

HAMLET IM SÄCHSISCHEN MARIONETTENTHEATER

Am Beispiel von zwei Stücken der
Truppen Albin Richter und Friedrich Beier
Edition und Studie

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Magisters der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von

Martin SIX

am Institut für Germanistik.

Begutachterin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Beatrix Müller-Kampel

Graz, 2015

DANKSAGUNG

Mein ausdrücklicher Dank gilt Frau Prof. Mag. Dr. phil. Beatrix Müller-Kampel für ihre freundliche und unterstützende Beratung und Betreuung.

Des Weiteren bedanke ich mich bei Herrn Lars Rebehn, dem Konservator der Puppentheatersammlung Dresden, für zahlreiche Informationen und Materialien, die er mir im Zuge dieser Arbeit zur Verfügung stellte.

Großer Dank gilt meinen Eltern, die mich immer unterstützt haben und dabei ein großes Maß an Geduld aufbrachten.

Ich danke auch all meinen Freunden und Wegbegleitern, die mit mir gemeinsam die Studienzeit verbracht haben.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG.....	4
2 DIE SÄCHSISCHEN MARIONETTENTHEATER VOM AUSGEHENDEN 19. JAHRHUNDERT BIS 1933.....	6
2.1 Die politische und soziale Situation in Sachsen	6
2.2 Entwicklung und Bedeutung des sächsischen Marionettentheaters	7
2.3 Das tägliche Geschäft der Marionettenspieler: Lebens- und Arbeitsweise.....	10
2.4 Das Repertoire der sächsischen Marionettenspieler	13
3 <i>HAMLET</i> IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM.....	16
3.1 Überlieferung und Übersetzung.....	16
3.2 <i>Hamlet</i> auf deutschsprachigen Bühnen	19
3.3 Der „humoristische <i>Hamlet</i> “	20
3.4 <i>Hamlet</i> im sächsischen Puppentheater	22
4 VERGLEICH ZWEIER AUSGEWÄHLTER <i>HAMLET</i> -STÜCKE.....	25
4.1 Figuren.....	26
4.1.1 Das Personal: Namen, Anzahl und Präsentation der Figuren	26
4.1.2 Bühnenpräsenz der Figuren	32
4.1.2.1 Claudius.....	32
4.1.2.2 Hamlet	33
4.1.2.3 Polonius (Oltenholm)	33
4.1.2.4 Laertes	35
4.1.2.5 Horatio (Gustav).....	35
4.1.2.6 Marcellus (Delling)	36
4.1.2.7 Bernardo (Bernfiel)	36
4.1.2.8 Der Geist: Hamlets Vater	36
4.1.2.9 Die Königin: Gertrude.....	37
4.1.2.10 Ophelia	37
4.1.2.11 Die drei Schauspieler: Gonzago, Baptista, Lucianus	37
4.1.2.12 Kaspar.....	38
4.1.2.13 Weitere Figuren: Reinhold, ein Diener, Pimper, Knappen	38
4.1.3 Konfigurationsstruktur der Stücke	40
4.1.4 Die lustige Figur: Kaspar	44
4.1.4.1 Der Kaspar bei Richter (1885)	47
4.1.4.2 Der Kaspar bei Beier (1932)	54
4.2 Geschichte bzw. Handlung	62
4.2.1 Aufbau der Stücke: Handlungsverlauf.....	62
4.2.1.1 Der erste Akt	62
4.2.1.2 Der zweite Akt	64
4.2.1.3 Der dritte Akt	65
4.2.1.4 Der vierte und fünfte Akt	67
4.2.2 Raumpräsentation: Reale Bühne vs. Puppenspiel.....	70
4.3 Text und Sprache	77
4.3.1 Haupttext: Abweichungen und Gemeinsamkeiten.....	78
4.3.2 Nebentext: Abweichungen und Gemeinsamkeiten	92

4.3.3 Regionale Besonderheiten in den Puppenstücken	97
5 SCHLUSSFOLGERUNGEN	99
6 LITERATURVERZEICHNIS	101
7 EDITIONEN	106
7.1 Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten.	106
7.2 Prinz Hamlet von Dänemark oder: Die Komödie in der Komödie. Schauspiel in 4 Akten.	133

1 Einleitung

„Ach, 's war ganz schie, ober arm mussten die Spielleit' sei'. Die hatten fei nett amol Poppen un mussten alles salber machen!“ – Angebliches Zitat eines Erzgebirge-Bewohners, nachdem er ein städtisches Theater besucht hatte.¹

Das Marionettentheater im mitteldeutschen Raum konnte über einen weit längeren Zeitraum als in anderen Regionen ein erwachsenes Publikum für sich begeistern. Während in anderen deutschsprachigen Gebieten das Spiel mit den Puppen ab Mitte des 19. Jahrhunderts bereits als Kinderunterhaltung abgestempelt wurde, steuerten die sächsischen Marionettenspieler² geradewegs auf ihre Glanzzeit zu. Es ist nicht verwunderlich, dass Werke von weltweiter Bedeutung, wie *Hamlet* von William Shakespeare, zum Repertoire der fahrenden Puppenspieler zählten.

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung und Bedeutung dieser beliebten Unterhaltungsform unter durchaus turbulenten politischen und sozialen Rahmenbedingungen. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Marionettentruppen sowie deren Repertoire werden Thema dieses historischen Abrisses innerhalb einer zuvor festgelegten Zeitspanne sein. Im zweiten Teil der Arbeit wird ein Blick auf die Tragödie von *Hamlet* geworfen. Dabei wird erläutert, wie Shakespeares Stück in den deutschen Sprachraum und vor allem auf die deutschsprachigen Bühnen gelangte. Um dem Kernthema der Arbeit langsam näher zu kommen, wird auch ein Blick auf humoristische Bearbeitungen des Stoffes geworfen.

Der Hauptteil dieser Arbeit liegt schließlich in der Edition³ und Studie von zwei Handschriften aus dem Besitz der Marionettentheater von Albin Richter aus dem Jahr 1885 und von Friedrich Beier aus dem Jahr 1932. Ein ausführlicher Textvergleich zwischen den beiden Editionen und der bis heute gebräuchlichen Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel, weitergeführt von der Gruppe um Ludwig Tieck, bildet den Kern der vorliegenden Arbeit.⁴ In einigen Vergleichskategorien werden auch noch andere *Hamlet*- Fassungen, wie

¹ Zitiert nach: Olaf BERNSTENGEL; Lars REBEHN: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2007. (= WEISS-GRÜN. 36). S. 12.

² Aus Gründen der besseren Lesbarkeit des Textes wird in dieser Arbeit auf die Verwendung von Genderformen verzichtet. Der ausschließliche Gebrauch der männlichen Form soll geschlechtsunabhängig verstanden werden.

³ Die Editionen wurden nach den Prinzipien der „Kasperl-Bibliothek“ der interdisziplinären und interfakultären Forschungswebsite „LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie“, unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel, erstellt. URL: <http://lithes.uni-graz.at/>.

⁴ Diese Übersetzung wird in weiterer Folge als Schlegel-Fassung bezeichnet.

beispielsweise jene von Franz Heufeld aus dem Alt-Wiener Volkstheater, den Puppenstücken gegenübergestellt. Welche Ergebnisse soll nun ein Textvergleich überhaupt erbringen? Durch die Ermittlung von Gemeinsamkeiten und Abweichungen sollen Indizien dafür gesammelt werden, ob eine der untersuchten *Hamlet*- Fassungen womöglich auf der anderen beruht, und wenn nicht, in welchen Bearbeitungstraditionen die beiden Stücke stehen. Im sächsischen Marionettentheater war es durchaus üblich, dass Texte zur Abschrift weitergegeben wurden, was die Frage aufwirft, ob im Stück von Friedrich Beier⁵ Textstellen zu finden sind, welche eine mögliche Verbindung zu Albin Richters *Hamlet*- Fassung herstellen lassen, obwohl zwischen den Zeitpunkten der Fertigstellung der beiden Manuskripte 50 Jahre liegen.

Zu Beginn des Vergleichs werden die Figuren der Stücke einander gegenübergestellt, auch in Bezug auf ihre Bühnenpräsenz. Ein eigener Abschnitt ist der lustigen Figur, dem Kaspar, gewidmet, der Lieblingsfigur einer jeden sächsischen Marionettentheatertruppe wie auch des Publikums. Der anschließende Abgleich des Handlungsverlaufes soll nicht nur Gemeinsamkeiten zwischen den Puppenstücken zu Tage fördern, es soll dabei auch herausgefunden werden, ob die Geschichte in ihren Grundzügen beibehalten wurde oder die Bearbeitungen stark von der Schlegel-Fassung abweichen. In den letzten Vergleichskategorien dieser Arbeit werden Text und Sprache analysiert und gegenübergestellt. Die sächsischen Marionettenspieler waren eng mit ihrem zumeist aus ländlichen Gegenden stammenden Publikum verbunden, was sich auch auf die Aufführungssprache auswirkte. Deshalb widmet sich ein Abschnitt der Suche nach sächsischen Dialektwörtern und regionalen Begriffen.

Die Beschäftigung mit den *Hamlet*-Texten aus verschiedenen Zeiten und unterschiedlichen Theaterformen zeigt, welchen Stellenwert einerseits das sächsische Marionettentheater in der damaligen Bevölkerung hatte, andererseits, wie ernst die Puppenspieler ihre Aufgabe als Vermittler von hoher Kunst für das „gemeine“ Volk nahmen. Lars Rebehn, Konservator der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, erläuterte im Rahmen eines Vortrags an der Karl-Franzens-Universität Graz am 17. März 2015, worauf man bei der Untersuchung von Handschriften aus dem sächsischen Marionettentheater achten muss. So deuten dunkle Flecken an den Ecken der Seiten darauf hin, dass das jeweilige Stück sehr häufig gegeben wurde. Auf die für diese Arbeit editierten Stücke trifft dies nur teilweise zu. Beim älteren Stück aus dem Besitz Albin Richters sind solche Flecken eindeutig zu erkennen,

⁵ Die in der Folge verwendeten Namenszuordnungen deuten lediglich auf die Besitzer der *Hamlet*- Fassungen hin, nicht aber auf deren Autoren.

im jüngeren sucht man sie vergeblich. Dies sagt freilich noch nicht unbedingt etwas über die Spielhäufigkeit, sondern nur über den (nicht gegebenen) Gebrauch der Handschrift aus.

Vorab kann festgehalten werden, dass im Verlauf des Textvergleichs erstaunliche Parallelen, aber auch Abweichungen zutage treten. Eine weitreichende Untersuchung mehrerer erhaltener *Hamlet*-Handschriften würde wohl die Aufklärung der Verbindungen zwischen den einzelnen Stücken mit sich bringen, dies würde jedoch den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen. Die Ergebnisse dieser Arbeit müssen also vorläufig bleiben.

2 Die sächsischen Marionettentheater vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis 1933

2.1 Die politische und soziale Situation in Sachsen

Sachsen wurde im Jahre 1806 von Napoleon zum Königreich erhoben und blieb es bis zum Ende des Ersten Weltkrieges 1918. Die Grenzen des Territoriums veränderten sich jedoch, so fielen nach den Befreiungskriegen gegen Frankreich (1813-1815) große Gebiete an Preußen. Sachsen durfte allerdings als Königreich weiterbestehen und wurde Teil des Deutschen Bundes, einer Vereinigung deutschsprachiger Länder, die beim Wiener Kongress im Zuge der Aufteilung des von Napoleon stark veränderten Europas geschaffen wurde.⁶ Nach dem Deutsch-Französischen Krieg (1870/71) wurde Sachsen Teil des Deutschen Reiches unter Kaiser Wilhelm I. und Kanzler Otto von Bismarck. Nachdem in der Folge der Novemberrevolution 1918 das Deutsche Reich in eine parlamentarische Demokratie umgewandelt worden war und der letzte sächsische König Friedrich August III. sein Amt zurückgelegt hatte, wurde Sachsen Bestandteil der Weimarer Republik (1918-1933).

Die bedeutendsten Städte des Königreichs Sachsen (und auch des heutigen Freistaats Sachsen) sind Dresden, Leipzig und Chemnitz. Das Umland dieser Städte sowie die bekannten Landschaften des Erzgebirges, der Sächsischen Schweiz und der Lausitz sind für das im weiteren Verlauf der Arbeit behandelte Wandermarionettentheater von großer Bedeutung.

Einschneidende Ereignisse wie die schon genannten Befreiungskriege gegen Napoleon, der Preußisch-Österreichische Krieg (1866) oder der Deutsch-Französische Krieg sowie die fortschreitende industrielle Revolution (in etwa zwischen 1830 und 1871) prägten die

⁶ Vgl. Gustav NIEMETZ: Die Geschichte der Sachsen. Waltersdorf: Oberlausitzer Verlag: 1991. S. 86.

Bevölkerung Sachsens im 19. Jahrhundert. Die Sachsen waren durch ihre Berufe ortsgebunden, dadurch waren sie auf Unterhaltungsmedien angewiesen, die zu ihnen kamen. Harte Arbeit, gepaart mit finanzieller und sozialer Not stärkte das Bedürfnis nach erschwinglicher Ablenkung vom alltäglichen Elend.⁷ Das Land erholte sich nach 1871 von den Wirren des Krieges und schwang sich bis Anfang des 20. Jahrhunderts zu einem der Wirtschaftszentren des Deutschen Reiches auf.⁸ Dieser langanhaltende Friede wurde vom Ersten Weltkrieg (1914-1918) jäh unterbrochen. Nach Kriegsende machte die galoppierende Inflation auch der sächsischen Bevölkerung schwer zu schaffen. 1924 stabilisierte sich die Wirtschaft, bis 1929 die Weltwirtschaftskrise um sich griff, wodurch den Menschen erneut stark zugesetzt wurde und weshalb sie sich durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten bessere Zeiten erhofften.

