehbar. Dadurch, dass er sie aber eben einbaut, gibt er der Shakespeare-Kritik neue, anregende Gesichtspunkte zu bedenken: Er zeigt, wie der schon von Shakespeare anhand älterer Quellen aufgearbeitete Stoff seinen Weg bis in die Postmoderne findet. An Enquists Beispiel ist es besonders interessant zu sehen, dass es sich eben nicht um eine direkte Adaption handelt, sondern um einen eigenständigen Roman, der sich, weil die Themenkomplexe und existenziellen Fragen in *Hamlet* auch über die Jahrhunderte weg zumindest teilweise aktuell geblieben sind, mit eben jenen auseinandersetzt.

Das sozusagen übergreifende Thema, das sich am Ende der Geschichte um die Figuren zu schließen scheint – vor allem um Caroline Mathilde, die sich in einem Monolog mit Ophelia vergleicht – ist wiederum ein realitätsbezogenes: Das Schicksal der handelnden Personen entscheidet sich nach den Maßstäben *Hamlets*, eines Theaterstücks, das König Christian als die Realität begreift. Wo sich Shakespeare schon an einem Kunstgriff übt (das berühmte Spiel im Spiel), wird bei Enquist im postmodernen Spiel mit der Theorie das Theater zur Realität.

Sabine Coelsch-Foisner hat ihrem Sammelband einen, wie mir scheint, passenden Titel gegeben, der kurz und bündig noch einmal zusammenfasst, von welcher Präsenz und Außerordentlichkeit Shakespeares Werk auch heute noch beschaffen ist: *Not of an Age, but for All Time*.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Shakespeare, William: Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Frank Günther, Essay und Literaturhinweise von Manfred Pfister. 8. Auflage, München: dtv 2010

Enquist, Per Olov: Der Besuch des Leibarztes. Frankfurt: Fischer 2003

Updike, John: Gertrude and Claudius. Foreword. London: Penguin 2000

Sekundärquellen

Assmann, Aleida: Six forms of Memory in Shakespeare's Hamlet. In: Bode, Christoph/Domsch, Sebastian/ Sauer, Hans (Hg.): Anglistentag 2003 München. Proceedings. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 325 – 334.

Bate, Jonathan (Hg.): The Romantics on Shakespeare. Harmondsworth: Penguin Books 1992.

Baumgart, Reinhard: Das dunkle Licht. Per Olov Enquists meisterhaftes Geschichtspanorama. In: Die Zeit 10, 1. 3. 2001, S. 47.

Baumgart, Reinhard: Den Rest verschweigen. Ein reiches Lesevergnügen: Wie John Updike mit Hamlet spielt. In: Die Zeit 47, 1. 11. 2011, S. 47 – 48.

Bawer, Bruce: Take my Queen, please. The Royal Physician's Visit by Per Olov Enquist. In: The New York Times Books, 18. 11. 2001. <http://nytimes.com>, 16. 2. 2013.

Bielmeier, Michael G.: Shakespeare, Kierkegaard, and existential tragedy. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press 2000.

Bradley, A.C.: Shakespearean Tragedy. 3. Auflage, Harmondsworth: Penguin Books 1991.

Brantly, Susan: P. O. Enquist, Postmodernism, and the Defense of the Enlightenment. In: Scandinavian Studies 79/3, Herbst 2007, S. 319 – 342.

Belsey, Catherine: Shakespeare and the Loss of Eden. Basingstoke and London: Macmillan 1999.

Bevington, David: Murder most foul. Hamlet through the ages. Oxford: Oxford University Press 2011.

Böse, Petra: Wahnsinn in Shakespeares Dramen. Eine Untersuchung zu Bedeutungsgeschichte und Wortgebrauch. Tübingen: Niemeyer 1966.

