

ZUR MOTIV- UND STOFFGESCHICHTE

Seit er in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) in die deutsche Tradition eingeführt wurde, wurde der ›Hamlet‹-Stoff so mannigfaltig abgewandelt, daß kaum eine denkbare Variante nicht auch in literarischer Gestaltung belegt ist. Goethes Deutung der Tragik Hamlets - »eine große Tat, auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist« (S. 245f.) - fixierte einen Hamlet-Typus, dessen Motive freilich von Weltverachtung bis zu verächtlicher Schwäche, von Lebensfremdheit bis zur Melancholie des Einsichtigen variiert werden konnten; noch von B.s Hamlet wird es heißen, er führe »Skepsis und Resignation gegenüber dem Leben konsequent zu Ende« (Frenzel, S. 280). Ebenso wurde die bei Shakespeare vorgegebene Personenkonstellation weiter-gedacht, und vor allem die Liebe von Hamlet und Ophelia wurde episch ausgesponnen. In einer Potenzierung der Tradition war schließlich die Hamlet-Figur schon bei Goethe als Chiffre für einen bereits historischen Rollenentwurf begriffen worden, an dem sich ein Leben bilden oder auch verbilden könne. Zur Kritik an einem ästhetisch-dekorativen Rollenleben wählten Arno Holz und Johannes Schlaf in ihrer naturalistischen Programmierzählung dann den *Papa Hamlet* (1889).

Trotz der Fülle von oft krassen Umdeutungen wirkte B.s Variante 1932 wiederum schockierend. Zumindest wurde die Authentizität dieser Hamlet-Figur bezweifelt: Das Geheimnis, »aus welchen Tiefen des Bewußtseins oder des Unbewußten sich gerade irgendein Motiv zur künstlerischen Gestaltung drängt«, sei »oft dem Gestaltenden selber [...] verborgen«; »um so weniger«, so fährt der Rezensent der *Monatsblätter des deutschen Buchclubs* fort, »darf ich mich des Eingeständnisses schämen, daß mir durchaus nicht klar geworden ist, warum Georg Britting gerade den beziehungsreichen Namen Hamlets für die Gestalt wählte, um die er das [...] Phantasiegespinnst seines Buches wob« (zit. nach dem Prospekt des Langen-Müller Verlages; vgl. S. 269 dieses Bandes). Ernst Wiecherts Mahnung: »Es gibt ja bei der Hamletgestalt keine historische, sondern höchstens eine Traditionstreue« (S. 868) - zielt auf die Verteidigung B.s gegen den Vorwurf, sich an einem großen Stoff vergriffen zu haben.

Offenkundig gehört jedoch die Stoffwahl noch zu B.s »rebellischen Akten gegen die Überlieferung« (Bode, S. 35; vgl. S. 245 dieses Bandes). In einem Brief an Dietrich Bode vom 14. August 1958 erwähnt B., er habe in einem - verschollenen - Drama aus den zwanziger Jahren »als die drei Hauptfiguren Faust, Don Juan und Don Quichotte« auftreten lassen: »Zum Teil in Versen« (Bd. I, S. 656); mit Hamlet ergänzen sich die drei genannten zu dem »abendländischen Gestaltengeviert«, das die Überlieferung der europäischen Literatur

bestimmt (vgl. Brüggemann). Austauschvorgänge innerhalb dieses ›Geviets‹ wurden gelegentlich schon in der Erstrezeption behauptet; so schrieb Günter Stern B.s Hamlet »fast die Seele eines Don Quijotte« zu, » - ein, hier natürlich magerer Sancho Pansa ist ihm auch zugesellt«. B.s freier Umgang mit dem Stoff ordnet seinen Roman der nüchternen Überprüfung abendländischer Tradition in der ›Neuen Sachlichkeit‹ zu. Noch ehe Leopold Jeßners Berliner *Hamlet*-Inszenierung 1926 beim Publikum einen Skandal hervorrief (vgl. Rühle, S.766), hatten Walter Benjamin und Bernhard Reich in ihrem Essay *Revue oder Theater* Shakespeares Tragödie als eine »Revue der Leidenschaften« (S. 798) vorgestellt. Ob B. sich von dieser Enthistorisierung - mit dem Hinweis auf einen »fetten« (ebd.) Hauptdarsteller - anregen ließ, ist ungewiß; an der Zeitschrift *Der Querschnitt*, wo dieser Text 1925 erschienen war, wird er später mitarbeiten (vgl. Bd. 1, S. 609).