2.2 Entwicklung und Bedeutung des sächsischen Marionettentheaters

Das sächsische Marionettentheater zeigt im Laufe der Historie ein großes Durchsetzungsvermögen und eine immense Standhaftigkeit. War in anderen deutschen Gebieten das Puppenspiel ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Aussterben begriffen oder als Kinderunterhaltung abgestempelt, so verhielt es sich im mitteleutschen Raum ganz anders. Um 1900 zogen rund 150 Wandertheater durch das Land und beinahe 2 Millionen Menschen wurden mit Marionettenstücken erfreut.⁹

Nach Beendigung des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 sowie der fortschreitenden Industrialisierung waren viele Menschen in Mitteldeutschland gezwungen sich neue Erwerbsmöglichkeiten zu suchen. Die soziale Differenzierung wurde vor allem durch die erste Phase der industriellen Revolution (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) vorangetrieben, wodurch sich zahlreiche Textilarbeiter neue Einnahmequellen erschließen mussten, darunter wohl auch einige der ersten Prinzipale der späteren Puppenspielerdynastien.¹⁰ Nachdem 1861 in Sachsen die Gewerbefreiheit in Kraft getreten war, wagten es manche, z.B. durch die Mechanisierung in den Fabriken arbeitslos Gewordene sowie auch Kriegsgeschädigte, sich als Marionettenspieler zu versuchen, um so ihren

⁷ Vgl. Olaf BERNSTENGEL: Das sächsische Wandermarionettentheater des 19. Jahrhunderts – Ein museales Objekt? In: Die Spiele der Puppe. Hrsg. von Manfred Wegner. Köln: Prometh 1989. S.68.

⁸ Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S.11.

⁹ Vgl. ebda., S.11.

¹⁰ Vgl. Gerd TAUBE: Puppenspiel als kultur-historisches Phänomen. Vorstudie zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“. Tübingen: Niemeyer 1995. (= Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 14.) S. 97.

Lebensstandard zu erhöhen.¹¹ In der Zeit nach dem Deutsch-Französischen Krieg sowie im damit einhergehenden längeren Frieden war der Bedarf an Unterhaltung in Mitteldeutschland scheinbar groß, so attestiert Lars Rebehn den Puppenspielern bis in die 1880er Jahre eine recht positive Einkommenssituation.¹² Bedeutende Marionettenspielerdynastien etablierten sich zu dieser Zeit.¹³

Zu den wichtigsten Dynastien [...] gehören die Familien Apel, Bille, Bonesky, Gierhold, Hänel (Hähnel), Kleinhempel, Kressig, Liebhaber, Lippold, Listner, Maatz, Pandel, Richter (mindestens 4 Familien gleichen Namens), Ritscher und Wunsch.¹⁴

Diese Marionettenspielerfamilien festigten ihre Vorherrschaft in der Branche durch vielfältige, teils sehr komplexe verwandtschaftliche Verflechtungen, so entstanden „bereits in der zweiten Generation [...] durch Eheschließungen familiäre Verbindungen, die in der vierten und fünften Generation so komplex wurden, dass dieses Beziehungsgeflecht kaum noch in einem Stammbaum darstellbar ist.“¹⁵ Aber nicht nur die Kinder der Prinzipale heirateten untereinander, auch Theatergehilfen, welche schon zuvor im Gewerbe mithalfen, wurden durch Vermählungen Teil der Familien. Wenn sich Nachkommen einer Dynastie Ehepartner wählten, die nichts mit dem Marionettentheater zu schaffen hatten, gründeten sie häufig eigene Wandertheater¹⁶. So stieg die Zahl der Wanderbühnen stetig.¹⁷

Dieser Trend setzte sich bis kurz nach 1900 fort, danach wurde allerdings die Konkurrenz für die Marionettenspieler immer größer. Andere Veranstaltungsformen wie Tanzabende oder Laientheatervorstellungen drohten den Puppenspielern den Rang abzulaufen, die größte Konkurrenz stellte aber der Film dar. Während im Marionettentheater aktuelle Geschehnisse meist erst in einem gewissen zeitlichen Abstand in die Spielpläne einbezogen werden konnten, zeigten die Kinematografen die neuesten Nachrichten deutlich zeitnäher. Darauf hatten die Marionettenspieler zu reagieren, was sie auch auf unterschiedliche Weise taten. So entschlossen sich einige von ihnen, sich selbst Kinematografen zu kaufen, andere nutzten ihr musikalisches Talent, um selbst Tanzabende für die jeweilige Dorfbevölkerung abzuhalten

¹¹ Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S.34.

¹² Vgl. Lars REBEHN: Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen. In: „Mit großer Freude greife ich zur Feder“. Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Hrsg. von Johannes Moser, Lars Rebehn und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.) S. 30.

¹³ Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S.34.

¹⁴ Ebda., S. 36.

¹⁵ MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 29.

¹⁶ Mehr zum Begriff des Wandertheaters in Abschnitt 2.3.

¹⁷ Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S. 35.

und wieder andere bauten ihre *Theatrum mundi*¹⁸-Vorführungen aus. Auch Nachmittagsvorstellungen für Kinder wurden vermehrt gegeben, um den Umsatz hoch zu halten, ein Mittel, das sich so gut wie alle Marionettenbühnen zu eigen machten.¹⁹

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges im Sommer 1914 brachen auch für die Marionettenspieler harte Zeiten an. Am 1. August 1914 ordnete das Deutsche Reich die Generalmobilmachung an, gleichzeitig wurden sämtliche Marionettenvorführungen und andere Unterhaltungsveranstaltungen verboten, damit sich die Armee gemeinsam mit der Bevölkerung voll und ganz dem ausgegebenen Ziel eines schnellen Sieges widmen konnte. Diese Verbote wurden aber regional unterschiedlich streng gehandhabt, so traten die ersten Spieler bereits fünf bis sechs Wochen nach Kriegsbeginn wieder in Erscheinung. Nachdem sich die Kriegsfrenten nach wenigen Monaten verhärtet hatten, blieb es den jeweiligen Ortsverwaltungen überlassen, ob sie das Spielverbot aufrecht erhielten oder aufhoben. Viele Marionettentheater nahmen jedoch den Spielbetrieb während des Krieges nicht wieder auf, da durch die Mobilmachung zahlreiche Prinzipale und Gehilfen sowie auch die Söhne der Puppenspieler an die Front geschickt worden waren. Auch das Reisen war während des Kriegsgeschehens mit einem gewissen Risiko verbunden.²⁰ Nach Kriegsende war eine erhebliche Verringerung der Bühnenzahl zu verzeichnen. Manche konnten von Rücklagen leben und den Spielbetrieb nach dem Krieg wieder aufnehmen, andere, die bereits während des Krieges wieder auf Reisen waren, lebten teilweise gar nicht schlecht davon. Doch viele Marionettenbühnen waren durch Armut oder personelle Verluste nicht mehr in der Lage ihr Theater weiterzuführen und mussten es schließen und/oder verkaufen.²¹

In den ersten Nachkriegsjahren versuchten die noch im Geschäft gebliebenen oder wieder eingestiegenen Marionettenspieler an die Erfolge der Vorkriegszeit anzuschließen. Dieses Vorhaben wurde jedoch durch politische und ökonomische Missstände in Sachsen erschwert. Vor allem die galoppierende Inflation machte den Puppenspielern das Leben schwer, so erlangte der Kartenpreis bei einer Vorstellung des Puppenspielers Max Kressig im Dezember 1923 den imposanten Höchststand von 255 Milliarden Mark. Dennoch dürften die Besucherzahlen recht erfreulich gewesen sein, wie aus Kressigs Aufzeichnungen hervorgeht. Die sächsische Bevölkerung dürfte eine gewisse „Carpe diem“-Einstellung gezeigt und ihr Geld, im Unklaren darüber, wie viel es am Tag darauf noch wert sein würde, gerne in Umlauf

¹⁸ *Theatrum mundi*: Mechanisches Theater, mehr dazu in Abschnitt 2.3.

¹⁹ Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S. 74f.

²⁰ Vgl. ebda., S. 76f.

²¹ Vgl. ebda., S. 78f.

gebracht haben. Ab 1924 stabilisierte sich die wirtschaftliche Lage und die Zuschauerzahlen wuchsen bis 1929 weiter an, parallel dazu wurde aber auch die Konkurrenz des Kinos immer stärker. Die Marionettentheater wehrten sich aber (noch) erfolgreich durch neue Stücke, Modernisierung ihrer Theater oder Nebenerwerbsmöglichkeiten wie z.B. Schaubuden oder auch Fahrgeschäfte.²²

Eine weitere Welle der Theaterschließungen setzte mit dem Jahr 1928 ein, als mit der Verbreitung des Tonfilms und der weltweiten Wirtschaftskrise Sachsen mit seiner hohen Gewerbedichte sehr schwer getroffen wurde und somit auch der Erfolg der Marionettenspieler in Mitleidenschaft gezogen wurde. Aus den Aufzeichnungen von Max Kressig geht hervor, dass sich die Einnahmen von 1928 bis ins Jahr 1933 um zwei Drittel reduzierten. Das Land war von hoher Arbeitslosigkeit betroffen und so blieben die Zuschauerzahlen gering.²³ Das mäßige Geschäft in diesen Jahren führte im Jahre 1931 zur Gründung des „Bundes Sächsischer Marionetten-Theater-Inhaber“, ein Zusammenschluss einiger renommierter Puppenspieler. Dadurch sollten gemeinsame Interessen stärker vertreten werden. Ein Gedanke war aber auch, Theaterbesitzern in Notzeiten auszuhelfen. Bereits ein Jahr nach der Gründung ließ jedoch bei einigen Mitgliedern das Engagement nach, 1933 wurde der Verein von den Nationalsozialisten gleichgeschaltet und schließlich 1936 zwangsaufgelöst.²⁴

Die Geschichte des sächsischen Puppenspiels ist in dieser Zeitspanne also auch eine Geschichte von unterschiedlichen Konjunkturphasen - zunächst waren da die rosigen Jahre bis nach 1900, welchen bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges durchaus noch einige rentable Jahre folgten. Der große Einschnitt des Weltkrieges dezimierte die Marionettentheater, viele Besitzer fanden nach Kriegsende nicht wieder in ihre Branche zurück. Nachdem die Inflation überstanden war, folgte ab 1924 ein neuerlicher Aufschwung, der im Jahre 1928 durch die Wirtschaftskrise und der Weiterentwicklung des Films abrupt endete. Bis 1933 hielten sich die übrig gebliebenen Marionettenspieler mehr oder minder gut über Wasser, die „goldenen Zeiten“ des Puppenspiels waren aber zu Ende.

2.3 Das tägliche Geschäft der Marionettenspieler: Lebens- und Arbeitsweise

Sächsisches Marionettentheater war Wandertheater, was auf den Umstand zurückzuführen ist, dass die Marionettenspieler vor allem in ländlichen Gebieten spielten, während in den Städten

²² Vgl. ebda., S. 88f.

²³ Vgl. ebda., S. 92f.

²⁴ Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, "Mit großer Freude greife ich zur Feder", S. 32.

wie Dresden oder Leipzig, Schauspiele mit menschlichen Darstellern vorherrschend waren. So hatten am Ende des 19. Jahrhunderts die meisten Puppenspielerfamilien ihre festen Wohnsitze aufgegeben.²⁵ Da die Behörden jedoch mitunter für die Erteilung eines Wandergewerbescheines die Angabe eines Hauptwohnsitzes forderten, behielten einige Spieler ihre Behausungen, mieteten günstige Wohnungen oder meldeten sich offiziell bei Bekannten an. Eine Erfindung förderte und erleichterte das Wandergewerbe erheblich. Dabei handelt es sich um den Wohnwagen, der um 1850 eingeführt wurde und bis in die 1880er Jahre unter den Spielern schon weit verbreitet war.²⁶ Das Umherziehen hatte natürlich großen Einfluss auf die Lebens- und Arbeitsweise der Puppenspielerfamilien. Bereits im Jahr 1893 beschäftigte sich Alexander Tille mit den fahrenden Puppenspielern und beschrieb deren Alltag im Rahmen eines Artikels für „Die Gartenlaube“.²⁷ Darin erwähnt der Autor unter anderem die bittere Armut bei den fahrenden Marionettenspielern. Ob die Armut jedoch so gravierend war, darf aufgrund der Tatsache, dass der Bericht aus einer Zeit stammt, in der das Marionettentheater im Begriff war, seinen Höhepunkt zu erreichen, bezweifelt werden.

Die Truppe bestand in der Regel aus dem Prinzipal und dessen Ehefrau, deren Kindern und einem (in manchen Fällen auch zwei) Theatergehilfen. Die übliche Anzahl an Spielern und Vorstellungen wird von Lars Rebehn wie folgt beschrieben:

Die Idealbesetzung einer Bühne waren drei Spieler und – wenn möglich – weitere Sprecher, Musiker sowie „Bühnentechniker“ für Beleuchtung, Geräusche, Vorhang und Pyrotechnik. Gastspiele dauerten für gewöhnlich zwei bis sechs Wochen, in denen zwei bis vier Mal pro Woche abends für Erwachsene und ein bis zwei Mal nachmittags für Kinder gespielt wurde.²⁸

Während der Großteil der Puppenspielergesellschaft sich sofort nach der Ankunft daran machte, die Bühne aufzubauen, hatte ein Theatergehilfe oder eines der älteren Kinder die Aufgabe, per Handzettel die geplanten Vorführungen im Dorf bekannt zu machen. Diese Zettel wurden am Ende der Vorstellungen wieder eingesammelt und wurden oft über Jahre hinweg weiterverwendet.²⁹ Gespielt wurde zumeist in Dorfsälen oder Gaststätten, üblicherweise besuchten die Dorfbewohner die Vorstellungen mehrmals. Ließen die Besucherzahlen nach, wurde der ganze Tross in den nächsten Spielort gebracht, der meist im Umkreis von 30 Kilometern lag.

²⁵ Vgl. BERNSTENGEL /REBEHN, Volkstheater an Fäden, S. 35.

²⁶ Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, "Mit großer Freude greife ich zur Feder", S. 29.

²⁷ Alexander TILLE: Unter fahrenden Leuten. In: Die Gartenlaube 52 (1893), S. 884-887.

²⁸ MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 33.