- Buch, Hans Christoph: Die Finsternis im Zentrum des Lichts. Der Traum der Vernunft gebiert Monster: Per Olov Enquist untersucht die Fäulnis im Staate Dänemark. In: Der Tagesspiegel (Weltspiegel) 17367, 1. 4. 2001, S. W4.
- Charney, Maurice: Shakespeare's Roman Plays. The Function of Imagery in the Drama. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1963.
- Coleridge, Samuel T.: Coleridge's Shakespearean Criticism. Hrsg. v. Thomas Middleton Raysor. Cambridge: Harvard UP 1930.
- Daphinoff, Dimiter: As You Like Him. Shakespeare in the 21st Century. In: Coelsch-Foisner, Sabine/ Szönyi, György E. (Hg.): Not of an age, but for all time. Shakespeare across lands and ages. Essays in honour of Holger Klein on the occasion of his 66th birthday. Wien: Braumüller 1994, S. 104 – 112.
- De Grazia, Margreta: Hamlet without Hamlet. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 7 – 22.
- Dover Wilson, John: What Happens in *Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press 1935.
- Eder, Richard: Spoiled Rotten in Denmark. John Updike's newest novel is an imagined prequel to Shakespeare's 'Hamlet' in which the prince is a brat. In: New York Times Books, 27. Februar 2000. <http://nytimes.com/books>, 10. 2. 2013.
- Eliot, Thomas S.: The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. London: Methuen & Co 1920.
- Erzgräber, Willi (Hg.): Hamlet-Interpretationen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977, S. 1 – 46.
- Felperin, Howard: The uses of the canon. Elizabethan literature and contemporary theory. Oxford: Clarendon Press 1992.
- Findeisen, Jörg-Peter: Dänemark. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Regensburg: Pustet 1999.
- Freud, Sigmund: Das Lesebuch. Hrsg. v. Cordelia Schmidt-Hellerau. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd. 2. Frankfurt am Main: S. Fischer 1972.
- Geier, Manfred: Aufklärung. Das europäische Projekt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Schriften zur Kunst und Literatur. Hrsg. v. Harald Steinhausen. Stuttgart: Reclam 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2011.

- Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*. Princeton und Oxford: Princeton University Press 2002.
- Halter, Hans: Ein alter Schwede, fit for fun. Die Lebensgeschichte des Arztes und Frauenhelden Struensee plündert Dichter Per Olov Enquist in seinem neuen Roman – mit dem realen Vorbild hat sein Held wenig zu tun. In: *Der Spiegel* 15, 9. 4. 2001.
- Hattaway, Michael: *Hamlet. An Introduction to the Variety of Criticism*. London: Macmillan, 1987.
- Hazlitt, William: *Characters of Shakespeare's Plays*. 2. Auflage, London: Dent 1906 (zuerst 1817).
- Hawkes, Terence: *Telmah*. In: Hawkes, Terence: *That Shakespeherian Rag: Essays on a Critical Process*. London: Methuen 1986, S. 92 – 101.
- Hennings, Elsa: *Hamlet. Shakespeares „Faust“-Tragödie*. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1954.
- Holderness, Graham: Are Shakespeare's tragic heroes "fatally flawed"? Discuss. In: *Critical Survey* 1, 1989, S. 53-62.
- Hutcheon, Linda: On the Art of Adaption. In: *Daedalus* 133/2, Frühling 2004, S. 108 – 111.
- Johnson, Samuel: *Samuel Johnson on Shakespeare*. Hrsg. v. H. R. Woudhuysen. Harmondsworth: Penguin Books 1989.
- Jardine, Lisa: *Reading Shakespeare Historically*. London: Routledge 1996.
- Jones, Ernest: *Hamlet and Oedipus*. London: Gollancz 1949.
- Jones, Ernest: *Hamlet Psychoanalysed*. In: *Shakespeare's tragedies. An anthology of modern criticism*. Hrsg. v. Laurence Lerner. Harmondsworth: Penguin Books 1966.
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 4, 1. Auflage, 1784, S. 481 – 494.
- Kerrigan, John: *Revenge Tragedy*. Oxford: Clarendon Press 1996.
- Kettle, Arnold: *From Hamlet to Lear*. In: Kettle, Arnold (Hg.): *Shakespeare in a Changing World*. London: Lawrence & Wishart 1964, S. 146 – 171.
- Kiernan, Ryan: *Shakespeare*. 3. Auflage, Basingstoke: Palgrave 2002.
- Koppenfels, Werner von: *Das Gift kam aus Byzanz. John Updike enthüllt die Vorgeschichte zu „Hamlet“*. In: *Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe)* 102, 4. 5. 2002, S. 54 – 55.
- Kott, Jan: *Shakespeare heute*. München und Wien: Langen Müller 1965.

