

Gothaer Hamletmaschinen 1710 und 1778

Dirk Niefanger

Als sich die Indizien häufen, dass Hamlet nicht mehr bei Sinnen sei, »that he ist mad« und »a foolish figure«,¹ verliert der Oberkämmerer Polonius zur Wahrheitsfindung einen Text. Es ist Hamlets Abschiedsbrief an Ophelia, seine Tochter. Die vor Metaphern strotzenden Zeilen sollen als Beleg für Hamlets Geisteszustand gelten. In der aufschlussreichen Schlussformel des Briefs deutet sich eine Dissoziation von Körper und Geist an, wobei sich eine Maschinenmetapher offensichtlich auf den eigenständigen organischen Körper bezieht. Über diesen drohe Hamlet die Kontrolle zu verlieren.

Adieu.

Thine evermore, most dear lady, whilst
this machine is to him, *Hamlet*²

Ade.

Dein immerdar, treueste Dame, solange
diese Maschine ihm angehört. *Hamlet*³

Hamlet ist nicht unbedingt wahnsinnig, aber er könnte es sein. Nicht er berichtet davon, sondern ein Brief. Nicht er liest ihn vor, sondern Polonius. Dieser richtet ihn nicht an die Empfängerin, sondern legt ihn der Königin vor. Verschobene Zuordnungen und zwischengeschaltete Medien erschweren ein Urteil darüber, was wahr und was falsch ist. Befürchte in der Wahrheit die Lüge, hatte Hamlet Ophelia in seinem Brief gewarnt. In dieser verzweifelten Lage sei einzig die Liebe gewiss.

1 William Shakespeare, *Hamlet*, hg. v. Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 1984, Bd. 1, S. 124.

2 Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 126.

3 Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 126. Oder in der geschmeidigeren Variante von Schlegel: »Leb wohl./Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange/diese Maschine ihm zugehört. Hamlet.« (*Shakespeares sämtliche dramatische Werke in zwölf Bänden*, übers. v. August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck, mit einer biographischen Einleitung von Wilhelm Waetzold, Berlin: Weichert [um 1900], Bd. 8, S. 32).

Im 18. Jahrhundert, mit der Etablierung der ›eloquentia corporis‹,⁴ gewinnt der Körper als Projektionsfeld natürlicher Zeichen an theatraler Bedeutung. Er vermag es, anders als die von Rhetorik geprägte Sprache, mit seinen natürlichen Zeichen eine unverstellte Wahrheit zu vermitteln – übrigens genau dann besonders gut, wenn er automatisch und ungesteuert, nämlich wie eine Maschine, funktioniert. Insofern wäre sein Verlust für Hamlet aus Sicht des 18. Jahrhunderts fatal; er verlöre ein Instrument, seine Liebe Ophelia unmissverständlich vortragen zu können. Daher taugt Hamlets Brief, neben seiner berühmten Schauspielanweisung,⁵ in dieser Zeit als metadramatisch interpretierbare Intarsie.

In Gotha hat man das offenbar noch nicht so gesehen; jedenfalls stellt Schröders sechssaktige Fassung, die am 30. Januar 1778 im Hoftheater Premiere feierte,⁶ Hamlets Körpermaschine nicht besonders heraus. Sein Abschiedsbrief endet aus heutiger Sicht in Gotha allzu lapidar; stehen geblieben ist einzig das »Leb wohl!«⁷ Hamlets Name und der Verweis auf die Maschine fehlen.

Den Hamlet gab *Johann Michael Böck* [...], ein glänzender, aber durch und durch roher und ungebildeter Naturalist und Routinier, mit großem Beifall. [...] Neben Böck stand der alte *Konrad Ekhof* als Geist, der nach Meyers Urteil die Rolle nicht schlechter sprach als Schröder, »aber so geistermäßig sich zu benehmen, war ihm nicht gegeben.« Es war dies auch die letzte Rolle, in der er die Bühne betrat.⁸

So Alexander von Weilen, der hier Schröders Freund Meyer zitiert. Der Hamlet-Darsteller Boeck,⁹ festes Ensemble-Mitglied in Gotha, übernahm später, nach Ekhofs Tod für ein Jahr zusammen mit Heinrich August Ottokar Reichard das Hoftheater; dann wurde es im Herbst 1779 bekanntlich aufgelöst. Boeck galt als einer

4 Vgl. Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1995.

5 Vgl. Shakespeare, *Hamlet*, Bd. 1, S. 144.

6 Vgl. Alexander von Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, Berlin: Georg Reimer 1908, S. 58. Vgl. auch Nina Birker, »Hamlet auf der deutschen Bühne – Friedrich Ludwig Schröders Theatertext, Dramentheorie und Aufführungspraxis«, in: *Das 18. Jahrhundert* 31,1 (2007), S. 13-30 und Renata Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts. Adaption und Wirkung der Vermittlung auf dem Theater*, Tübingen: Niemeyer 2005, S. 57-93.

7 [Shakespeare:] *Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters*, [übers. v. Friedrich Ludwig Schröder], Hamburg: Herold 1777, S. 44.