²⁹ Vgl. ebda., S 34.

Ein wichtiger Bestandteil eines lukrativen Marionettentheaters war eine präzise Einnahmen- und Ausgabegegenüberstellung. Auf den Reisen fielen teils erhebliche Kosten an, die durch die Einnahmen zumindest gedeckt werden mussten. So besaßen die meisten fahrenden Spieler zwar einen Wohnwagen, die Zugtiere (später auch Traktoren) mussten sie aber in den Spielorten mieten und anschließend wieder zurückschicken. Olaf Bernstengel stellte eine Untersuchung an, in welcher er die Geschäftsbücher von vier Marionettenspielern gegenüberstellte und verglich.³⁰ Daraus wird ersichtlich, dass der Prinzipal Max Ritscher im Jahr 1905 rund 17 Fuhrunternehmen mit seinen Bühnentransporten beauftragte, dafür musste er jeweils zwischen 20 und 35 Mark aufbringen. Dem gegenüber stehen durchschnittliche Einnahmen pro Vorstellung zwischen 8,88 und 29,85 Mark (variierend je nach Beliebtheit des aufgeführten Stückes). Einen weiteren markanten Posten in den Ausgaben stellte der Erwerb des Gewerbescheines dar, der die Spieler zur Aufführung legitimierte. Tille nennt hier einen Betrag in der Höhe von 150 Mark, was Bernstengel und Rebehn aufgrund der ihnen vorliegenden und untersuchten Quellen stark bezweifeln. So ist für das Jahr 1893, in welchem Tille seinen Artikel veröffentlichte, vom Prinzipal Max Kleinhempel überliefert, dass er in Leipzig lediglich 56 Mark für den Gewerbeschein bezahlte.³¹

Tille beschreibt in seinem Artikel die große Aufregung und Spannung der Dorfbevölkerung beim Eintreffen der Marionettenspieler. Tatsächlich erfreuten sich die Puppenspieler meist großer Beliebtheit, zumindest auch der Bewunderung der ländlichen Bevölkerung. Häufig waren sie schon von einem früheren Besuch bekannt und nahmen während der Zeit ihres Aufenthalts auch aktiv am Dorfleben teil. So war der Prinzipal in den Gaststätten ein gern gesehener Gast, da er von seinen Reisen einige Neuigkeiten und Geschichten zu erzählen hatte, außerdem besuchten nicht selten die Kinder der Spielerfamilien die örtliche Schule. Den Besuchen bei den Gastwirten wohnte auch noch eine andere Absicht inne: Gastwirte konnten die Dorfbevölkerung entscheidend beeinflussen, daher war es jedem Prinzipal eine Pflicht, sich mit ihnen gut zu stellen, um vor den Dorfbewohnern einen guten Eindruck zu hinterlassen und so die Zuschauerzahlen hoch zu halten.³² Dennoch begegnete man den fahrenden Marionettenspielerfamilien mit Vorsicht und Argwohn, galten diese doch weit bis

³⁰ Vgl.: Olaf BERNSTENGEL: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In.: Volkstheater an Fäden. S. 34-75.

³¹ Vgl. TILLE, Unter fahrenden Leuten, S. 884-887.

³² Vgl. BERNSTENGEL / REBEHN, Volkstheater an Fäden, S. 54.

ins 20. Jahrhundert als „unehrlich“.³³ Diese soziale Kategorisierung sieht Gerd Taube im Zuge einer Charakterisierung der Fahrenden sogar als einen der kennzeichnenden Aspekte dieser Personengruppe an:

- 1) Allen Fahrenden ist eine umfassende oder zumindest temporäre Mobilität gemeinsam.
- 2) Bis ins 19. Jahrhundert hinein galten die Fahrenden als unehrlich, d.h. ohne Rechte, noch im 20. Jahrhundert gelten sie allgemein als sozial randständig.
- 3) Sofern ihre Mobilität ursächlich mit ihrer Profession verbunden ist, befriedigen sie Bedürfnisse, die von ortsansässigen (seßhaften) Berufsgruppen nicht, kaum oder nicht ausreichend befriedigt werden.
- 4) In jedem Falle sind Fahrende Träger von Kommunikation [...]; in konkreten Fällen ist das kommerzielle Angebot und die Vermittlung von kultureller Kommunikation [...] ihre Profession.³⁴

2.4 Das Repertoire der sächsischen Marionettenspieler

Zum vielfältigen Angebot der Marionettentheater zählten nicht nur die Puppenstücke, sondern auch weitere Attraktionen wie *Theatrum mundi*, Schattenspiele, Metamorphosen, Fantothen oder Vorstellungen mit Personen.³⁵ Solche Sondervorstellungen wurden als Nachspiele gezeigt. Besonders beliebt war das *Theatrum mundi* (auch mechanisches Theater oder Welttheater³⁶ genannt). Es handelt sich dabei um einen Bühnenapparat, der mittels Rädern und Bandstreifen Figuren (meist aus Pappe) in festgelegten Abläufen bewegt. Mittels mechanischer Theater wurden häufig historische Schlachten und Naturkatastrophen nachgestellt, begleitet von Feuer-, Licht- und Geräuscheffekten. Die Metamorphosen und Fantothen erforderten großes Geschick von den Spielern. Die Palette der Figuren reichte dabei von relativ einfachen Puppen, deren Erscheinungsbild der Spieler durch Umdrehen oder Aufklappen verändern konnte, bis hin zu komplexeren Vorstellungen, in welchen sich z.B. eine Figur plötzlich in mehrere kleine verwandeln konnte.³⁷ Die Vorstellungen mit Personen bestanden häufig aus kurzen, humoristischen Aufführungen, Gesangseinlagen oder Einaktern,

³³ Als juristisch „Unehrliche“ wurden (v.a. im Mittelalter aber auch noch im 18. und moralisch bis Anfang des 20. Jahrhunderts) Menschen mit Berufen bezeichnet, die sozial am Rand standen und größtenteils auch weniger/keine Rechte besaßen, dazu zählten Fahrende sowie Komödianten.

³⁴ TAUBE, Puppenspiel als kultur-historisches Phänomen, S. 78.

³⁵ Vgl. ebda., S. 96.

³⁶ Mit „Welttheater“ ist ursprünglich nicht das mechanische Theater gemeint, sondern ein traditionelles Motiv bzw. eine Allegorie, bei der die Welt als Theater gesehen wird und der Mensch seine von Gott oder dem Schicksal vorbestimmte Rolle zu spielen hat. Vgl. Adriana HASS: *Theatrum Mundi*. In: *Theaterlexikon 1*. Hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. S. 1130.

³⁷ Vgl.: Artur KOLLMANN: Die Technik der Marionettenbühne. In: *Volkstheater an Fäden*, S. 20-33.

die von den Puppenspielern selbst oder deren Kindern vorgetragen wurden. Nach 1900 erwarben einige der Theaterbesitzer auch einen Kinematografen.

Lehnte sich das Repertoire der Marionettentheater im 17. und 18. Jahrhundert noch stark an jenes des Menschenschauspiels an, enthielten die Spielpläne in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer häufiger Stücke mit regionalem oder lokalem Bezug. Es entstanden auch eigens für die Puppenbühne verfasste Stücke, ebenfalls auf der Basis regionaler, aber vermehrt auch historischer Ereignisse.³⁸ Bernstengel untersuchte die Spielpläne von vier Marionettentheatern (Familien Apel, Max Kleinhempel, Max Ritscher und Georg Grube) im Zeitraum von 1905 bis 1909, die folgende Tabelle soll exemplarisch darstellen, welche Art von Stücken am häufigsten gespielt wurde:

	Apel	Grube	Kleinhempel	Ritscher
Bürgerliche Liebes- und Familiendramen	24%	18%	27%	25%
Schicksale um Adel und Ritter	10%	20%	8%	11%
Räuberdramen	9%	2%	8%	8%
Historiendramen	8%	8%	8%	11%
Zeitgeschehen	9%	6%	10%	10%
Sagen	15%	14%	11%	14%
Märchen	15%	22%	16%	13%
Ältere Quellen (z.B. Volksbücher)	6%	10%	8%	6%
Sonstige (z.B. Klassik-Adaptionen)	4%	-	4%	2%

Tabelle 1: Thematische Gliederung der Repertoires der untersuchten Bühnen.³⁹

Aus Tabelle 1 wird ersichtlich, dass vor allem Stücke aufgeführt wurden, die der Trivialdramatik und nicht der Hochdramatik zuzuordnen sind. In die Kategorie „Sonstige“ fällt wohl auch *Hamlet*, wie auch der zeitgenössische Sammler und Puppentheaterbegeisterte Artur Kollmann bemerkt, wenn er schreibt:

Außer diesen ist aber noch ein zahlreiches buntes Gemisch von allem Möglichen vorhanden, das sich kaum klassifizieren läßt. Um dies einigermaßen zu veranschaulichen, brauche ich nur Titel zu nennen wie *Hamlet* (nach dem echten Shakespearschen Stück, aber mit Einfügung von zwei komischen Figuren)[...].⁴⁰

³⁸ Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 41.

³⁹ BERNSTENGEL: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, S. 44.

⁴⁰ Artur KOLLMANN: Unter fahrenden Leuten. In: „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 56.

Das Stück *Genovefa* scheint bei allen vier Theatern im Spielplan auf, dies ist bemerkenswert, da das Stück bereits im 17. Jahrhundert auf die Schauspielsbühnen gekommen war und sich kaum ein anderes Stück so lange auf der Marionettenbühne halten können. Noch älter ist *Doktor Faust*, nach dem „Volksbuch“ verfasst von Christopher Marlowe im Jahr 1588 und über die Englischen Komödianten wieder in den deutschen Sprachraum gelangt. Auch *Kunz von Kaufungen* wurde von allen vier Puppenspielern gegeben, dieses Stück hat seinen Ursprung in der sächsischen Geschichte des 18. Jahrhunderts. Zu den in Tabelle 1 so bezeichneten Räuberdramen zählten Stücke wie *Räuberhauptmann Karasek*, *Der bayrische Hiesel* und vor allem *Karl Stülpner*, der zu einer der beliebtesten Figuren des sächsischen Marionettentheaters avancierte.⁴¹ Unter die Kategorie „Zeitgeschehen“ fallen Stücke wie *Hauptmann von Köpenick*, *Feuerwehr von Siebenlehn*, *Kapitän Dreyfus* oder *Grete Beier*, die alle auf konkreten Ereignissen basieren, die sich zwischen 1894 und 1908 zutragen. Solche Stücke zählten vor allem bei Ritscher und Kleinhempel zu den lukrativsten, da die beiden im Gegensatz zu Apel und Grube häufiger in ländlichen Gegenden umherreisten, wo die Informationsbeschaffung nicht so einfach war wie in Leipzig oder Dresden. Somit waren dort die Zuschauerzahlen bei solchen aktuellen oder gar tagesaktuellen Stücken am höchsten.⁴² Diese Entwicklung wurde jedoch nach Ende des Ersten Weltkrieges gestoppt, da derlei Themen nun im Kino gezeigt wurden.⁴³

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahm auch das Puppenspiel für Kinder an Bedeutung zu. Bei den Nachmittagsvorstellungen wurden gerne Märchen der Gebrüder Grimm aufgeführt, u.a. Fassungen von *Schneewittchen*, *Hänsel und Gretel*, *Aschenbrödel* oder *Rotkäppchen*.⁴⁴ Das wohl am häufigsten aufgeführte Kinderspiel war jedoch *Medea, die Höllenbraut*, ein Zauberspiel, welches die Warnung vor den Mächten des Bösen thematisierte.⁴⁵ Zu *Hamlet*⁴⁶ findet sich bei Bernstengel nur eine Erwähnung, und zwar im Spielplan von Max Ritscher, der das Stück sogar relativ häufig (44 Vorstellungen werden angegeben⁴⁷) aufführte. Allerdings musste es einige Male aufgrund ausbleibender Zuseher abgesagt werden, was Ritscher nicht

⁴¹ Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 41.

⁴² Vgl. BERNSTENGEL, Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, S. 44-46.

⁴³ Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“, S. 42.

⁴⁴ Vgl. BERNSTENGEL, Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, S.44.

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 50.

⁴⁶ Die Rezeptionsgeschichte des *Hamlet* wird in Kapitel 3 ausführlich behandelt.

⁴⁷ Vgl. ebda., S. 46.

daran hinderte, es bei der nächsten Vorstellung gleich wieder aufzuführen, was ihm das Umziehen der Figuren ersparte und den Aufwand gering hielt.⁴⁸

Der Erste Weltkrieg hatte kaum Auswirkungen auf das Repertoire der Marionettenspieler. Versuchte man in den ersten Kriegsmonaten noch aktuelle Geschehnisse in die Stücke einfließen zu lassen, kam man in weiterer Folge davon ab, da das Publikum der Kriegsthemen bald überdrüssig war. Wenige Schauspiele mit Weltkriegsthematik sind heute noch erhalten, dazu zählen *Die Heldin von Rawa Ruska*, *Mit fliegenden Fahnen* und *Kasper als Artillerist an der Westfront*. Nur letzteres wurde auch nach Kriegsende weiter gespielt, das Stück stammte aber ohnehin aus dem 19. Jahrhundert und wurde vor dem Ersten Weltkrieg unter dem Titel *Die Schlacht bei Sedan* aufgeführt. Größere Auswirkungen hatte das Kriegsgeschehen auf die Vorstellungen des *Theatrum mundi*, wo weiterhin Schlachtenszenen geboten wurden.⁴⁹ Auch damit hatte es nach Kriegsende aufgrund der Weiterentwicklung des Films ein Ende.