- Laqué, Stephan: Hermetik und Dekonstruktion. Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares Hamlet. Heidelberg: Winter 2005.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Lessings Werke. Bd 5. Hamburgische Dramaturgie. Hrsg. v. Julius Petersen/ Waldemar von Olshausen. Berlin, Leipzig, Wien u. Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co o. J.
- Levin, Harry: The Antic Disposition. In: Levin, Harry (Hg.): The question of Hamlet. New York: Oxford Univ. Press 1959, S. 111 – 128.
- Mack, Maynard: The World of Hamlet. In: Jump, John (Hg.): Shakespeare. Hamlet. A Casebook. Glasgow: The University Press 1968, S. 86 – 107.
- Maidt-Zinke, Kristina: Anprobe vor dem Seelenspiegel. Staatstheater. Per Olov Enquist macht der Aufklärung schöne Augen. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton, 16. 5. 2001. <http://faz.net/aktuell/feuilleton>, 16. 2. 2013.
- Maidt-Zinke, Kristina: Bewegtes Volk. Per Olov Enquist im SZ-Interview. In: Süddeutsche Zeitung 77, 3. 4. 2002, S. 16.
- McEvoy, Sean: William Shakespeare's Hamlet. A Sourcebook. London: Routledge 2006.
- Muschg, Walter: Deutschland ist Hamlet. In: Zeit Online, 24. 4. 1964. <http://zeit.de>, 2. 2. 2013.
- Müller, Wolfgang G.: Modern Hamlet Derivatives. Terminological Reflections and Observations on John Updike, Gertrude and Claudius. In: Coelsch-Foisner, Sabine/ Szönyi, György E. (Hg.): Not of an Age, but for All Time. Shakespeare across Lands and Ages. Wien: Braumüller 2004, S. 230 – 241.
- Neely, Carol Thomas: Documents in Madness. Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture. In: Shakespeare Quarterly 42/3, 1991, S. 316-326.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Band 1. Hrsg. v. Karl Schlechta. München: Hanser 1954.
- Parker, Patricia / Hartman, Geoffrey (Hg.): Shakespeare and the Question of Theory. London and New York: Routledge 1985.
- Pfister, Manfred: Hamlet und kein Ende. Essay. In: Shakespeare, William: Hamlet. Zweisprachige Ausgabe. Deutsche Übersetzung und Anmerkungen von Frank Günther, Essay und Literaturhinweise von Manfred Pfister. 8. Auflage, München: dtv 2010, S 364 – 392.
- Rose, Jacqueline: Hamlet. The Mona Lisa of Literature. In: Kastan, David Scott (Hg.): Critical Essays on Shakespeare's Hamlet. Boston, Mass.: Hall 1995, S. 156 – 170.
- Rudnick, Hans: Erläuterungen und Dokumente. William Shakespeare. Hamlet. Stuttgart: Reclam 2001.