8 Weilen, *Hamlet auf der deutschen Bühne*, S. 58. Das Binnenzitat stammt von Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg: Hoffmann und Campe 1819, Bd. 1, S. 291 (nicht wie bei Weilen fälschlich vermerkt, S. 290).

9 Vgl. Walter Kunze, »Boeck, Johann Michael«, in: *NDB* 2 (1955), S. 365.

der besten jugendlichen Liebhaber des deutschen Theaters, auch wenn sich Schröder mitunter despektierlich über ihn geäußert hat.¹⁰

Es existieren – soweit ich sehe – von der oder den Gothaer *Hamlet*-Inszenierungen keine Regiebücher und keine wirklich ausführlichen Aufführungsbeschreibungen. Zudem ist überhaupt nicht klar, ob der frühe *Hamlet* – Ekhschs Manuskript von 1710 – je in Gotha aufgeführt wurde. Bei meinen Analysen berücksichtige ich deshalb vor allem die in den Texten angelegten Bühnendiegese¹¹ beider *Hamlet*-Varianten und Parallelinszenierungen in Berlin, Hamburg und London.

Der Abgang des Geistes korrespondierte in der legendären *Hamlet*-Aufführung vom 11. Februar 1778 mit Conrad Ekhschs Abschied vom Gothaer Theater. Während der Text in der Schröder'schen Fassung ein »[L]ebe wohl, – gedenke meiner, Sohn«¹² vorgesehen hätte, soll Ekhsch, nun wohl zum Publikum gewendet, »Ade, ade, gedenke mein!« variiert haben.¹³ Dieses Verschwinden mit doppelter Valenz – der Abgang des Geistes auf der Ebene der Handlungsnarration¹⁴ und Ekhschs Abschied vom Theater auf der Ebene der Bühnendiegese – wird man mit der mittleren Versenkung der Bühne, also einer relativ einfachen, aber eindrücklichen Bühnenmaschine realisiert haben. Dafür sprechen jedenfalls die Regiebemerkung,¹⁵ die Hamlets plötzliches Erscheinen – mit »himmlische[n] Lüfte[n]« und höllische[n] Dämpfe[n]«¹⁶ am Anfang und sein ebenso plötzliches Verschwinden »in die peinigende[n] Schwefelflammen«¹⁷ am Ende der Geisterszene fordern. Vermutlich hat man ergänzend die Wind- und Donnermaschine eingesetzt. Die Regieangabe »Verschwindet«¹⁸ in Schröders Übersetzung betont jedenfalls den »barocken« Illusionscharakter der Geisterszene, ihre Täuschungsabsicht, während Schlegel mit einem profanen »Ab«¹⁹ an gleicher Stelle offenbar allein die Bühnendiegese und nicht den Bühneneffekt im Kopf hat. Am 11. Februar 1778 wird das Publikum also eine melancholische Szene erlebt haben, die jenseits der *Hamlet*-Handlung Genuss bot.

10 Vgl. Constantin von Wurzbach, »Böck, Johann Michael«, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 2. Theil, Wien: Zamarski 1857, S. 13–14, hier S. 13.

11 Zum Begriff vgl. Alexander Weber, *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, Berlin: De Gruyter 2017, S. 131f.

12 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

13 Elisabeth Dobritzsch, *Barocke Zauberbühne – Das Ekhsch-Theater im Schloß Friedenstein Gotha*, Weimar, Jena: Hain 2004, S. 112.

14 Bei Weber, »freie Diegese«; vgl. Weber, *Episierung im Drama*, S. 131f.

15 »Verschwindet« statt »geht ab«, Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

16 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 29.

17 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 32.

18 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 35.

19 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schlegel, S. 23.

Vermutlich wurde sie mit Szenenapplaus bedacht, da der Hamlet-Darsteller Boeck als ›Erfinder‹ des beklatschten Abgangs gilt.

Für einen effektvollen, maschinengesteuerten Auf- und Abtritt des Geistes spricht auch, dass die Masterinszenierung der Szene – David Garrick in London – durch Lichtenbergs anschaulichen Bericht im *Deutschen Museum* von 1776 bekannt war:

[E]s ist eine kalte Nacht, und eben zwölf; das Theater ist verdunkelt und die ganze Versammlung von einigen Tausenden wird so stille, und alle Gesichter so unbeweglich, als wären sie an die Wände des Schauplatzes gemalt; man könnte am entferntesten Ende des Theaters eine Nadel fallen hören. Auf einmal, da Hamlet eben ziemlich tief im Theater, etwas zur Linken, geht und den Rücken nach der Versammlung kehrt, fährt Horatio zusammen: Sehen Sie Mylord, dort kommts, sagt er, und deutet nach der rechten, wo der Geist schon unbeweglich hingepflanzt steht, ehe man ihn einmal gewahr wird.²⁰

Es wirkt so, als wäre der Geist in London mit einer Bühnenmaschine auf den Schauplatz gestellt worden. Zumindest legt die dichte Beschreibung Lichtenbergs es nahe; wer sonst als eine Maschine könnte den Geist ›hingepflanzt‹ haben? Dies mag auch in deutschen Inszenierungen eine vergleichbar effektvolle Erscheinung des Geistes motiviert haben.