»Die Vorstellung eines fetten Hamlet« jedenfalls - so schrieb B. im Oktober 1958 an Dietrich Bode - »amüsierte u. faszinierte mich. Ein dicker Hamlet kommt kurz in den Tagebüchern Hebbels vor, aber das war keine Anregung für mich. Schon vorher wusste ich vom fetten Hamlet.« - Und, an anderer Stelle fortfahrend: »Steht nicht auch im ›Wilhelm Meister‹ was vom dicken Hamlet?«

Bereits in William Shakespeares *Hamlet* (1600/01) hieß es - wenngleich in umstrittener Bedeutung - von dem Prinzen Hamlet während seines Zweikampfes mit Laertes, dem Bruder der Ophelia: »He's fat and scant of breath.« (Szene V, 2; S. 237) Aus dieser Stelle entwickelt Wilhelm Meister, der in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine Hamlet Aufführung mitgestaltet, die Physiognomie der Hamlet-Figur (S. 306):

Ihm wird das Fechten sauer, der Schweiß läuft ihm vorn Gesichte, und die Königin spricht: ›Er ist fett, laßt ihn zu Atem kommen! Kann man sich ihn da anders als blond und wohlbehäglich vorstellen? [...] Paßt nicht auch seine schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit besser zu einer solchen Gestalt [...]?

Darauf erwidert Aurelie, die-wie Bode (S.35) vermutet - für B.s »Ohren die Stimme der bürgerlichen, klassisch-romantischen Tradition« sei und ihn daher zu einer Kontrafaktur reizen müsse:

Sie verderben mir die Imagination, [...] weg mit Ihrem fetten Hamlet! Stellen Sie uns ja nicht Ihren wohlbeleibten Prinzen vor! Geben Sie uns lieber irgendein Quiproquo, das uns reizt, das uns rührt. Die Intention des Autors liegt uns nicht so nahe als unser Vergnügen, und wir verlangen einen Reiz, der uns homogen ist.

Eine weitere, bei B. anscheinend verblüffende Variante reklamieren Fritz Knöllers Essays ebenfalls für die Tradition: »In Hebbels Tagebüchern findet sich eine Stelle mit der seltsamen Hypothese: zu denken, daß Hamlet Ophelia geheiratet und ein Kind von ihr hätte.« (Knöller 1931, S. 631) In den Tagebüchern Hebbels, deren Stilgestus die experimentierende Selbstaufforderung durchaus entspricht, ist diese Stelle jedoch nicht zu entdecken; nur einmal wird - metaphorisch - eine Mutterschaft Ophelias angenommen: »Ophelia ist einmal Mutter geworden, nämlich mit Gretchen« (Hebbel Nr. 4871; s. 389). »Knöller selbst«, so resümiert Bode (S. 149) das Resultat seiner sorgfältigen Recherche, »kann die Stelle auch nicht nachweisen und beruft sich auf eine Mitteilung Brittings aus der Entstehungszeit des *Hamlet* Britting steht zu dem von Knöller überlieferten Wortlaut, schwächt aber seinen Anlaß-Charakter ab.«

Die Gestaltung des Ophelia-Motivs bei B. ist freilich in die Tradition der expressionistischen Moderne eingebettet; nach den Ophelia-Gedichten (1870) von Arthur Rimbaud, dessen Werke B. besaß (vgl. Bd. 1, S. 578), hatte der von B. hochgeschätzte Georg Heym (vgl. Bd. I, S. 584) in seiner Sammlung *Der ewige Tag* (1911) mit wiederum zwei Ophelia-Gedichten eine deutsche Motivtradition geprägt; Gottfried Benn - mit *Schöne Jugend* (1912) - und Bertolt Brecht, deren Schaffen B. ebenfalls nicht fremd war (vgl. Bd. I, S. 579), werden sie aufnehmen.