- Salinger, Helmut: Hamlet und sein Dichter. Heidelberg: Stiehm 1976.
- Savu, Laura Elena: In Desire's Grip: Gender, Politics, and Intertextual Games in Updikes Gertrude and Claudius. In: Papers on Language and Literature. A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature, 39/1, 2003 Winter, S. 22 – 48.
- Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Bd. 6. Zweiter Teil. Hrsg. v. Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln u. Mainz: Kohlhammer 1967.
- Schmidt, Christopher: Festes Fleisch. Updikes Hamlet-Roman. In: Süddeutsche Zeitung 280, 5. 12. 2001, S. V2/5.
- Schopen, Bernard A.: Faith, Morality, and the Novels of John Updike. In: Twentieth Century Literature 24/4, 1978 Winter, S. 523 – 535.
- Schücking, Levin Ludwig: Der Sinn des Hamlet. Leipzig: Quelle & Meyer 1935.
- Schücking, Levin Ludwig: Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. Leipzig: Tauchnitz 1932.
- Schwanitz, Dietrich: Shakespeares Hamlet und alles, was ihn für uns zum kulturellen Gedächtnis macht. München: Goldmann 2008.
- Showalter, Elaine: Representing Ophelia. Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: Coyle, Martin (Hg.): Hamlet. New Casebooks. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan 1992, S. 113 – 131.
- Siblewski, Klaus: Im Tollhaus der Geschichte. Per Olof Enquist erzählt vom gescheiterten Revolutionär Graf Struensee. In: Die Welt (Die literarische Welt) 7, 17. 2. 2001, S. 5.
- Simon, Anne-Catherine: Milchbart namens Hamlet. John Updikes Vorgeschichte des Dänenprinzen. In: Die Presse Spectrum 16169, 12. 1. 2002, S. VI.
- Sinfield, Alan: Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading. Oxford: Clarendon Press 1992.
- Smith, Rebecca: A Heart Cleft in Twain. The Dilemma of Shakespeare's Gertrude. In: Coyle, Martin (Hg.): Hamlet. New Casebooks. Basingstoke [u. a.]: Macmillan 1992, S. 80 – 96.
- Taylor, Gary: Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present. London: The Hogarth Press 1990.
- Traub, Valerie: Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama. London and New York: Routledge 1992.
- Trevor, Douglas: The poetics of melancholy in early modern England. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2004.

Updike, John: Interview. John Updike discusses his new novel "Gertrude and Claudius". Talk of the Nation, 9. März 2000. Broadcast Transcript: Literature Resource Center.

Vormweg, Heinrich: Manchmal öffnet die Geschichte einen einzigartigen Spalt in die Zukunft. Per Olov Enquists großer Roman von der dänischen Revolution des Arztes und Aufklärers Struensee. In: Süddeutsche Zeitung am Wochenende 34, 10. 2. 2001, S. IV.

Weitz, Morris: Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism. Chicago: University of Chicago Press 1964.

Zurowski, Andrej: Is Shakespeare Still Our Contemporary? Hg. v. John Elsom. London: Routledge 1989.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Lisa Schneider, BA

Ausbildung

- | | |
|----------------------------|--|
| September 2000 - Juni 2008 | Bundesgymnasium Horn, Niederösterreich |
| ab Oktober 2008 | Bachelorstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien |
| seit März 2010 | Bachelorstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Erste Bachelorarbeit: <i>Christliche Theorie in islamischem Gebiet</i> . Untersuchungen zur Bilderfrage im byzantinischen und arabischen Herrschaftsgebiet sowie zur möglichen gegenseitigen Beeinflussung |
| Februar 2011 | Abschluss des Bachelorstudiums Vergleichende Literaturwissenschaft

Erste Bachelorarbeit: <i>Hamlet in his modern guises</i> . Das Shakespeare-Drama neu verarbeitet in Per Olov Enquists Roman <i>Der Besuch des Leibarztes</i> .
Zweite Bachelorarbeit: Fjodor Dostojewskijs <i>Der Spieler</i> und Thomas Manns <i>Buddenbrooks</i> . Besprochen und verglichen unter dem Aspekt des Geldes. |
| seit März 2011 | Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Masterseminar im Wintersemester 2012/13 bei Univ.-Prof. Dr. Bachleitner, Betreuer der Masterarbeit: <i>Hamlet Actually is All Around</i> . (Post-) Moderne Aufarbeitung des Shakespeare'schen Tragödienstoffes bei John Updike und Per Olov Enquist |
| Jänner - Mai 2012 | Erasmus-Studienaufenthalt an der National University of |