Unbestreitbar scheint mir, dass man für den Szenenwechsel vorher, nämlich bei der Proxemik der Figuren von der Terrasse in den Befestigungsanlagen im 6. Auftritt zum »Kirchhof, im Grunde die Kirche«,²¹ zu Beginn des 7. Auftritts den legendären Gothaer Kulissenwagen und die Seilzüge für die Hinterbühnenkulisse genutzt hat. Denn die Veränderung der Szene geschieht während Hamlet – scheinbar dem Wahn verfallen und gegen den Rat von Marcellus und Horatio bzw. bei Schröder von Bernfield und Gustav – dem Geiste seines Vaters folgt: »Ich will«, schreit er zornig dem Geist zu »mit dir gehen«, so dass es die Begleiter hören.²² Diese verfolgen angstvoll die beiden mit den Augen. Die legendäre Verwandlung der Szene zum Friedhof schafft für den unfriedlichen Auftritt des Untoten einen angemessenen Rahmen.

Wir besitzen eine relativ genaue Beschreibung der Aufführung des Schröder'schen *Hamlets* in Berlin (1777/78), die einige Rückschlüsse auch auf die Gothaer Aufführung zulässt. Der berühmte Mime Johann Franz Brockmann, damals unter

20 Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, hg. v. Wolfgang Promies, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1994, Bd. 3, S. 335 (Briefe aus England an Heinrich Christian Boie aus dem Deutschen Museum, 1776).

21 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 32.

22 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 31.

Schröder in Hamburg tätig, spielte dort den Hamlet. Autor dieser frühen Aufführungsanalyse ist der Theaterkenner und -autor Johann Friedrich Schink,²³ der sein Werk »dem Herrn Bibliothekar Reichard zu Gotha«,²⁴ also dem späteren kurzzeitigen Co-Direktor des hiesigen Theaters, widmet. Reichard ist der Herausgeber des ›barocken‹ *Hamlets*, auf den ich später noch zu sprechen komme.

Wie ähnlich sich die Aufführungen in Berlin und Gotha waren, kann man natürlich schwer sagen. Aus Schinks Beschreibung lässt sich aber ableiten, dass der Schröder'sche *Hamlet* vermutlich Theatermaschinen genutzt hat. So bezeichnet Schink den Auftritt des Geistes als »einer der größten Szenen dieses Stücks«. ²⁵ Sie ist für Schink gleichzeitig die Szene, in der Brockmann am schlechtesten spielt. Als Crux zeigt sich Hamlets Reaktion auf das plötzliche, vermutlich maschinenbetriebene Erscheinen des Geistes, wobei es explizit auch darum geht, »eine solche Geistererscheinung täuschend genug und also effektuöser zu machen« als die gesehene Berliner Inszenierung – so Schink.²⁶ An der effektvollen Erscheinung des Geistes aus dem Untergrund hat Schink dann auch nichts auszusetzen, sondern allein die Art und Weise, wie Brockmann mit seinem Körper auf das Unvorhergesehene reagiert, gefällt ihm nicht:

Der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Athem, und vorgebeugtem Leib da – und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochener Sprache und zwar mit halben Tönen an. Schön!²⁷

Hamlets Maschine, imitiert von Brockmann, gerät also ins Stocken, läuft vor Entsetzen nicht mehr rund; insofern funktioniert die *eloquentia corporis*. Was Schink aber missfällt, ist dass Brockmann in seiner nach vorne beugenden Körpergeste nicht »den äußersten Grad des Entsetzens und Erstaunens« zeigt.²⁸ Er hätte bei einer so plötzlichen wie ungewöhnlichen Erscheinung entsetzt zurückweichen müssen. Für unsern Zusammenhang gilt es zu notieren, dass eine solche Reaktion nur dann sinnvoll ist, wenn sie bühnentechnisch adäquat – und das heißt schnell, überraschend und mit illusionärer Kraft, also mithilfe einer Maschine – realisiert wird. Dabei galt es natürlich zwischen dem Präsentieren der Maschine als spektakulärer Theatertechnik und dem ›natürlichen‹ Spiel des ›Entsetzen‹ mimenden Schauspielers eine angemessene und genussvolle Mitte auszutarieren. Jedenfalls

23 Vgl. Bernhard Jahn/Alexander Košenina (Hgg.), *Johann Friedrich Schink (1755-1835). Dramaturg – Bühnendichter – Theaterkritiker*, Berlin: Lang 2019, dort insbesondere: Jacqueline Malchow, Schink, Shakespeare und der Schauspielstil, Ueber Brockmanns Hamlet, S. 231-248.

24 [Johann Friedrich] Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, Berlin: Arnold Wever 1778, Titelblatt.

25 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 21.