Und wie die Ophelia-Figur den Frauentopos der »femme fragile« ins naturhaft Fruchtbare variiert, so ist die Gestalt der »blonden Königin«, ihre Lebenssucht und alterslose Vitalität, in der Nachfolge der »Weibsteufel« um 1900 zu sehen. An Fritz Knöller, der in seinen Rezensionen auf den »Krieg patriarchalischer und gynaikokratischer Kräfte« (S. 632) abhob, schrieb B. am 22. Mai 1933: »Was Sie Bachofensches über den Hamlet sagen, ist für mich fast erschreckend heraus geholt«; doch fehlen Zeugnisse dafür, daß die Frauenfiguren Ophelia und Greta, denen im *Hamlet-Roman* immer Bilder einer feucht wuchernden Natur zugeordnet werden, tatsächlich auf die tellurische Bindung des Weiblichen und den Sumpf des Hetärismus anspielen, wie sie Johann Jakob Bachofen in seinem - im Münchner Kosmikerkreis um 1900 propagierten - Hauptwerk *Das Mutterrecht* (1861) entworfen hatte.

Jedenfalls fügt sich dieser Geschlechterkontrast noch dem Rahmen des Vitalismus um 1900 ein; die Assoziation eines Rezensenten, der »fette Hamlet« sei mit seinem Prinzip des Nichttuns gleichsam ein Anhänger Buddhas, weist über die Asienmode jener Jahre zurück auf deren Ahnherrn Schopenhauer, der dieses Ideal aufgestellt und dem blinden Lebenswillen kontrastiert hatte; er zählte - neben seinem Antipoden Nietzsche - »lange Zeit [zu den] Lieblingsautoren des jüngeren Britting« (Soergel/Hohoff, S. 658).

Von den Konventionen der Moderne abgesetzt und gleichsam verfremdet wird diese Tradition der Motivsprache um 1900 in B.s »nachexpressionistischem« Roman

(vgl. Bode, S. 14f.) durch archaisierende Bildzitate. Alverdes betont, der Autor des *Hamlet-Romans* habe »die Augen eines Malers«, und bekräftigt noch 1951: »Es ist ein Roman, der im Grunde aus lauter Anblicken besteht.« Knöller, ebenfalls zu B. s Kreis zählend, hatte auf »Altdorfers ›Alexanderschlacht‹« hingewiesen: »dieses waffen-, licht- und dampfwogende Kunstwerk, muß hier Britting vor Augen gestanden haben, dieses Männerbild, dessen heroische Haltung in der [...] Meditation ›Der Berg‹ vom Dichter betont wird« (S. 632). »Es gab Zeiten«, so bekennt ein Brief B.s an Georg Jung vom 9. Juli 1946, »da mich Malerei brennender interessierte als Dichtung, französischer Impressionismus vor allem, und der aus ihm herausgewachsene Expressionismus, das hindert aber nicht, daß mein Liebling mein Regensburger Landsmann Altdorfer ist, der mir wie ein Verwandter vorkommt« (vgl. Bd. I, S. 642, sowie Seifert, S. 133 f., zur Farbsymbolik).

Neben der Malerei der »Donauschule« um Altdorfer, deren »starkes Gefühl für das Vegetabilische« ebenso wie ihre »Raffinesse der Perspektivik« (Haefs/Schmitz, S. 27) in B.s Roman Motivwelt und wechselnden Erzählerstandpunkt mit inspirierten, ist auf Paolo Uccellos berühmtes Gemälde *Schlacht von San Romano* hinzuweisen. B. hatte 1926 »die Tafel mit dem Gewirr und Geschwirr von Lanzen, mit dem Gestrudel von braunen und roten Pferden, mit dem gewaltigen, gewittrigen Schimmel« in einer seiner italienischen Reiseskizzen beschrieben (Bd. 1, S. 182) und sich hier für die Schlachtschilderungen seines Romans anregen lassen (vgl. Haefs/Schmitz, S. 28)