Ireland, Maynooth
Schwerpunkt der Lehrveranstaltungen: Literaturgeschichte
(Poesie, Prosa), Weltliteratur

seit Oktober 2012

Diplomstudium der Rechtswissenschaften an der Universität
Wien

Weitere Qualifikationen

- 2009-2012 Genehmigung diverser Leistungs- und Auslandsstipendien der Universität Wien und des Landes Niederösterreich
- 2009-2011 Absolvierung der Wahlfächer Europäische Musikgeschichte und Geschichte
- seit Oktober 2012 Tutor am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien (VO Ikonographie, Dr. Maurer)
Tätigkeiten: Betreuung der e-learning Plattform „moodle“; Betreuung der Studenten in Fragen bezüglich des Stoffes und der Prüfung; Zusammenstellung und Auswertung der abschließenden Multiple-Choice Prüfung
- ab März 2013 Tutor am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien (VO Ikonographie, Dr. Maurer und Exkursion NÖ, Prof. Dachs-Nickel)
Tätigkeiten: siehe oben; weiters organisatorische Planung für die Exkursion

Beruflicher Werdegang

- Juli 2010 **Praktikum Filmarchiv Austria**, Obere Augartenstraße 1, 1020 Wien
Tätigkeiten: Aufarbeitung der Filmdatenbank, Korrektur diverser wissenschaftlicher Texte, Mitarbeit in der Bibliothek, Besucherbetreuung
- Oktober 2010 - September 2011 **Mitarbeit im Personalwesen des Kunsthistorischen Museums Wien**, Burgring 5, 1010 Wien
Tätigkeit: Saalaufsicht in allen Sammlungen des KHM sowie dessen Außenposten (Wagenburg, Theatermuseum, Schatzkammer, Neue Burg, Museum für Völkerkunde)
- August 2011 - Jänner 2012 **wissenschaftliche Mitarbeit im Don Juan Archiv**, Trautsongasse 6, 1080 Wien
Tätigkeit: Transkribierung älterer deutscher und französischer Theatertexte zum Thema „Don Juan“, hauptsächlich Molière
- seit August 2011 **journalistische Mitarbeit beim Onlinemagazin „press-play“** (Ressort Musik)

Tätigkeit: Regelmäßiges Verfassen von CD-Kritiken und Konzertberichten

- Oktober und November 2011 **Praktikum im Literaturhaus Wien**, Seidengasse 13, 1070 Wien
Tätigkeit: Mitarbeit bei der Neukatalogisierung der Bibliothek; Besucherdienst; Mitarbeit bei Lesungen und Ausstellungsvorbereitungen
- seit Dezember 2011 **Mitarbeit Marketing ORF Nö Landesstudio Service GmbH**,
Radioplatz 1, 3109 St. Pölten
Tätigkeit: Promotion und Mitarbeit bei diversen Events wie z. B. am Grafenegger Advent, Festakt in St. Pölten etc.
- Juni 2012 **Praktikum bei der Denkmalpflege GmbH**, Martinstraße 43/9, 1180 Wien
Tätigkeit: Mitarbeit bei der Neugestaltung der Fassade des Schlosses Esterházy, Eisenstadt; Mitarbeit im Atelier in Wien 18, Herstellung von Gipsfiguren
- Juli 2012 **Praktikum bei der Galerie bei der Albertina Zetter**, Lobkowitzplatz 1, 1010 Wien
Tätigkeit: Katalogisierung neuer Bestände; Bearbeitung und Aktualisierung der Datenbank „Argos“; Kundenbetreuung; ebenso handwerkliche Tätigkeiten wie Entrahmung u. Ä.; Vorbereitung zu Ausstellungen und dem neuen Herbstkatalog
- seit August 2012 **Gelegentliche Mitarbeit in der Galerie bei der Albertina Zetter**
Tätigkeit: Mithilfe bei Vorbereitung und Versand neuer Kataloge und Ausstellungen; Aufarbeitung der Bestände
- ab März 2013 **Anstellung als Galerie-Mitarbeiterin in der Galerie Kovacek**,
Spiegelgasse 12, 1010 Wien

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen

- Muttersprache: Deutsch
- Fremdsprachenkenntnisse:
 - Englisch (sehr gut, Wort und Schrift)
 - Französisch (gut, Schrift)
- Computerkenntnisse: MS-Office: (Word, Excel, PowerPoint, Outlook), Internet, E-Mail