26 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

27 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

28 Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*, S. 22.

sollte der Einsatz der Maschine den ›maschinell‹, nämlich ›natürlich‹ arbeitenden Körper Hamlets nicht stören, so dass sein menschliches Entsetzen als natürliche Regung sichtbar würde.

Schinks Kritik zeigt, dass der Schauspieler schon im 18. Jahrhundert in seiner Rolle und die Maschine in ihrer Technik mitgedacht wird; die Kopräsenz von Schauspieler und Maschine auf der einen Seite sowie der Rolle und der gezeigten Diegese auf der anderen macht den ästhetischen, stets ambivalenten Reiz des Illusionstheaters und seiner ständigen Zeichendoppelungen aus.

Dass dies auch in Gotha der Fall war, macht unmittelbar die Abschiedsvorstellung Ekhs als Geist von Hamlets Vater deutlich. Zumindest hier fällt eindeutig die Illusionskraft der Maschine, die die Erscheinung im Numinosen verschwinden lässt, mit einer metatheatralen Geste zusammen, die jenseits der Vierten Wand nicht nur den großen Schauspieler verabschiedet, sondern tatsächlich auch die Wirkkraft der barocken Bühnentechnik vorführt. Die Höllenfahrt des Geistes wird zum triumphalen Abgang Ekhs in den Gothaer Theaterhimmel. Die Kunstfertigkeit der alten Theatermaschine korreliert hier also noch einmal mit jener des alten Schauspielers. Nicht nur der Geist, auch Conrad Ekhs »verschwindet« von der Gothaer Theaterbühne. Was die Zuschauer mithilfe der Maschine also erleben, ist der doppelte Bühnenabgang eines wiedererkennbaren Schauspielers und seiner Rollenfigur; als verfremdender, zur Reflexion auffordernder Effekt wird den Zuschauer*innen auf diese Weise die Theatersituation und ihre Verdoppelung der Theaterzeichen vorgeführt sowie zusätzlich ein zentraler Augenblick der Gothaer Theatergeschichte – hier geht ein Großer seiner Zunft – präsentiert. Die perfekte, ungebrochene Illusion hätte diesen Effekt nicht erbracht.

Es ist Zeit für ein wenig Archäologie: Ekhs und Reichard – die beiden Hauptakteure der Gothaer Theater- und Kulturszene in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – waren die Besitzer einer *Hamlet*-Handschrift aus dem Jahre 1710, die den Titel *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark* trägt. Vermutlich bezieht sie sich auf eine barocke Wanderbühnenfassung, die mehrere Jahrzehnte älter ist.²⁹ Sie habe zudem, heißt es jedenfalls in der älteren Forschung,³⁰ Einfluss

29 Zur Datierung und Autorschaft vgl. Dirk Niefanger, »Der deutsche Wanderbühnen-Hamlet. Eine metadramatische Lektüre der zweiten Schildwachenszene«, in: Sigrid Nieberle, Claudia Nitschke (Hgg.), *Gastlichkeit und Ökonomie. Wirtschaften im deutschen und englischen Drama des 18. Jahrhunderts*, Berlin u.a.: De Gruyter 2014, S. 29–48. Einen Vergleich mit Shakespeares *Hamlet* bringt: Ralf Haeckel, *Die englischen Komödianten in Deutschland. Eine Einführung in Ursprünge des deutschen Berufsschauspiels*, Heidelberg: Winter 2004, S. 212–223.

30 Vgl. Vgl. W[ilhelm]. Creizenach, »Einleitung«, in: *Die Schauspiele der englischen Komödianten*, hg. v. W[ilhelm]. Creizenach, in: *Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe*, hg. v. Joseph Kürschner, Berlin und Stuttgart: Spemann [1888], Bd. 23, S. 127–145, hier S. 129. Vgl. dazu, Johannes Bolte, »Von Wanderkomödianten und Handwerkerspielen des 17. und 18. Jahrhunderts«, in: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaft. Sitzung der philo-*

auf die Schröder'sche Fassung des Stücks von 1777 und dessen Inszenierung in Gotha gehabt – eine Aussage, die nicht unwahrscheinlich, aber schwer nachweisbar ist.

Das Manuskript aus dem Nachlass Ekhs ist heute verloren. Die anonyme *Hamlet*-Fassung erschien aber vollständig im Jahre 1781 im zweiten »Stück« von Heinrich August Ottokar Reichards Zeitschrift *Olla Potrida* unter der Rubrik »Dramatische Aufsätze«. ³¹ Auf Shakespeare wird im Text nicht verwiesen, aber über die Herkunft des Manuskripts in einer mit »R.« gekennzeichneten Anmerkung räsoniert:

Einige Freunde von alten deutschen dramatischen Stücken haben gewünscht, daß der alte Hamlet, aus Ekhs's Nachlaß, von dem ich in einem der Theaterkalender einen Auszug gegeben habe, ganz abgedruckt werden möchte; ich willfahre ihnen hier. ³²