Der größte Bonus der Puppenspiele gegenüber den Filmvorstellungen war bis Ende der 1920er noch der Ton. Dies führte dazu, dass sich nun vermehrt moderne Lustspiele auf den Marionettenbühnen fanden. Als Beispiele seien hier genannt *Kaspar als Meisterboxer oder Er schlägt alles Knock-out*, *Freue dich Papa, nun bin ich da* oder *Kasper als keuscher Lebemann*, *Kaspar als Strohwitwer oder Er macht Seitensprünge* und *Acht Tage Angst oder Der Vetter aus Mexiko*. Die wichtigste Neuerung bei diesen Stücken betraf die Rolle des Kaspers, der von der Neben- zur Hauptfigur aufstieg.⁵⁰ Überhaupt ist für die Nachkriegszeit festzustellen, dass sich die Intention der Marionettenspieler von moralischer Belehrung hin zur reinen Unterhaltung des Publikums veränderte.⁵¹

3 *Hamlet* im deutschsprachigen Raum

3.1 Überlieferung und Übersetzung

Bis in die heutige Zeit hat William Shakespeares *Hamlet* seinen herausragenden Platz in den Spielplänen der Theater dieser Welt verteidigt. Die vom englischen Autor (1564-1616) in Szene gesetzte Hauptfigur des dänischen Prinzen Hamlet, der den Mord an seinem Vater durch dessen eigenen Bruder rächen will, diente und dient großen Schauspielern als Bewährungsprobe. Durch eine gelungene Darstellung des Hamlet konnte man sich als Mime

⁴⁸ Vgl. ebda., S.47f.

⁴⁹ Vgl. ebda., S 79.

⁵⁰ Vgl. ebda., S. 90.

⁵¹ Vgl. Gerd TAUBE: Kinematographie und Theater. In: WEGNER, Die Spiele der Puppe, S. 118-134.

profilieren, einst wie jetzt. Shakespeares Schauspieltruppe, die „Lord Chamberlain’s Men“, später umbenannt in „King’s Men“, trat im berühmten „Globe Theatre“ auf.

Die Geschichte des *Hamlet* stammt aus dem nordischen Sagenkreis. Erhalten ist eine Fassung des Geistlichen Saxo Grammaticus in lateinischer Sprache, entstanden vermutlich im 12. Jahrhundert, gedruckt und ins Französische übersetzt im Jahr 1570 in Paris von François de Belleforest, welcher die Geschichte in seine *Histoires Tragiques* (1576) aufnahm. Der Handlungsverlauf wurde dabei in seinen Grundzügen beibehalten. Shakespeare nahm jedoch keine dieser Versionen als Vorbild für seinen *Hamlet*, er orientierte sich am sogenannten *Ur-Hamlet*, einer etwas älteren dramatischen Bearbeitung des Stoffes, deren Aufführung im Jahr 1594 dokumentiert ist. Als möglicher Verfasser des *Ur-Hamlet* wird Thomas Kyd gehandelt, der sich zur damaligen Zeit durch seine *Spanish Tragedy* bereits große Popularität erarbeitet hatte.⁵²

Der Text des Stückes, wie Shakespeare es bearbeitete, ist in drei unterschiedlichen Fassungen überliefert, keine davon stammt jedoch aus der Feder von William Shakespeare selbst, vielmehr handelt es sich dabei um Rekonstruktionen von Schauspielern. Die Entstehung von Shakespeares *Hamlet* wird zwischen Ende 1598 und Anfang 1602 datiert, diese Einschätzung basiert auf zwei zeitgenössischen Quellen, nämlich einer Aufzählung von Shakespeares Werken durch Francis Meres (1598), der den *Hamlet* noch nicht anführt, und der Eintragung ins „Stationers’ Register“ (1602), wo das Stück als bereits aufgeführt beschrieben wird.⁵³ Die Uraufführung des Stückes fand demnach vermutlich 1601 oder 1602 statt. Die früheste Fassung ist die erste Quarto-Ausgabe (Q1) von 1603. Dabei handelt es sich um eine Rekonstruktion aus dem Gedächtnis eines Schreibers, wahrscheinlich aus einem konkurrierenden Theaterensemble. Indizien dafür sind die Kürze des Textes sowie scheinbar sinnfreie Passagen. Die zweite Quarto-Ausgabe (Q2) von 1604 ist in etwa doppelt so lang wie Q1. Diese Fassung galt lange Zeit als jene mit der größten Authentizität, man ging davon aus, dass es sich bei dem Druck um eine Kopie des tatsächlichen Shakespeare-Textes handeln könnte.⁵⁴ Die dritte Fassung stammt aus dem Jahr 1623 und ist allgemein als First Folio (F1) bekannt, herausgegeben sieben Jahre nach Shakespeares Tod von einigen seiner ehemaligen Schauspielerkollegen als Sammlung seiner Werke. Die beiden letztgenannten Texte

⁵² Vgl. Edgar NEIS: William Shakespeare. *Hamlet*. 15. erweiterte Auflage. Hollfeld: Bange 1983. (= Königs Erläuterungen und Materialien. 39/39a.) S. 16-19.

⁵³ Vgl. Ulrich SUERBAUM: *Der Shakespeare-Führer*. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. (= Reclams Universal-Bibliothek. 17663.) S. 330-332.

⁵⁴ Vgl. Gerhard MÜLLER-SCHWEFE: *Corpus Hamleticum*. Shakespeares *Hamlet* im Wandel der Medien. Tübingen: Francke 1987. S. 6.

unterscheiden sich nicht nur vom Textumfang her (F1 ist etwas kürzer), sie weisen auch sonst große Differenzen auf. Heutzutage herrscht die Auffassung vor, dass es nicht den einen authentischen *Hamlet* als exakte Kopie des von Shakespeare niedergeschriebenen (den es möglicherweise als solchen auch nie gab) gibt, sondern dass die drei erhaltenen Fassungen ein Indiz für einen längeren Prozess sind, in dem der Text entstanden ist.⁵⁵

Die Übersetzung der Werke Shakespeares in die deutsche Sprache durchlief, wenn man so will, drei Phasen. Die erste Phase prägen die Übersetzungen von Christoph Martin Wieland (1733-1813), die dieser zwischen 1762 und 1766 fertigte.⁵⁶ Dabei handelt es sich um Prosaübersetzungen. Wieland verzichtete darauf, die englischen Originaltexte durch eigenen künstlerischen Anspruch zu verändern, hinzu kam noch, dass seine Englischkenntnisse nicht über jeden Zweifel erhaben waren. Dies führte in weiterer Folge zu der zweiten Phase, nämlich der Überarbeitung der Texte Wielands durch Johann Joachim Eschenburg (1743-1820) in den Jahren 1775 bis 1782, der die bereits vorhandenen Übersetzungen Satz für Satz überprüfte. Obwohl diese beiden Übersetzungen heute kaum noch gebräuchlich sind, hatten sie doch immensen Einfluss auf die Bühnengeschichte des deutschsprachigen *Hamlet*.⁵⁷ Die dritte Phase beginnt mit der Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), heute weithin bekannt als Schlegel-Fassung. Dieses Übersetzungsprojekt erstreckte sich über beinahe vierzig Jahre und wurde von Ludwig Tieck, Wolf Graf Baudissin und Dorothea Tieck unterstützt und fertiggestellt. Schlegel übersetzte zwischen 1797 und 1810 die Hälfte der Dramen, *Hamlet* fand sich in Band 3 aus dem Jahr 1798.⁵⁸ Die Gruppe um Ludwig Tieck führte die Übersetzung bis 1833 weiter. Schlegel behielt in seiner Übertragung ins Deutsche das Versmaß des Originals bei, um so größere Originaltreue zu erreichen.⁵⁹ Noch heute, rund 200 Jahre danach, gilt die Schlegel-Fassung als die „klassische“ Übersetzung von Shakespeares Werken. Eine wichtige Unterscheidung zwischen den überlieferten Texten und den Übersetzungen muss abschließend noch getroffen werden: Bei den überlieferten Texten Q1, Q2 und F1 handelt es sich um Bühnentexte, sie sind demnach nicht uneingeschränkt unter literarischen Gesichtspunkten zu beurteilen. Anders verhält es sich bei den Übersetzungen von Wieland und Schlegel, die sich explizit an ein Lesepublikum richten.

⁵⁵ Vgl. SUERBAUM, Der Shakespeare-Führer, S. 334.

⁵⁶ WINDS datiert den Wieland'schen „Hamlet“ ins Jahr 1762. Vgl. Adolf WINDS: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1909. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 12.) S. 146.

⁵⁷ Siehe Abschnitt 3.2.

⁵⁸ Vgl. NEIS, William Shakespeare. Hamlet, S. 12.

⁵⁹ Vgl. SUERBAUM, Der Shakespeare-Führer, S. 50f.

3.2 *Hamlet* auf deutschsprachigen Bühnen

Die ersten Schauspieltruppen, die am europäischen Festland Stücke von Shakespeare vorstellten, waren die sogenannten Englischen Komödianten, die bereits im 16. Jahrhundert, also zu Shakespeares Lebzeiten, im deutschsprachigen Raum umherzogen. Als erste bekannte Truppe der Englischen Komödianten gelten die Lord Leicester's Men, von welchen bereits für das Jahr 1585 Auftritte in Dänemark dokumentiert sind.⁶⁰ Winds datiert die ersten Zeugnisse auf 1597, zu Beginn spielten sie wahrscheinlich in englischer Sprache, nach und nach übertrugen sie ihre Stücke dann ins Deutsche. Dazu muss bemerkt werden, dass die Englischen Komödianten für ihre Stücke keine Autoren angaben, es wurden lediglich „englische Stücke“ angekündigt. Rückschlüsse auf William Shakespeare können aber aufgrund der Titel gezogen werden, so wurden z.B. *Romeo und Julietta* sowie *Der Kaufmann von Venedig* im Jahr 1604 in Nordhausen am Harz aufgeführt. Erste Zeugnisse für eine Aufführung des *Hamlet* gibt es aus den Jahren 1625 für Hamburg und 1626 für Dresden, wo die Truppe eines gewissen John Green ein Stück mit dem Titel *Die Tragödie von Hamlet einen prinzen in Dennemarck* gab.⁶¹ Die Vorstellungen der Englischen Komödianten dürften mit dem Text Shakespeares wenig zu tun gehabt haben, es handelte sich vielmehr um Stegreiftheater, um Sensationsspiele, in welchen die lustige englische Figur des Pickelhering⁶² zur Unterhaltung des Publikums beitrug. Belege dafür liefert die erste bekannte Bühnensfassung mit dem Titel *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark* aus dem Jahr 1710, aufgetaucht um 1779 im Besitz von Conrad Eckhof. Diese Fassung reicht möglicherweise sogar ins 17. Jahrhundert, da sie ganz im Stile der Haupt- und Staatsaktionen verfasst wurde. Auch hier tritt der Pickelhering in Person des Hofnarren Phantasma in Erscheinung.⁶³ Es gibt Vermutungen, dass es sich bei dieser Fassung um ein Puppenstück gehandelt habe. Die Indizien dafür sind jedoch nicht ausreichend, um ein fundiertes Ergebnis dahingehend zu erzielen, wie auch Tiffany Stern resümiert.⁶⁴ Der Text gilt heute als verschwunden, was wohl einem der beiden Weltkriege geschuldet ist.⁶⁵

⁶⁰ Erika FISCHER-LICHTE: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen; Basel: Francke 1993. (= UTB 1667) S. 61.

⁶¹ Vgl. WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 10-11.

⁶² Näheres zur Figur des „Pickelhering“ folgt in Abschnitt 4.1.4.

⁶³ Vgl. WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 14-22.

⁶⁴ Tiffany STERN: „If I could see the puppets dallying“: *Der Bestrafte Brudermord and Hamlet's Encounters with the Puppets*. In: *Shakespeare Bulletin* 31/3 (2013), S. 337-352.

⁶⁵ Vgl. ebda., S. 339.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte sich schließlich der *Hamlet* nach dem Vorbild von Shakespeare endgültig auf den deutschsprachigen Bühnen, was zu großen Teilen ein Verdienst von C. M. Wielands Übersetzertätigkeit ist. Seine Prosaübersetzung (und auch die durch Eschenburg verbesserte) diente als Grundlage für die Bühnenbearbeitungen der damaligen Zeit. Die zwei bedeutendsten Fassungen, die auf Wielands Übersetzung basieren, sind jene von Franz Heufeld (Uraufführung in Wien 1773) und Friedrich Ludwig Schröder (Uraufführung in Hamburg 1776 oder 1778).⁶⁶

Heufelds Bühnenfassung weicht vom Original erheblich ab, was Länge, Szenenanordnung oder auch die Namen der Figuren betrifft, versucht aber den Wieland'schen Text getreu wiederzugeben. Schröder überarbeitete Heufelds Fassung mehrmals, behielt aber viele Abweichungen vom Shakespeare-Text bei, wie die schon erwähnten geänderten Figurennamen, die abgeänderte Anordnung der Szenen, oder auch das alternative Ende mit Hamlet als Überlebendem. Diesen Ausgang der Tragödie sah bereits Heufeld vor, um den Geschmack des zeitgenössischen Publikums zu treffen, während in früheren Bearbeitungen die Hauptfigur, wie im „Original“ vorgesehen, ermordet wurde.⁶⁷

Besonders der Hamburger *Hamlet* von Schröder verhalf den Werken Shakespeares zu einem Siegeszug auf den deutschsprachigen Bühnen. Bevor sich Mitte des 19. Jahrhunderts auch auf den Bühnen die Schlegel-Fassung durchsetzte, hielt sich vorerst die Bühnenfassung von Schröder, so sind Aufführungen der Schröder-Fassung z.B. für Hamburg bis ins Jahr 1835 dokumentiert.

3.3 Der „humoristische *Hamlet*“

Schon früh gab es auch im deutschsprachigen Raum Bestrebungen, komische Elemente in die *Hamlet*-Aufführungen einzuflechten oder gar das ganze Stück in ein humoristisches Schauspiel umzuwandeln. Davon zeugt beispielsweise die schon erwähnte lustige Figur des Pickelhering, welche die Englischen Komödianten zur Aufheiterung einführten. Müller-Schwefe teilt diese humoristischen Einlagen oder Umformungen ein in Parodien, Travestien,

⁶⁶ NEIS datiert die Erstaufführung von Schröders „Hamlet“ ins Jahr 1778, WINDS ins Jahr 1776. Vgl. NEIS, William Shakespeare. *Hamlet*, S. 11. und WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 25.