Reichard, der mutmaßliche Autor der Anmerkung, hatte zunächst in dem von ihm edierten Gothaer *Theaterkalender* im Jahre 1779 eine Art Erzählfassung des »ersten deutschen Hamlets« abgedruckt, die er bemerkenswert einleitet: ³³

Ich bin so glücklich gewesen diesen Hamlet, der unter die theatralischen Seltenheiten gerechnet werden muß, aus Ekhs's Handschriften noch bey seinen Lebzeiten zu erhalten, wo er mit vielen Manuskripten des entfernten Zeitalters unsers Schauspiels, verwahrt lag. ³⁴

Seine Mitteilung des *Hamlet* begründet Reichard dann damit,

daß er nie willkommener als zu einer Zeit seyn kann, wo Hamlet in Deutschland so berüchtigt ist, und wo seine Gegeneinanderhaltung mit der Schröderschen Verdeutschung, nothwendig den Lesern viel Vergnügen verursachen muß. ³⁵

sophisch-historischen Klasse XIX (1934), S. 445-487, besonders S. 446-449, Wolfgang von Gersdorff, »Der Ursprung des deutschen Hamlet«, in: *Die deutsche Bühne. Amtliches Blatt des Deutschen Bühnenvereins* 4 (1912), S. 100-101, Berthold Litzmann, »Die Entstehung des ersten deutschen Hamlet«, in: *Zeitschrift für vergleichende Literatur-Geschichte und Renaissance-Literatur* 2 (1887), S. 6-13, und als Überblick auch Willi Flemming, »Einführung«, in: Willi Flemming (Hg.), *Das Schauspiel der Wanderbühne*, Leipzig: Reclam 1931, S. 5-69.

31 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark«, in: *Olla Potrida* 2 (1781), S. 18-68. Vgl. Wolfgang F. Bender u.a., *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutscher Theaterzeitschriften, Theaterkalender und Theatertaschenbücher. Teil 1*, München u.a.: Saur 1994-2005.

32 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.

33 Vgl. »Erster deutscher Hamlet; im Auszug«, in: *Theaterkalender*, Gotha (1779), S. 47-60.

34 »Erster deutscher Hamlet«, S. 47.

35 »Erster deutscher Hamlet«, S. 47.

Nach Reichard gehören also beide Gothaer Varianten – 1710 und 1778 – zusammen. Das soll u.a. mein Beitrag im Hinblick auf den sich wandelnden Einsatz der Theatermaschinen wenn nicht belegen, so doch wenigstens plausibilisieren. Ich gehe dabei davon aus, dass das kontrastive Parallel-Lesen der Fassungen Rückschlüsse auf Ereignisse der Bühnendiegeese, etwaige Inszenierungen und zugrundeliegende, recht divergente Weltbilder zulässt.

Das Gespräch Hamlets mit seinem Vater als Geist³⁶ wirkt im Wanderbühnen-*Hamlet* wenig spektakulär und wird kaum Inspirationen für die späteren Gothaer Hamlet-Inszenierungen geliefert haben. Offenbar legt aber das Bühnengeschehen des frühen *Brudermord*-Dramas auch hier den Einsatz von Theatermaschinen nahe. Hamlet berichtet Horatio, er habe sich bei der Geistererscheinung »über die maaßen« erregt; der Text nutzt das süddeutsche Wort »alterirt«. Sein »untoter« Vater »geht« plötzlich »über das Theater«, ³⁷ tritt am Ende aber einfach »ab« – wie, wird an dieser Stelle nicht gesagt.³⁸

Man kann den Einsatz spezieller Theatermaschinen aber aus dem späten Geisterauftritt in der sogenannten Kabinettszene – während Hamlets Dialog mit seiner Mutter – schließen. Die fragliche Szene wird bei Shakespeare von Polonius eingeleitet, der dann durch den Wandbehang erstochen wird. Der Geist tritt hier »in his night-gown« auf.³⁹ Hamlet erinnert seine Mutter angesichts des »Lumpenkönig[s]« eindringlich an ihren Ehemann und seinen Vater: »Wie steht es mit euch, Mutter?«, ⁴⁰ formuliert Schröder. Nach der Ermordung von Polonius, der im *deutschen Hamlet* Corambus heißt, taucht auch in der Wanderbühnenfassung der Geist unvermittelt im Kabinett auf und »geht« ein weiteres Mal »über das Theater«. In Klammern ist nun zugefügt »geblitzet.«. ⁴¹ Hier kam also idealerweise ein Theaterdonner mit Lichteffekten zum Einsatz, der wohl auch die anderen Geisterszenen begleitet haben könnte. Lichtblitze und Donner waren bei Wanderbühnenaufführungen unaufwendig installierbar. Hamlet nutzt die Erscheinung des väterlichen Geistes, um seine Mutter auch auf der Wanderbühne zu examinieren:

HAMLET. Ach werther Schatten meines Vaters, stehe still! Ach! Ach! Was ist dein Begehren? Forderst du Rache? Dieselbe will ich schon zu rechter Zeit ausüben.

KÖNIGIN. Was macht Ihr, und mit wem redet Ihr?

36 Vgl. »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 26-27.

37 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 26.

38 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 27.

39 Shakespeare, *Hamlet*, S. 208 (III, 4).

40 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 90.

41 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

HAMLET. Sehet Ihr nicht den Geist Eures seeligen Ehegemahls? Sehet, er winket, als wollte er mit Euch reden.

KÖNIGIN. Wie? Ich sehe ja nichts.⁴²

Für Sigrie, so heißt die Königin hier, ist dieser kleine Dialog ein Nachweis der »Melancholie« Hamlets.⁴³ Da die Zuschauer Hamlets Vater als Geistererscheinung wahrnehmen, werden sie eher Hamlets Version folgen: Die Mutter sehe nichts, weil sie nicht mehr »würdig« sei, »seine Gestalt zu sehen«.⁴⁴ Eine solche Parteinahme erscheint in einer voraufklärerischen Zeit besonders plausibel, in der man Geistererscheinungen für möglich oder gar alltäglich hielt.⁴⁵ Im späten 18. Jahrhundert rückt im Kabinett vermutlich der Theatereffekt und vor allem Hamlets Körper- und Minenspiel ins Zentrum. Schinks zitierte Brockmann-Kritik zeigt das ja.⁴⁶

Von einem Interesse am Körpertheater in dieser Schlüsselszene zeugen gleich zwei Stiche aus dem Jahr 1779, die Daniel Chodowiecki angefertigt hat.⁴⁷ Sie zeigen Brockmann als Hamlet der Berliner Aufführung in der Schröder'schen Fassung. Bemerkenswert erscheinen mir zwei Aspekte der Abbildung: Der Geist, gespielt vom Prinzipal Conrad Carl Casimir Döbbelin bewegt sich auf eine geschlossene Tür oder Wand zu, müsste also wohl mithilfe einer Theatermaschine verschwinden. Aber vor allem tritt er nicht im »night-gown«⁴⁸ auf, wie es Schröder oder Schlegel mit dem Hinweis auf den »Lumpenkönig«⁴⁹ nahelegen. Vielmehr ist ein prachtvoller Geist zu sehen, der einen federbebuschten Helm und eine Rüstung trägt.

In der älteren Forschung wird erwogen, Chodowiecki habe sich hier an Lichtenbergs schon erwähnte Beschreibung des englischen Geisterdarstellers Bransky in der Garrick-Aufführung gehalten, die 1776 im *Deutschen Museum* veröffentlicht wur-

42 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47; vgl. »Erster deutscher Hamlet; im Auszug«, S. 56.

43 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

44 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

45 Vgl. Egon Treppmann, *Besuche aus dem Jenseits. Geistererscheinungen auf dem deutschen Theater im Barock* [1954], Konstanz: UVK 1999; Max Bergengruen, »Heilung des Wahns durch den Wahn. Psychologie, Theologie und Technik der Geistererscheinungen in Gryphius' *Cardenio und Celinde*«, in: *Daphnis* 44 (2016), S. 374-395.

46 Vgl. Schink, *Ueber Brockmanns Hamlet*.

47 Vgl. Bruno Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Voß 1916, S. 51f. und die Tafeln nach S. 246 [unpag.].

48 Shakespeare, *Hamlet*, S. 208 (III, 4).

49 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 90 und Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schlegel, S. 66.

50 Vgl. [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN556490444_0001?tyf={%22pages%22:\(58\),%22view%22:%22info%22}](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN556490444_0001?tyf={%22pages%22:(58),%22view%22:%22info%22}) oder <http://www.duesseldorf.de/dkult/DE-MUS-037616/328527> (abgerufen am 11.01.2021).

Abb. 1: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Seht Ihr denn nichts hier?*
(Hamlet IV, 11), Kupferstich, 1778⁵⁰



de.⁵¹ Zwar trug der englische Geist einen Helm, doch bedeckte dieser weitgehend das Gesicht, was bei der Abbildung Chodowieckis offenbar nicht der Fall ist. Zudem bezieht sich Lichtenbergs Beschreibung auf den ersten Auftritt des Geistes; und hier trägt er bei allen Übersetzungen und Bearbeitungen einen Harnisch.

Die Unterschrift des Bildes – »Seht Ihr denn nichts hier?«⁵² –, die die Frage Hamlets an seine Mutter wiedergibt und das Kostüm des Geistes könnten tatsächlich eine Anleihe beim barocken Manuskript sein, das ja in den Theatertruppen um Ekhof und Schröder kursierte. Denn dort heißt es »Sehet Ihr nicht den Geist Eures

51 Vgl. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, Bd. 3, S. 336. Hierzu vgl. Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis*, S. 106.