⁶⁷ Vgl. WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 26.

Farcen, Burlesken und Präludien, wobei es sich hier um dramatische Gattungen mit fließenden Grenzen handelt.⁶⁸

Die **Parodien** bezogen sich hauptsächlich auf bekannte zeitgenössische Schauspieler, welche durch überzogene Mimik und Gestik oder überzeichneten sprachlichen Duktus verspottet werden sollten. Als Beispiel sei an dieser Stelle *Shakespear in der Klemme*⁶⁹ von Johann Friedrich Schink genannt. Darin ließ Schink unter anderem Shakespeare selbst zu Wort kommen, ebenso den Schauspieler David Garrick, der im 18. Jahrhundert in England für seine Hamlet-Darstellungen gefeiert wurde, jedoch auch als eitel galt und für seine Bearbeitung des Stückes kritisiert wurde. In dieser Parodie wird er jedoch für seine Darstellung durchaus gelobt und verbündet sich mit Shakespeare gegen François Ducis, welcher den *Hamlet* ins Französische übersetzt hatte.⁷⁰

Die **Travestien** wiederum transportierten den Grundtext sowie Handlung und Figuren in ein anderes, niedrigeres Milieu, häufig durchsetzt mit Anspielungen auf regionale oder zeitaktuelle Geschehnisse. Das früheste Beispiel aus dem deutschen Sprachraum ist *Der travestirte Hamlet*⁷¹ von Karl Ludwig Gieseke aus dem Jahr 1798. Darin wird versucht, anhand von Knittelversen, musikalischen Einlagen und Wiener Dialektfärbung Komik zu erzeugen. Zwischen Parodie und Travestie angesiedelt ist *Hamlet. Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen*⁷² von Joachim Perinet aus dem Jahr 1807. Ferdinand Raimund ließ es sich nicht nehmen, bei den Aufführungen 1817/1818 den Hamlet-Darsteller Joseph Lange zu parodieren.⁷³

Bei der **Farce** soll gezielt auf aktuelle Missstände hingewiesen und harsche Kritik geübt werden. Als Beispiel sei hier *Prinz Hamlet von Dännemark*⁷⁴ von Johann Friedrich Schink aus dem Jahr 1799 genannt, dessen beigefügte Bezeichnung als Marionettenspiel den Leser leicht in die Irre führen kann. Es handelt sich keineswegs um ein Puppenspiel, lediglich das von Hamlet in Auftrag gegebene Stück im Stück wird von einem Marionettenspieler aufgeführt. Allerdings dürfte auch dies nicht zugetroffen sein, da eine tatsächliche Aufführung

⁶⁸ Gerhard MÜLLER-SCHWEFE: Shakespeare im Narrenhaus. Tübingen: Francke 1990. S. XI-XVIII.

⁶⁹ Vgl. Johann Friedrich SCHINK: Shakespear in der Klemme. In: Shakespeare im Narrenhaus, S. 123-134.

⁷⁰ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Corpus Hamleticum, S. 159-162.

⁷¹ Vgl. Karl Ludwig GIESEKE: Der travestirte Hamlet. In: Shakespeare im Narrenhaus, S. 135-181.

⁷² Vgl. Joachim PERINET: Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen. In: Shakespeare im Narrenhaus, S. 293-363.

⁷³ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Corpus Hamleticum, S. 162-170.

⁷⁴ Vgl. Johann Friedrich SCHINK: Prinz Hamlet von Dännemark. In: Shakespeare im Narrenhaus, S. 182-292.

dieses Stückes nicht nachgewiesen ist. Schink äußerte darin für die damalige Zeit scharfe Kritik von einem liberalen Standpunkt aus und kritisierte bzw. lobte entsprechende Philosophen und deren Werke (u.a. Immanuel Kant).⁷⁵

Bei der **Burleske** werden das Originalstück und/oder dessen Figuren ins Lächerliche gezogen. An dieser Stelle wird noch klarer, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Typen, wie bereits erwähnt, fließend sind, nennt Müller-Schwefe als Beispiel dafür erneut Perinets *Hamlet. Eine Karrikatur in drey Aufzügen mit Gesang in Knittelreimen*.⁷⁶ Charakteristisch für den Typ der Burleske sind auch Musik- und Gesangseinlagen.

Die als **Präludien** bezeichneten Bearbeitungen des *Hamlet*-Stoffes weichen am stärksten vom Originalstück ab. Dabei wird die Vorgeschichte einer oder mehrerer Figuren, die in Shakespeares *Hamlet* vor allem für die Hauptfigur mehrfach angedeutet wird, zum Thema gemacht. Ein Beispiel hierfür wäre das 1935 veröffentlichte Stück *Hamlet in Wittenberg*⁷⁷ von Gerhart Hauptmann, welches den jungen Hamlet in seiner Studienzeit porträtiert.⁷⁸

Müller-Schwefe lässt in seinen Erläuterungen die Englischen Komödianten außen vor, obwohl auch diese schon humoristische Elemente, vor allem durch den Pickelhering, in ihre Vorstellungen einfügten. *Hamlet* wurde also nicht erst im Puppentheater humoristisch aufgeführt, dahinter steckt eine lange Tradition.

3.4 *Hamlet* im sächsischen Puppentheater

Bald nach dem Durchbruch an den großen Theatern fand *Hamlet* auch den Weg in das Puppentheater. In der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befinden sich in etwa zwanzig *Hamlet*-Stücke, die teilweise nur fragmentarisch erhalten sind, wie Lars Rebehn, Konservator jener Sammlung, auf Nachfrage bestätigte. Die älteste noch erhaltene Textfassung des *Hamlet* für das Puppentheater befindet sich jedoch in der Staatsbibliothek Berlin und stammt aus dem Nachlass des Puppenspielers Max Möbius. Aufgeschrieben wurde das Stück laut Lars Rebehn von Eduard Möbius im Jahre 1855, allerdings darf angenommen werden, dass es schon weit früher Aufführungen davon gab, wovon auch Winds ausgeht.⁷⁹ Dieser Fassung widmete Johannes Bolte im Jahr 1893 einen

⁷⁵ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Corpus Hamleticum, S. 170-179.

⁷⁶ Vgl. ebda., S. 180-195.

⁷⁷ Vgl. Gerhart HAUPTMANN: *Hamlet in Wittenberg*. Schauspiel. Berlin: Fischer 1935.

⁷⁸ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Corpus Hamleticum, S. 195-199.

⁷⁹ Vgl. WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 46.

Beitrag im „Jahrbuch der Deutschen Shakespearegesellschaft“. Darin stellt er fest, dass Möbius' *Hamlet* auf den Bearbeitungen von Franz Heufeld und Friedrich Ludwig Schröder, also ausgehend von der Übersetzung Wielands, basiert, was bereits durch die Übernahme der germanisierten Namen deutlich wird.⁸⁰ Müller-Schwefe präsentiert den Möbius'schen *Hamlet* in seiner Parodiensammlung mit der Bemerkung, man müsse sich dieses Puppenspiel in starkem sächsischen Dialekt vorstellen.⁸¹ Ein *Hamlet* wurde auch im Theater von Max Ritscher gespielt, der das Stück zwischen 1905 und 1909 41 Mal auf die Bühne brachte. Möglicherweise war das Interesse des Publikums an *Hamlet*-Vorführungen im sächsischen Marionettentheater nicht so groß wie an anderen Stücken. Ein Indiz dafür ist auch der Umstand, dass Ritscher diese Vorführung 13 Mal wegen mangelnden Zuspruchs ausfallen lassen musste.⁸²

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit zwei anderen Textfassungen aus dem Reservoir des sächsischen Marionettentheaters. Die ältere der beiden editierten Handschriften stammt aus dem Jahr 1885, wurde von Richard Koppe geschrieben und stammt aus dem Besitz des Theaters von Albin Richter.⁸³ Die jüngere Textfassung von 1932 stammt aus dem Besitz von Friedrich Beier und wurde auch von diesem geschrieben, jedoch mit dem ausdrücklichen Vermerk, dass er das Stück von Walter Ritscher zum Abschreiben bekommen habe.⁸⁴ Diese zwei Editionen werden im weiteren Verlauf der Arbeit als Fassung Richter und Fassung Beier bezeichnet.

Die Verbindung zwischen diesen vier Marionettenspielern ist die Familie Listner, eine Puppenspielerdynastie, deren Tradition bis in die 80er Jahre des 18. Jahrhunderts in Lichtenstein-Callnitz bei Chemnitz zurückzuverfolgen ist. Der Nachfahre Kurt Listner,

⁸⁰ Vgl. Johannes BOLTE: *Hamlet im deutschen Puppenspiel*. In: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 28 (1893), S. 159.

⁸¹ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, *Shakespeare im Narrenhaus*, S. XIX.

⁸² Vgl. BERNSTENGEL, *Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, S. 47.

⁸³ Vgl. *Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord*. Ritterschauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 365. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_richter_1885.html. S. 114. Folgend im Fließtext zitiert als „Richter“ mit Angabe der Seitenzahl im Original.

⁸⁴ Vgl. *Hamlet. Prinz von Dänemark oder: Die Komödie in der Komödie*. Schauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 431. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_beier_1932.html. S. 92. Folgend im Fließtext zitiert als „Beier“ mit Angabe der Seitenzahl im Original.

ebenfalls Marionettenspieler, hinterließ autobiografische Aufzeichnungen, die einen Einblick in die komplexen Verstrickungen gewähren.⁸⁵

Kurt Listner wurde 1885 geboren, in diesem Jahr kam **Richard Koppe**⁸⁶ (Geburtsjahr nicht bekannt, gestorben in den 1930er Jahren) als Theatergehilfe zur Familie, verließ diese aber noch im selben Jahr und schloss sich daraufhin dem Theater von Albin Richter und später dem Trommer-Theater an, wobei Trommer selbst ein Schüler der Familie Listner war. Am 23. August 1885 stellte er in Diensten Richters sein *Hamlet*-Manuskript fertig, wie die Angaben in der Edition Richter beweisen. Koppe kehrte bereits 1887 auf Bitten von Irene Listner zurück. Die beiden heirateten und so wurde Richard Koppe der Onkel von Kurt Listner. Im Jahr 1893 machte sich Koppe mit einem Marionettentheater selbstständig, nach dem Ersten Weltkrieg gab er das Puppentheater auf und betrieb ein Kino.

Albin Richter (1858-1926)⁸⁷ war nicht nur zeitweise der Arbeitgeber von Richard Koppe, er war auch der Schwiegervater von Kurt Listner. Nach dem Tod der Gemahlin Richters nahm die Familie Listner deren Tochter Angelika auf, die später Kurt Listner heiratete. Angelika Listner (geb. Richter) wechselte immer wieder zwischen den beiden Theatern hin und her, spielte eine Zeit lang sogar für beide, nur eben an unterschiedlichen Wochentagen. Ebenso gab es öfter Streit zwischen den Familien, so spielte z.B. Kurt Listner nach einem Zerwürfnis zwischen seiner Frau und seinem Vater für das Theater Richter, kehrte aber kurz vor dessen Tod zur eigenen Familie zurück und betrieb das dortige Theater mit seiner Mutter weiter. Die Quellen zu diesem Thema sind nicht sehr objektiv, Kurt Listners Aufzeichnungen sind natürlich aus dessen persönlichem Blickwinkel zu betrachten.

Auch **Friedrich Beier**,⁸⁸ geboren 1902, weist einen Bezug zur Familie Listner auf. Im Jahr 1894 teilten Kurt Listners Eltern ihr Theater auf, der Vater spielte mit Thusnelda Beier, die Mutter mit einem gewissen Auerswald, bei letzterem handelt es sich wahrscheinlich um Franz Auerswald. Dabei handelt es sich um die Eltern von Friedrich Beier, der von seiner Mutter Thusnelda unehelich zur Welt gebracht worden war. Thusnelda Beier heiratete Lorenz Lippold, der ebenfalls bereits für die Familie Listner gearbeitet hatte. Das jüngere *Hamlet*-Manuskript, welches dieser Arbeit zugrunde liegt, stammt aus dem Besitz des Theaters von Friedrich Beier, der nach eigenen Angaben ein Fassung von Walter Ritscher zum Abschreiben

⁸⁵ Vgl. in der Folge Lars REBEHN: Biographien sächsischer Marionettenspieler. In: „Mit großer Freude greife ich zur Feder“. S. 61-202.

⁸⁶ Vgl. REBEHN, Biographien sächsischer Marionettenspieler, S. 184.

⁸⁷ Vgl. ebda., S. 191.

⁸⁸ Vgl. ebda., S. 185.

bekommen hatte. Obwohl die Quellenlage zu Beier mangelhaft ist, so ist zumindest bekannt, dass er im Jahr 1931 zu den Gründungsmitgliedern des „Bundes Sächsischer Marionetten-Theater-Inhaber“ gehörte.⁸⁹

Etwas mehr ist über **Walter Ritscher** (1905-1963)⁹⁰ bekannt, dessen Urgroßmutter eine geborene Listner war. Er war der Sohn von Max Ritscher.⁹¹ Im Jahr 1924 verfasste Walter Ritscher ein *Hamlet*-Manuskript, welches womöglich als Vorbild für die Edition Beier diente. 1932 gründete er sein eigenes Theater und führte dieses auch nach dem Zweiten Weltkrieg, wo er in Kriegsgefangenschaft geriet, unter Mithilfe seines Sohnes Roland weiter. Nach der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik wurden die Marionettenbühnen einer Überprüfung unterzogen, man wollte sich dem sowjetischen Puppentheater annähern. Zahlreiche Theater hielten der Überprüfung nicht stand und mussten schließen, Walter Ritscher jedoch durfte seines weiter betreiben und spielte bis zu seinem Tod, durch Krankheit gezeichnet jedoch immer seltener.