52 Voelker, *Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis*, Tafel nach S. 246.

seeligen Ehegemahls?»⁵³ während in Schröders Fassung zunächst die Mutter fragt: »O, mein lieber Sohn, was schauest Du so an?« und dann Hamlet mit einer Gegenfrage reagiert: »Ihn, ihn selbst – Seht Ihr den düsteren Schein, den er von sich giebt?«⁵⁴ Da der Wanderbühnen-*Hamlet* den »night-gown« nicht erwähnt, wird man davon ausgehen können, dass er wie anfangs ein Harnisch getragen hat. Beide Indizien bleiben indes vage. Solche Beobachtungen allein – das gebe ich gerne zu – würden eine kontrastive Lektüre kaum lohnen.

Aber der barocke Hamlet enthält noch einen recht spektakulären Rahmen, der sich sonst in keiner *Hamlet*-Variante oder -Übersetzung findet. Eingestimmt werden die imaginären Zuschauer in das Wanderbühnenstück nämlich durch eine große Eingangsszene, die mit »Prologus« überschrieben wurde. Das prosimetrische Entrée enthält ein eigenes Personenverzeichnis, in dem neben der »Nacht in einer gestirnten Maschine« drei Furien verzeichnet sind.⁵⁵ Das Auftreten der Nacht-Allegorie korrespondiert einerseits mit *Fragmente[n] eines Gedichts*, die anonym vor dem Drama in *Olla Potrida* abgedruckt sind, andererseits mit der nächtlichen Erscheinung des Geistes vor den Schildwachen zu Beginn des *Hamlets*. Ich zitiere die ersten Verse des Gedichts:

Sie ist nun vor mir mit ihren Schrecken verschwunden,
Die Tochter der Nacht, die fürchterlichste der Stunden;
Sie glänze nicht mehr in dem Gefolge der Zeit,
Und kehrt sie zurück, so seyen Wolken ihr Kleid.⁵⁶

Die Verse entstammen dem Selbstmord-Gedicht *Schauer der Zernichtung*, das im *Teutschen Merkur* Wielands im Oktober 1780 erstmals vollständig veröffentlicht wurde.⁵⁷ In der Fragmentfassung von *Olla Potrida* fehlt die christliche Läuterung; Melancholie und Todessehnsucht dominieren. Die Schrecken der Nacht und das Melancholie-Motiv verweisen insofern auf den – nach dem »Prologus«⁵⁸ – in *Olla Potrida* dann folgenden Wanderbühnen-*Hamlet*. Der *Merkur*-Fassung kann man entnehmen, dass die Verse aus der Hand des schwäbischen Philosophen Johann Christoph Schwab (1743-1821) stammen, einem Lehrer Schillers an der *Hohen Karlsschule* in Stuttgart. Aufgrund der motivischen Clusterbildung liegt es nahe, dass der Gothaer Hofbibliothekar Reichard hier bewusst passende Texte zusammenkomponiert hat und dass er das barocke Manuskript nicht nur mit

53 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 47.

54 Shakespeare, *Hamlet*, übers. v. Schröder, S. 91.

55 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.

56 N.N., »Fragmente eines Gedichts«, in: *Olla Potrida* 2 (1781), S. 16-17.

57 Vgl. Johann Christoph Schwab, »Schauer der Zernichtung«, in: *Teutscher Merkur* 3 (1780), S. 12.

58 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18.

antiquarischem Interesse, sondern auch mit ästhetischer Intention eingerückt hat.

Was hat es nun mit dem Prolog der Nacht und ihrer Furien auf sich, der als Maschinenereignis dem *Hamlet* vorangestellt ist? Zu hören ist zunächst »die Nacht von oben«, wie die Regiebemerkung festlegt:

Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlafend macht,
 Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib
 Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
 Ich bin die dunkle Nacht, und hab in meiner Macht,
 Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben,
 Mein Mantel decket zu der Huren Schand' und Ruh',
 Eh' Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
 Ihr Kinder meiner Brust, ihr Töchter meiner Lust,
 Ihr Furien, auf, auf, hervor und laßt euch sehen,
 Kommt, höret fleißig zu, was kurzens soll geschehen.⁵⁹

Die Nacht und ihre Furien nehmen Partei; sie sind auf Seiten der Königin und Hamlets bösem Onkel. Als die drei Furien bzw. Erinnyen kommen, gibt die Allegorie der Nacht eine Prosaeinführung in die Geschichte; dieser Wechsel von Vers zu Prosa könnte darauf hindeuten, dass Teile des Prologs in Wanderbühnen-Manier recycelt worden sind. Immerhin aber schließt die Selbstzeichnung des Prosaparts, sie sei die »mit Mohnhäupter gekrönte Königin der Nacht«⁶⁰ an die Benennung der Verse, »Morpheus Weib«, motivisch an. In beiden Fällen soll wohl auf den Fiktionscharakter des Dramas und die Wirkung von Fiktionen innerhalb des Stückes – Hamlets Metadrama zur Überführung des Vatemörders – angespielt werden. Die »höchstgeliebte Göttin der Verliebten in Unehren« rekapituliert in der Art einer gesprochenen Perioche also »von oben« die schändliche Vor- und Hauptgeschichte der *Hamlet*-Tragödie:

Diese Nacht und künftigen Tag müßt ihr mir beistehen, denn es ist der König dieses Reichs in Liebe gegen seines Bruders Weib entbrannt, welchen er um ihrent halben ermordet, um sie und das Königreich zu bekommen. Nun ist die Stunde vorhanden, daß er sein Beylager mit ihr hält, ich will meinen Mantel über sie decken, daß sie beyde ihre Sünden nicht sehn sollen, derowegen seyd bereit, den Saamen der Uneinigkeit auszustreuen, mischet Gift unter ihre Eh' und Eifersucht in ihre Herzen. Legt ein Rachfeuer an, laßt die Funken in dem ganzen Reich her-

59 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 18f.

60 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.

umfliegen, verwirret Blutsfreunde in dem Lasternetz, und macht der Hölle eine Freude, damit diejenigen, welche in der Mord=See schwimmen, bald ersaufen.⁶¹

Taktgeber des unmoralischen Agierens ist also die »Nacht in einer gestirnten Maschine«. Sie treibt das Unglück der Tragödie an. Sie erweist sich als Motor der königlichen Gefühlsverirrung. Die »gestirnte Maschine« steuert gottgleich die teuflischen Affekte. Denn nun folgt ein antichristlicher Aussende-Befehl, dem die Erinyen – die drei »Kinder der Finsternis«⁶² – »mehr als die dunkle Nacht von ihr selbst kann erdichten«⁶³ folgen wollen. Was wir erleben, ist die mechanistische Vorstellung einer überdimensionierten Affektmaschine. Sie verdeutlicht, wie *Hamlet* in barocker Doktrin motiviert wird. Als sich im König ein Affekt regt, den dieser offenbar nicht beherrscht – so der proleptische Botenbericht – sucht die Nacht die Sündhaftigkeit seines Begehrens zu verdecken. Die gestirnte Maschine fungiert demnach als Höllenmaschine, die durch die moralische Tarnung der zersetzenden Affekte und ihr gleichzeitiges Befeuern durch die angesetzten Furien zur Umwertung aller Werte, damit zu Laster, Rache und Mord führt. Sie verheißt demnach zwar in der Nacht sexuelle Erfüllung, aber in der Konsequenz die Hölle auf Erden. Dass sich mit dem sexuellen Begehren auch die Frage der Macht im Staate Dänemark stellt, braucht man nicht mit Foucault⁶⁴ zu erklären; es war dem barocken Prolog schon klar.

Mit der Erzählung der Hamlet-Vorgeschichte, die sündhafte Liebe des neuen Königs zum Weib seines Bruders, verschiebt sich kaum merklich die Perspektive der englischen Vorlage. Die Furien sollen ihr »Rachefeuher« legen, damit die »Blutsfreunde in dem Lasternetz« verwirrt werden und damit endlich Unheil über die sündige Welt komme. Das Hamletgeschehen erscheint damit als Strafe Gottes und entschuldigt letztlich beide, den Onkel und den Neffen. Metadramatisch verweist die Eingangsszene damit auf das *Theatrum mundi*, in dem Gott die Maschine am Laufen hält.

Dieser Deutung widerspricht indes das Dramenende, das im *Bestraften Brudermord* mit vier Versen aus dem Off, also einer Art barocker Moralisation, schließt. Man könnte sich denken, dass der Miniepilog erneut als Maschine agiert wird:

So geht's wenn ein Regent mit List zur Kron sich dringet,
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet,
Derselb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.⁶⁵

61 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.

62 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 19.

63 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 20.

64 Vgl. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Paris 1976-1986, bes. Bd. 1, *La volonté de savoir*.

65 »Tragoedia. Der bestrafte Brudermord«, S. 68.

Wolfgang Struck hat in einer klugen Anmerkung zu meinem Beitrag angeregt, im Intriganten, wenn es einmal durch Affekte angestoßen wird, mechanisierte Abläufe zu sehen. Insofern kann man in der überraschend »säkularen« Moralisatio tatsächlich Hinweise auf ein mechanisch geprägtes Weltbild lesen: Nicht Gott, sondern die Machination des Intriganten steuert das Geschehen auf der Bühne. Damit wäre zwar nicht eine Mündigkeit der Akteure behauptet, aber Gott wäre aus dem Spiel.

Wenig subtil klagt die Stimme für den Regenten in diesem Sinne eine adäquate Erfüllung seiner Rollenpflicht ein; immerhin wird ihm damit einerseits herrschaftliche Willkür verwehrt und sein Handeln andererseits an das Wohlwollen des Souveräns, das im Theater durch das Publikum repräsentiert wird, gebunden. Mit einer solchen Auslegung sind die einfachen Verse freilich fast zu sehr belastet. Dass der Theaterrahmen und mit ihm die Fiktion auf der Ebene des Theatertextes geschlossen wird, bleibt aber bemerkenswert. Metadramatisch wird das Publikum damit auf den Kunstcharakter des Gezeigten verwiesen. Das wiederum erscheint insgesamt auch als Grundfunktion der Theatermaschine, wann immer sie in Gothaer *Hamlet*-Dramen eingesetzt wurde.