4 Vergleich zweier ausgewählter *Hamlet*-Stücke

Beide in der Folge dargestellten Stücke sind als Manuskripte in Kurrentschrift erhalten, als erster Schritt zum Textvergleich erfolgte eine Transliteration beziehungsweise Edition der beiden handschriftlichen Quellen. Es soll nun ermittelt werden, in welchen Bereichen die beiden Texte voneinander abweichen und einander gleichen. In weiterer Folge soll auch geklärt werden, ob der Verfasser des jüngeren Textes, Friedrich Beier, den älteren Text gekannt und sich möglicherweise daran orientiert haben könnte. Dafür werden auch andere Texte wie das älteste schriftlich erhaltene *Hamlet*-Puppenspiel von Eduard Möbius, aber auch die viele Jahre auf den großen Bühnen erfolgreiche Fassung von Friedrich Ludwig Schröder zum Vergleich herangezogen. Die Kategorien für den Vergleich sind größtenteils dem Arbeitsbuch von Pfister⁹² entnommen.

⁸⁹ Vgl. REBEHN, Die Entwicklung des Marionettenspiels vom ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Volkstheater an Fäden, S. 96.

⁹⁰ Vgl. REBEHN, Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Volkstheater an Fäden S. 160-230.

⁹¹ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit.

⁹² Manfred PFISTER: Das Drama. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001. (= UTB. 580.).

4.1 Figuren

4.1.1 Das Personal: Namen, Anzahl und Präsentation der Figuren

Zur besseren Orientierung folgt an dieser Stelle das vollständige Personenverzeichnis der Schlegel-Fassung von *Hamlet* nach William Shakespeare:

PERSONEN

Claudius, König von Dänemark
Hamlet, Sohn des vorigen und Neffe des gegenwärtigen Königs
Polonius, Oberkämmerer
Horatio, Hamlets Freund
Laertes, Sohn des Polonius
Voltimand }
Cornelius } Hofleute
Rosenkranz }
Güldenstern }
Osrick, ein Hofmann
Ein anderer Hofmann
Ein Priester
Marcellus }
Bernardo } Offiziere
Francisco, ein Soldat
Reinhold, Diener des Polonius
Ein Hauptmann
Ein Gesandter
Der Geist von Hamlets Vater
Fortinbras, Prinz von Norwegen
Gertrude, Königin von Dänemark und Hamlets Mutter
Ophelia, Tochter des Polonius

Herren und Frauen vom Hofe. Offiziere. Soldaten. Schauspieler. Totengräber. Matrosen. Boten und andere Gefolge.⁹³

Dieses Register nennt also 22 Einzelpersonen (20 männliche und 2 weibliche Figuren), hinzu kommen noch die am Ende genannten Figuren ohne genaue Anzahl. Wie bereits in Abschnitt 2.3 erwähnt wurde, gehörten zum Theatertrupp im Normalfall drei Spieler. Diese konnten gemeinsam neun oder mehr Figuren gleichzeitig auf die Bühne bringen, wobei nicht alle gleichzeitig in Aktion treten konnten. Die „inaktiven“ Marionetten, die dennoch auf der Bühne für die Zuschauer sichtbar waren, wurden an einer Figurenleiste, dem sogenannten Faulenzer aufgehängt.⁹⁴ Somit wird ersichtlich, dass zwar unter Umständen ausreichend Puppen für das gesamte Personal vorhanden waren, die Spieler aber aus bühnentechnischen Gründen nicht in der Lage waren, eine solche Vielzahl an Figuren auf die Bühne zu bringen.

⁹³ William SHAKESPEARE: *Hamlet*. Prinz von Dänemark. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Hrsg. von Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam 1978. S. 3.

⁹⁴ Vgl. ebda., S. 38.

Daher verwundert es nicht, dass die Puppenspieler die Anzahl der Personen verringerten und ihren Voraussetzungen anpassten. Bei der Puppenspielfassung von Möbius kann z.B. davon ausgegangen werden, dass diese von nur zwei Spielern aufgeführt wurde, da im Personenregister die verschiedenen Rollen mit den Buchstaben „M“ und „E“ versehen und somit gleichmäßig aufgeteilt sind.⁹⁵

Neben der Reduzierung der Figuren fällt, wie schon erwähnt, die Abweichung der Namen auf. Bereits in der ältesten erhaltenen deutschsprachigen Fassung des *Hamlet*, bekannt unter dem Titel *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark*,⁹⁶ wurden gegenüber dem Original von Shakespeare einige Namen ersetzt. Die Figuren des Hamlet, des Horatio und der Ophelia bleiben namentlich unverändert, König Claudius jedoch heißt in dieser Fassung Erico, die Königin Siegrie, der Prinzipal der Komödianten, im Original namenlos, wird Karl genannt. Der Name dieses Prinzipals geht womöglich auf Karl Andreas Paulsen (1654-1685) zurück, der im 17. Jahrhundert mit seiner Truppe, den „Hochteutschen Comödianten“ durch das Land zog, und dabei Stücke von Shakespeare aufführte.⁹⁷ Außerdem tritt noch die Figur des Bauern Jens in Erscheinung, womöglich als Diener oder anstelle von Hofleuten. Laertes heißt Leonhardus und Polonius Corambus. Letzteres ist insofern interessant, als Polonius auch in der erst im Jahre 1825 wieder aufgetauchten Quarto 1 von 1603 Corambis genannt wird. Hinzu kommt noch die Tilgung von Rosenkranz und Gölldenstern sowie von Fortinbras.⁹⁸ Dem Autor von *Der bestrafte Brudermord* war Q1 also in irgendeiner Form bekannt, möglicherweise hatte er Aufführungen davon gesehen oder durch mündliche Überlieferung davon gehört.

In der Bühnenbearbeitung von Heufeld, erstmals aufgeführt 1773, finden sich jene nordischen Namen, welche später in weiteren Bearbeitungen übernommen wurden, so z.B. von Schröder für das Menschentheater, von Eduard Möbius und Friedrich Beier (und somit wohl auch von Walter Ritscher) für das Marionettentheater. Das Stück aus dem Besitz von Albin Richter behält die Namen aus dem Original bei.

⁹⁵ Vgl. MÖBIUS, *Hamlet. Prinz von Dänemark oder Die Comedie in der Comedie*, S. 368.

⁹⁶ Vgl. Abschnitt 3.2.

⁹⁷ Vgl. STERN, „If I could see the Puppets Dallying“, S. 340.

⁹⁸ Vgl. WINDS, *Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart*, S. 15.

Schlegel ⁹⁹	Heufeld ¹⁰⁰	Möbius ¹⁰¹	Beier ¹⁰²
<i>Claudius</i>	<i>König von Dänemarck</i>	<i>Claudius, König von Dänemark</i>	<i>König von Dänemark</i>
<i>Polonius</i>	<i>Oldenholm</i>	<i>Oltenholm</i>	<i>Oltenholm</i>
<i>Horatio</i>	<i>Gustav</i>	<i>Gustav</i>	<i>Gustav</i>
<i>Laertes</i>	[]	<i>Leerdes</i>	<i>Lärtes, Leartes, Lärthes, Bärthes</i> ¹⁰³
<i>Francisco</i>	<i>Frenzow</i>	[]	<i>Franzov</i> (steht nicht im Personenverzeichnis, wird aber im Text erwähnt)
<i>Bernardo</i>	<i>Bernfield</i>	<i>Bernvil</i>	<i>Bernfiel</i>
<i>Marcellus</i>	<i>Ellrich</i>	[]	<i>Delling</i>
<i>Gertrude</i>	<i>Die Königin</i>	<i>Gerdrut</i>	<i>Gertrud</i>
<i>Gonzago</i> (Theaterkönig)	<i>Gonzago</i>	<i>Consaco</i>	<i>Konzago</i>
<i>Baptista</i> (Theaterkönigin)	<i>Die Herzogin</i>	<i>Batista</i>	<i>Patista</i>
<i>Lucianus</i> (Giftmörder im Theater)	<i>Lucian</i>	<i>Lucian</i>	<i>Luzian</i>

Tabelle 2: Gegenüberstellung der Figuren.

Die Figuren Hamlet, Ophelia und der Geist von Hamlets Vater bleiben in allen Fassungen unverändert. Neben gravierenden Namensänderungen wie Oltenholm für Polonius oder Gustav für Horatio werden andere nur geringfügig verändert, so wird z.B. die Königin anstatt Gertrude Gertrud und Laertes Lärtes genannt. Letztere Namensabweichungen könnten ein Hinweis dafür sein, dass die Stücke aus dem Gedächtnis geschrieben wurden und die originalen Namen den Verfassern in schriftlicher Form nicht bekannt waren. Besonders für das Puppentheater war die Schriftform der Namen auch nicht relevant, was zur Folge hatte, dass oft nur nach Gehör und lautmalerischer Ähnlichkeit aufgeschrieben wurde. Bei Beier beispielsweise gibt es große Abweichungen in der Schreibweise der Namen, was bei Laertes und Ophelia augenfällig wird. Für Laertes gibt es insgesamt fünf Schreibweisen: Lärtes,

⁹⁹ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 3.

¹⁰⁰ Vgl. WINDS, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, S. 30.

¹⁰¹ Vgl. MÖBIUS, Hamlet. Prinz von Dänemark oder Die Comedie in der Comedie, S. 368.

¹⁰² Vgl. BEIER, S. 1.

¹⁰³ Auf die abweichenden Schreibweisen der Namen innerhalb der Stücke wird in diesem Abschnitt noch hingewiesen.

Leartes, Lartes, Lärthes und Bärthes. Die Formen Leartes und Lartes sind jeweils nur einmal zu finden, was auf Unaufmerksamkeit beim Schreiben hinweist. Im Personenverzeichnis wird die Figur als Lärtes bezeichnet, diese Schreibweise hält sich überwiegend im ersten Auftritt der Figur bis zu deren Abreise nach Frankreich (Beier, S. 2f.). Nach seiner Rückkehr an den dänischen Hof wird er ausnahmslos als Bärthes bezeichnet (Beier, S.78f.). Diese Form der Schreibweise ist besonders rätselhaft, da sie in keiner der anderen untersuchten Fassungen auftaucht, weder bei Richter noch bei Heufeld (der den Laertes ohnehin entfernte), Schröder, Möbius oder Schlegel. Es könnte sich dabei um einen Fehler beim Abschreiben handeln. Ähnliche, doch weniger gravierende Abweichungen sind bei Ophelia zu erkennen. Im Personenverzeichnis wird sie als Ofelia angeführt, im weiteren Text wechseln sich die Schreibweisen Ofelia und Offelia ab, teilweise variiert dies innerhalb eines Auftrittes:

OFFELIA *kommt.* Grüß Euch Gott, mein Prinz Hamlet. *F. sich.* Er hat es nicht gehört, schickt man mich auch noch her, Prinz Hamlet auszuforschen. *Laut.* Grüß Euch Gott Prinz Hamlet.

HAMLET. Ach Grüß dich der Himmel du schöne Nimpfe, du Goldengel, du wirst ja alle Tage schöner

OFELIA. Wer sagt denn das?

HAMLET. Die ganze Welt, ich liebte dich auch einstens

OFFELIA. Das habt Ihr mir nur so erzählen wollen. (Beier, S. 38)

Die Anzahl der Personen wurde gegenüber dem Original gekürzt, von 22 auf 14 Personen. Das „Gefolge“ wurde getilgt, ebenso die Figuren Voltimand, Cornelius, Rosenkranz, Guldennstern, Osrick, der Hofmann, der Priester, Franziskus (wird jedoch im Text namentlich erwähnt), Reinhold, der Hauptmann, der Gesandte und Fortinbras (der ebenfalls im Text namentlich genannt wird). Die Figur Bernfiel wird im Personenregister angeführt, tritt aber im Stück nicht in Erscheinung. Bei Schlegel werden die Schauspieler nicht einzeln mit Namen im Personenregister genannt, bei Beier (und auch bei Heufeld und Möbius) ist dies jedoch der Fall. Das Personenregister von Beier stellt sich wie folgt dar:

PERSONEN:

König v. Dänemark.
 Gertrud seine Gemahlin.
 Hamlet ihr Sohn.
 Hamlets Vater als Geist.
 Oltenholm. Kämmerer.
 Lärtes. }
 Ofelia. } seine Kinder.
 Bernfiel ein Offizier.

Gustav.	}	Studenten.
Delling.		
Konzago.	}	Schauspieler.
Patista.		
Luzian.		

Kaspar. Hofnarr. (Beier, S. 1)

Abweichend von dieser Fassung Beier werden in der Fassung Richter die Namen aus dem Original beibehalten. Uneinheitlich ist jedoch auch hier die Schreibweise, einerseits im Vergleich zur Schlegel-Fassung, andererseits auch innerhalb des Stückes. Auffällig ist dabei, dass es auch hier hauptsächlich bei den Figuren von Laertes und Ophelia Variationen gibt. Laertes wird im Personenregister als Lehrtes geführt, im ersten Auftritt wird er Lärtes geschrieben (Richter, S. 4). Danach wird die zu Beginn angegebene Form Lehrtes durchgehend beibehalten. Für Ophelia gibt es in dem Manuskript zahlreiche Schreibweisen. Im Personenregister als Ophelia angeführt, wechseln sich im Stück die Formen Ophelia, Orphelia, Orfelia, Orfehlia und Ofelia ab. Im ersten Auftritt versuchte der Schreiber seinen Fehler noch zu korrigieren und strich das „r“ in „Orphelia“ durch, anschließend wird diese Form jedoch häufig verwendet. Auch bei Richter wechseln mehrere Schreibweisen innerhalb weniger Zeilen:

ORFEHLIA. Himmlische Mächte! Stellt ihn wieder her!

HAMLET. Auch habe ich viel von Eurer Malerkunst gehört!

OPHELIA. Ihr irrt Euch mein Prinz ich habe noch nie gemalt.

HAMLET. Und doch! Gott hat Euch ein {herrliches} Gesicht gegeben und ihr verfuscht es ganz ihr nehmt etwas Carmin und Zinnober und verschiedene Farben, und stellt Euch dadurch aus Leichtfertigkeit, ein häßlicheres her! Geht mir weg, nichts weiter davon, es hat mich toll gemacht. *Ließt.*

OFELIA *f.s.* O welch ein edler Geist ist hier zerstört des Staates Hoffnung ist nun ganz dahin! Und ich! die elenste ärmste Frau, die seinen Schwüren glaubte sehe mich schrecklich betrogen. *Laut.* Lebt wohl mein Prinz. *Ab.* (Richter, S. 48-50)

Bei Richter wird die Anzahl der Personen ebenfalls reduziert, von 22 auf 13 Einzelpersonen, wobei die drei Schauspieler im Gegensatz zu Beier nicht mit Namen versehen sind. Das „Gefolge“ wird getilgt, an dessen Stelle treten jedoch mehrere Knappen, welche laut Regieanweisung in der Schlusszene auch einen Auftritt bekommen.¹⁰⁴ Ob und in welcher Form dies vonstatten ging, ist nur zu vermuten. Aufgrund der quantitativen Einschränkungen der Figuren auf der Puppenbühne ist es durchaus möglich, dass auf den Einmarsch der

¹⁰⁴ Vgl. RICHTER, S. 114.

Knappen verzichtet wurde beziehungsweise dieser hinter der Bühne durch Geräuscheffekte simuliert wurde. Verzichtet wurde auf die Figuren Voltimand, Cornelius, Rosenkranz, Gildenstern, Osrick, den Hofmann, den Priester, Bernardo (wird im Stück jedoch namentlich erwähnt), Francisco, den Hauptmann, den Gesandten und Fortinbras. Das Personenverzeichnis von Richter folgt der Konvention, dass zuerst die männlichen und erst danach die weiblichen Figuren genannt werden, so wie es auch Shakespeare üblicherweise handhabte. Beier setzt sich darüber hinweg, er fügt Gertrud an zweiter und Ofelia an siebter Stelle ein. Erwähnung im Personenregister findet ebenfalls der Diener Reinhold, der im Original den Diener von Polonius darstellt. Dieser tritt jedoch im Puppenstück gar nicht in Erscheinung, zumindest wird er nicht mit Namen genannt. Es gibt einen Dialog zwischen Hamlet und einem unbekanntem Diener (Richter, S. 110-111), vergleicht man diesen Dialog mit der Schlegel-Fassung, so handelt es sich dabei um den Auftritt des Hofmanns Osrick und nicht um jenen von Reinhold. Weshalb Richter die Figur des Dieners Reinhold und Beier jene des Bernfiel im Personenverzeichnis vermerkten und danach doch nicht in Erscheinung treten ließen, ist unklar. Eine Möglichkeit wäre, dass beim Abschreiben des Stückes das Personenregister deckungsgleich übernommen, der Auftritt dieser Figuren jedoch getilgt wurde. Die Figur des Kaspars, der als Diener in Erscheinung tritt, wird im Personenregister von Richter nicht erwähnt. Dieses lautet wie folgt:

PERSONEN

Claudius. König von Dänemark.
Hamlet, sein Neffe.
Polonius, Oberkämmerer.
Horatio, Hamlets Freund.
Lehrtes, Sohn des Polonius.
Marcellus, Officier.
~~Le~~ Reinhold. / ein Diener.
Hamlets Vater, als Geist.
3 Schauspieler.
Gertrud, Königin von Dänemark
Ophelia, Tochter des Polonius.
Mehrere Knappen. (Richter, S. 3)

Vergleicht man die beiden Stücke für das Marionettentheater von Richter und Beier, fällt vorrangig auf, dass Beier die nordischen Namen, eingeführt von Franz Heufeld, übernimmt, während sich Richter an Schlegel orientiert. Die gravierenden Abweichungen betreffen hier vor allem die Figuren Polonius (Oltenholm), Horatio (Gustav), Bernardo (Bernfiel) und Marcellus (Delling). Die weiteren Abweichungen (Gertrude, Laertes und Ophelia) sind unter

Umständen auf mündliche Überlieferungen oder Ungenauigkeiten beim Abschreiben zurückzuführen. Die Anzahl der Figuren ist bei beiden Puppenstücken annähernd gleich (14 bei Beier und 13 bei Richter), wobei Beier den Theaterspielern für das Stück im Stück Namen zuteilt, worauf Richter verzichtet. Rechnet man jedoch den Kasper hinzu, der bei Richter nicht im Personenregister aufscheint, beinhaltet auch dieses Stück 14 Einzelpersonen.

4.1.2 Bühnenpräsenz der Figuren

Im folgenden Abschnitt wird mittels quantitativer Parameter ermittelt, wie stark die Präsenz der einzelnen Figuren in den unterschiedlichen *Hamlet*- Fassungen ist. Für diese Untersuchung werden ausschließlich die Übersetzung von Schlegel und die beiden Marionettenspiele von Richter und Beier zum Vergleich herangezogen. Die Bearbeitungen von Heufeld, Schröder und Möbius werden vernachlässigt. Zunächst werden die drei Stücke in Auftritte unterteilt. Nach Pfister gilt als Auftritt jede Einheit mit raum-zeitlicher Kontinuität und unveränderter Figurenkonstellation.¹⁰⁵ Anhand der Anzahl von Auftritten, in welchen eine Figur auf der Bühne anwesend ist, kann man durchaus Aussagen über deren inhaltlich-figurale Dominanz im Stück treffen. Ermittelt wird auch die Anzahl jener Auftritte, bei der eine einzelne Figur neu in Erscheinung tritt, also die Bühne betritt. Als zu vergleichende Größen dienen also zum einen die Anzahl der Auftritte, in denen eine Figur auf der Bühne erscheint, und zum anderen die Anzahl der Auftritte, in denen eine Figur auf der Bühne anwesend ist¹⁰⁶ in Relation zur Gesamtanzahl der Auftritte des Stückes. Die daraus errechenbaren Prozentzahlen geben einen Überblick über die Präsenz der einzelnen Figuren im Stück.

In den Marionettenstücken kommt es zu einer geringeren Anzahl der Konfigurationen, da starke Kürzungen vorgenommen wurden. So kann das Stück bei Schlegel in 117 Konfigurationen unterteilt werden, während es bei Richter nur 61 und bei Beier 69 sind. Folgend werden nacheinander die einzelnen Figuren in kürzester Form vorgestellt und bezüglich ihrer Bühnenpräsenz in den drei *Hamlet*- Fassungen verglichen. Dabei wird nach der Reihenfolge des Personenregisters von Schlegel vorgegangen.

4.1.2.1 *Claudius*

König Claudius, der seinen Bruder ermordet, dessen Thron besteigt und dessen Witwe heiratet, ist eine der Hauptfiguren im Stück. Aus Angst vor Hamlets Rache versucht er diesen

¹⁰⁵ Vgl. PFISTER, Das Drama, S. 314.

¹⁰⁶ Zur besseren Unterscheidung werden erstere im folgenden Text als „Auftritte“, letztere als „Konfigurationen“ bezeichnet.

ermorden zu lassen, am Ende gelingt es ihm mit Hilfe von Laertes, jedoch wird er selbst zuvor von Hamlet getötet. Die Figur von König Claudius ist sowohl bei Schlegel als auch bei Richter und Beier eine der zentralen Figuren, in den Marionettenstücken wird die Anzahl seiner Auftritte allerdings erheblich reduziert. Betritt Claudius bei Schlegel noch zwölf Mal die Bühne, so geschieht dies bei Richter und auch bei Beier nur mehr sechs Mal. Vergleicht man jedoch die Anwesenheit auf der Bühne in Prozent, so sind die Abweichungen gering. Bei Schlegel nimmt Claudius einen Anteil von rund 44% am gesamten Stück ein, bei Richter sind es sogar 48% und in Beiers Fassung 45%. Dazu muss bemerkt werden, dass es sich bei den Auftritten mit dem König durchwegs um länger andauernde handelt, im Gegensatz z.B. zu jenen mit Polonius (Oltenholm), der häufig Kurzauftritte zugewiesen bekommt. König Claudius tritt in allen drei Fassungen in sämtlichen Akten auf.

4.1.2.2 Hamlet

Prinz Hamlet befindet sich nach dem Tod seines Vaters in tiefer Trauer, auch die Vermählung seiner Mutter mit seinem Onkel, dem neuen König Claudius, missfällt ihm. Als ihm sein Vater als Geist erscheint und ihm mitteilt, dass er von Claudius ermordet worden ist, schwört Hamlet Rache. Um Zeit dafür zu gewinnen, stellt er sich wahnsinnig, zögert jedoch seine Rache immer weiter hinaus. Als er versehentlich Polonius ersticht, überschlagen sich die Ereignisse. Er wird von Claudius nach England geschickt, wo dieser ihn ermorden lassen will. Doch Hamlet kann sich befreien und kehrt zurück nach Dänemark, wo er am Ende in einem Duell durch die vergiftete Klinge von Laertes ums Leben kommt. Hamlet ist die Titel- und Hauptfigur des Stückes, er tritt ebenfalls bei allen drei Autoren in allen Akten auf, bei Schlegel insgesamt dreizehn Mal, bei Richter neun und Beier zehn Mal. Seine prozentuale Bühnenpräsenz ist im Marionettentheater markant höher, was wohl hauptsächlich daran liegt, dass dort einige Szenen getilgt oder reduziert wurden, in welchen Hamlet nicht aufscheint.¹⁰⁷ In der Schlegel-Fassung weist die Hauptfigur einen Präsenzanteil von rund 50% auf, Beier gesteht ihr 58% und Richter sogar 71% zu. Hamlet ist auch die Figur, welche am häufigsten alleine in Erscheinung tritt, da sie in allen Fassungen Monologe hält.

4.1.2.3 Polonius (Oltenholm)

Als Oberkämmerer ist Polonius der treu ergebene Diener des vorigen und auch des neuen Königs. Er misstraut Hamlet von Beginn an und warnt auch seine Tochter Ophelia vor ihm, die vom jungen Prinzen Liebesbriefe bekommt. Ebenfalls glaubt er nicht so recht daran, dass

¹⁰⁷ Zum Handlungsverlauf sowie zu getilgten oder gekürzten Szenen folgt Genaueres in Abschnitt 4.2.1.

Hamlet wirklich wahnsinnig sei, und versucht ihn deshalb zu prüfen. Sein Ende findet er versehentlich durch Hamlets Klinge, als er sich hinter einem Vorhang verbirgt und ein Gespräch zwischen dem Prinzen und dessen Mutter belauscht. Die Figur des Polonius beziehungsweise Oltenholm stirbt in allen drei Fassungen am Ende des dritten Aktes und tritt somit im Schlussakt (bei Schlegel in den beiden letzten) nicht mehr in Erscheinung. Betrachtet man die Auftritte dieser Figur, erhält man Zahlen, die jenen der Hauptfigur Hamlet ähnlich sind. Bei Schlegel beispielsweise treten beide jeweils dreizehn Mal auf, bei Beier erscheint Oltenholm neun Mal, Richter schickt seinen Polonius immerhin sechs Mal auf die Bühne. Bei dieser Figur enthält erstmals die Dauer, also der prozentuale Wert der Bühnenpräsenz, größere Aussagekraft. Obwohl Polonius beziehungsweise Oltenholm häufig auftritt, sind seine Präsenzanteile mit 27 (Schlegel), 30 (Richter) und 26 (Beier) Prozent relativ gering. Es handelt sich also um eine Figur, welche oftmals nur kurz, also für ein oder zwei Konfigurationen, in Erscheinung tritt, aber meist nicht sehr lange auf der Bühne steht. Zur Veranschaulichung soll folgendes Zitat dienen:

POLONIUS*kommt.*

POLONIUS. Mein König, die Gesandten sind von Norweg Froh wieder heimgekehrt.

KÖNIG. Du warest stets der Vater guter Zeitung.

POLONIUS. Nicht wahr? Ja, seid versichert, bester Herr, Ich halt auf meine Pflicht wie meine Seele, erst meinem Gott, dann meinem gnäd'gen König, und jetzo denk ich (oder dies Gehirn Jagt auf der Klugheit Fährte nicht so sicher, Als es wohl pflegte), daß ich ausgefunden, was eigentlich an Hamlets Wahnwitz schuld.

KÖNIG. Oh davon spricht: das wünsch ich sehr zu hören.

POLONIUS. Vernehmt erst die Gesandten; meine Zeitung soll bei dem großen Schmaus der Nachtisch sein.

KÖNIG. Tut ihnen selber Ehr' und führt sie vor. POLONIUS *ab.* Er sagt mir, liebe Gertrud, daß er jetzt den Quell vom Übel Eures Sohns gefunden.

KÖNIGIN. Ich fürcht, es ist nichts anders als das eine, des Vaters Tod und unsre hast'ge Heirat.

KÖNIG. Gut, wir erforschen ihn.

POLONIUS *kommt mit VOLTIMAND und CORNELIUS zurück.*¹⁰⁸

In dieser Sequenz erscheint Polonius innerhalb kürzester Zeit zwei Mal auf der Bühne, in der dazwischen liegenden Konfiguration mit dem König und der Königin ist er jedoch nicht anwesend.

¹⁰⁸ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 36.

4.1.2.4 *Laertes*

Laertes ist der tugendhafte Sohn von Polonius, ein gut ausgebildeter und ehrenhafter junger Mann und der Bruder von Ophelia. Er reist zu Beginn des Stückes zurück nach Frankreich und kehrt erst nach dem Tod seines Vaters zurück. Er fordert Vergeltung für dessen Ermordung und muss auch noch verkraften, dass seine Schwester dem Wahnsinn verfällt und ertrinkt. Claudius sieht in ihm das perfekte Werkzeug, um Hamlet aus dem Weg zu schaffen. Er überredet Laertes, sich mit Hamlet zu duellieren und dabei seine Klinge zu vergiften. Die beiden verwunden sich im Duell gegenseitig mit der vergifteten Klinge und erliegen beide ihren Verletzungen. Laertes reist in allen drei Fassungen im ersten Akt nach Frankreich, in den Puppenstücken schon nach der ersten Konfiguration. Der Sohn von Polonius kehrt erst im vierten Akt an den dänischen Hof zurück, nachdem er vom Tod seines Vaters gehört hat. Bei Schlegel betritt Laertes sechs Mal die Bühne, bei Richter und Beier jeweils nur drei Mal, da für das Marionettentheater manche Szenen getilgt wurden, wie die Unterhaltung zwischen Laertes und Ophelia in der dritten Szene des ersten Aktes.¹⁰⁹ Für den Verlauf des Stückes spielt der tugendhafte Laertes eine durchaus entscheidende Rolle, in der Bühnenpräsenz spiegelt sich dies jedoch nicht wider. Bei der Schlegel-Fassung nimmt die Figur 15% des Stückes ein, bei Richter 18% und bei Beier nur mehr 13%. Laertes wird nach seiner Rückkehr zum Mordwerkzeug des Königs, wodurch er den Handlungsverlauf entscheidend mitprägt. Dadurch wird er zu einem Beispiel dafür, dass die Bühnenpräsenz nicht mit der Wichtigkeit einzelner Rollen Hand in Hand geht.

4.1.2.5 *Horatio (Gustav)*

Horatio beziehungsweise Gustav ist der treue Freund Hamlets, er berichtet diesem, gemeinsam mit Marcellus, von der Geistererscheinung des verstorbenen Königs. Horatio ist in Hamlets Pläne vollständig eingeweiht, er hilft ihm sogar, Claudius während des eigens inszenierten Theaterstückes zu beobachten. Er wird von den Autoren der Marionettenfassungen nicht in dem Maße ins Stück involviert wie in der Übersetzung von Schlegel. Bei letzterer tritt er zehn Mal auf und kommt auf einen Bühnenpräsenzwert von rund 37%. Horatio betritt bei Richter ebenso wie Gustav bei Beier nur fünf Mal die Bühne, die Anteile sind mit 31% bei Richter und gar nur 20% bei Beier doch um Einiges geringer, was auf die Tilgung einiger Szenen gegenüber Schlegel zurückzuführen ist.

¹⁰⁹ Vgl. ebda., S. 18-20.

4.1.2.6 *Marcellus (Delling)*

Marcellus beziehungsweise Delling ist ebenfalls ein Freund Hamlets und tritt zumeist gemeinsam mit Horatio auf. Er ist bei den ersten beiden Geistererscheinungen anwesend und weiß von Hamlets Plan, sich wahnsinnig zu stellen. Die Figur tritt in der Schlegel-Fassung ausschließlich im ersten Akt in Erscheinung und betritt dort vier Mal die Bühne (Bühnenpräsenz: 9%). Richter behält dies in etwa bei, gönnt seinem Marcellus gar nur drei Auftritte bei einem Anteil von 8% an den gesamten Konfigurationen. Bei Beier hingegen lässt Delling auch in der Schlusszene auf der Bühne erscheinen, womit er zu seinem fünften Auftritt kommt. Auch der prozentuale Anteil der Bühnenpräsenz ist hier mit 13% am höchsten. Warum Beier Delling auch am Ende auftreten lässt, als ohnehin (für Puppentheaterverhältnisse) viele Figuren die Bühne betreten, lässt sich nicht genau nachvollziehen. Vermutlich hatte dies mit der Absicht zu tun, den abschließenden Effekt zu steigern.

4.1.2.7 *Bernardo (Bernfiel)*

Die Figur des Dieners Bernardo tritt bei Schlegel nur zwei Mal auf. Der Offizier ist bei der ersten Geistererscheinung zugegen und berichtet dann Hamlet davon. Mit einer Bühnenpräsenz von rund 7% ist die Relevanz dieser Figur gering. Bei Beier wird er im Personenregister genannt, im Stück aber gänzlich getilgt. Richter führt die Figur nicht im Personenverzeichnis, jedoch wird der Name Bernardo im Zuge eines Dialoges zwischen Horatio und Hamlet erwähnt.

HORATIO. Mein Prinz, Zwei Nächte nach einander war meinen Freunden Marcellus und **Bernardo** auf der Wache in totenstillen tiefer Mitternacht ein Schatten erschienen, genau wie Euer Vater geharnischt ganz in Wehr von Kopf bis zu den Fuß, dies vertraun sie mir in banger Heimlichkeit an, und ich hielt die dritte Nacht mit ihnen Wache, und da genau um die Mitternächliche Stunde Kommt das Gespenst, Ich kann Euch sagen mein Prinz meine beiden Hände gleichen sich nicht mehr als das Gespenst Euren Vater!

HAMLET. Wo ging dies aber zu?

MARCELLUS. Auf der Terrasse wo wir Wache hielten. (Richter, S. 17-18)

4.1.2.8 *Der Geist: Hamlets Vater*

Der verstorbene König, ermordet, indem der Bruder ihm Gift ins Ohr geträufelt hat, tritt in dem Stück als Geist in Erscheinung. Er erscheint zuerst den Wachleuten und danach auch seinem Sohn. Bei Schlegel tritt er fünf Mal und bei Richter und Beier jeweils drei Mal auf. Die Bühnenpräsenz ist für alle drei Fassungen mit 4-5% sehr ähnlich. Im Grunde hat der Geist im Stück zwei große Auftritte geringer Bühnenpräsenz. Bei der ersten Erscheinung vor

Hamlet erzählt er diesem von dem heimtückischen Mord und fordert ihn auf, Rache zu nehmen. Beim zweiten Erscheinen mahnt er Hamlet, der gerade Polonius getötet hat, Gertrud zu verschonen und sich um sie zu kümmern. Die Szene, in welcher der Geist den Wachleuten erscheint, wurde in den Puppenstücken getilgt, sie ist für die weitere Handlung auch nur von geringer Relevanz.

4.1.2.9 Die Königin: Gertrude

Gertrude ist Hamlets Mutter, Claudius' Gattin und die Witwe des verstorbenen, alten Königs. Sie macht sich Sorgen um den scheinbar wahnsinnig gewordenen Hamlet, steht aber loyal hinter ihrem neuen Ehemann. Am Ende kommt sie durch einen Giftrank ums Leben, welcher eigentlich für Hamlet bestimmt war. An den Auftritten gemessen, ist Gertrude eine der zentralen Figuren des Stückes, erscheint sie doch bei Schlegel immerhin zehn Mal auf der Bühne, bei Richter noch sieben und bei Beier sechs Mal. In der Schlegel-Fassung ist sie in 37% aller Konfigurationen anwesend, bei Richter in 34%. Im Stück von Beier werden ihre Anteile an den Konfigurationen jedoch stärker reduziert, so kommt die Königin hier nur auf rund 29% Bühnenpräsenz.

4.1.2.10 Ophelia

Ophelia ist die Tochter von Polonius und die Schwester von Laertes. Hamlet liebt sie, leugnet dies aber in seinem gespielten Wahnsinn. Nachdem er Polonius erstochen hat, wird Ophelia tatsächlich wahnsinnig, stürzt in einen Fluss und ertrinkt. In allen drei Fassungen hat Ophelia ihren letzten Auftritt im vierten Akt, wo sie auch schon dem Wahnsinn verfallen ist. In den Puppenstücken sind nur ganz wenige Szenen mit Ophelia getilgt worden. Die Zahlen sind hier bei Schlegel (sechs), Richter (vier) und auch Beier (fünf) recht ähnlich. Auch von der Bühnenpräsenz her sind die Unterschiede gering, Ophelias Einfluss auf den Handlungsverlauf ist also auch für das Puppentheater vergleichbar wichtig. Die Figur nimmt bei Schlegel einen Anteil von 17%, bei Richter sogar 18% und bei Beier immerhin noch 15% an Bühnenpräsenz ein.

4.1.2.11 Die drei Schauspieler: Gonzago, Baptista, Lucianus

Hamlet lässt von Schauspielern ein Theaterstück aufführen, in dem ein Mord gezeigt wird, der jenem an Hamlets Vater ähnlich ist. Dadurch möchte er den König derart in Erregung versetzen, dass dieser sich verrät. Gonzago, Baptista und Lucianus sind die Namen der Rollen in diesem Stück mit dem Titel *Die Mausefalle*. Da diese drei von Beier auch im Personenregister namentlich angeführt sind, werden sie hier zum Vergleich herangezogen. Richter führt sie im Personenregister lediglich als „3 Schauspieler“, im Stück benennt er sie

dann aber TH. König, TH. Königin und TH. Lucianus, wobei das „TH“ für Theater steht.¹¹⁰ Die Namen der ersten beiden werden, genau wie bei Schlegel, erst in der Beschreibung des Stückes durch Hamlet erwähnt. Die Schauspieler sind keine zentralen Figuren und betreten bei den Puppenstücken nur jeweils einmal die Bühne. Bei Schlegel treten Gonzago und Lucianus zwei Mal, Baptista sogar drei Mal vor den Vorhang. Dort stellen die drei den Brudermord vor dem Prolog pantomimisch vor, danach verschwinden sie von der Bühne und kommen anschließend zur Vorführung des eigentlichen Stückes wieder hervor. Baptista geht ab, nachdem sich Gonzago schlafen gelegt hat, kehrt später zurück und findet ihn vergiftet vor.¹¹¹ In den Puppenstücken wird auf die Pantomime verzichtet, Baptista kehrt auch nicht mehr auf die Bühne zurück, das Stück wird bereits während der vorgeführten Durchführung des Mordes abgebrochen. Von den drei Figuren weist der Theaterkönig Gonzago die höchste Bühnenpräsenz auf, da er das gesamte Stück im Stück über auf der Bühne anwesend ist, dennoch ist der Anteil der Präsenz am gesamten Stück mit drei, vier beziehungsweise fünf Prozent (Schlegel, Beier, Richter) sehr gering. Noch geringer sind die Anteile der anderen beiden Figuren, sie liegen in allen drei Fassungen unter zwei Prozent.

4.1.2.12 Kaspar

Kaspar¹¹² kommt ausschließlich in den beiden Puppenstücken vor, dies jedoch mit unterschiedlicher Präsenz. Richter lässt seine lustige Figur nur sieben Mal auftreten, Beier schickt ihn ganze elf Mal vor den Vorhang. Auch in der Präsenz gibt es große Unterschiede, so nimmt Kaspar bei Richter mit 12% Bühnenpräsenz eher den Part einer Randfigur ein, während Beier ihm mit 26% eine höhere Bedeutung zukommen lässt, nämlich sogar höher als die von Ophelia und beinahe so hoch wie die der Königin Gertrude.

4.1.2.13 Weitere Figuren: Reinhold, ein Diener, Pimper, Knappen

Die Figuren Reinhold, Pimper, der Diener und die Knappen werden in einem gemeinsamen Abschnitt behandelt, da sie entweder gar nicht oder nur sehr kurz in Erscheinung treten. Der Diener Reinhold erhält im Original einen Auftritt in Form eines Dialoges mit Polonius. Richter übernimmt die Figur für sein Puppenstück in das Personenregister, lässt sie im Stück aber nicht auftreten. Zwar gibt es im vierten Akt eine Unterredung zwischen Hamlet, Horatio und einem nicht namentlich genannten Diener, von dem man grundsätzlich meinen könnte, es

¹¹⁰ Vgl. RICHTER, S. 68-74.

¹¹¹ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 62-66.

¹¹² Genaueres zur Figur des Kaspars folgt in Abschnitt 4.1.4, an dieser Stelle soll nur die Quantität seiner Auftritte dargestellt werden.

sei Reinhold. Vergleicht man diesen Dialog jedoch mit Schlegel, so kann es sich bei dem Diener nur um Osrick handeln:

DIENER *ein.* Verzeihet Eure Hoheit wenn ich stören sollten.

HAMLET. Nicht im geringsten was bringt ihr!

DIENER. Ich soll Euch mittheilen daß vor kurzen Lehrtes hier am Hofe angekommen ist, und er will Euch zur Rede setzen über seines Vaters tod.

HAMLET. So geht, sagt ihm, er soll sofort hierher kommen.

DIENER. Sehr wohl! werthester Herr. *Ab.* (Richter, S. 108-109)

Bei Schlegel ist dieser Diener eben jener Osrick, der Hamlet von der Ankunft des Laertes und von dem bevorstehenden Duell unterrichtet.¹¹³

Die Figur des Pimper ist ebenfalls Teil von Richters Marionettenstück. Sie wird im Personenregister nicht angeführt und tritt auch sprachlich nicht in Erscheinung. Pimper kommt namentlich lediglich in einer Regieanweisung vor und hilft dem Kaspar am Ende des dritten Aktes die Leiche von Polonius wegzuschaffen.

HAMLET. Gute Nacht Mutter! Doch nun will ich auch diesen fortschleppen lassen.
Heda! Kaspar!

*KASPAR fällt über POLONIUS. Kann dem
PIMPER rufen, beide schaffen ihn fort.* (Richter, S. 88)

Die Figur des Pimper oder Pimperl ist üblicherweise ein etwas kleinerer Gefährte des Kaspars, der vor allem im böhmischen und österreichischen, aber auch im sächsischen Marionettentheater auf die Bühne gebracht wurde.¹¹⁴

Richter nennt im Personenregister ebenfalls „Mehrere Knappen“, welche er in der Schlusszene laut Regieanweisung auftreten lässt.

HORATIO. Heraus auf Schwert! HORATIO *und* LEHRTES *kämpfen.* LEHRTES *stirbt.*

HORATIO. Hamlet {mein treuster Freund} so habe ich nun auch deinen letzten Willen
Wir nocherwiesen.

Marsch. KNAPPEN ein. Gefecht.

Ende. (Richter, S. 114)

Es ist durchaus möglich, dass der Einmarsch der Knappen aufgrund des begrenzten Platzes auf der Bühne durch Geräuscheffekte hinter der Bühne simuliert wurde.

¹¹³ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 113-116.

¹¹⁴ Vgl. Beatrix MÜLLER-KAMPEL: „Indeß lacht Bückler inniglich“. Historik, Lyrik und Theatralik des Schinderhannes im 19. Jahrhundert. In: Witz und Wirklichkeit: Komik als Form der ästhetischen Weltaneignung. Bielefeld: transcript 2015. S. 60.

Die präsentierten Zahlen können als ungefähre Vergleichszahlen dienen, jedoch muss dabei beachtet werden, dass z.B. ein Wert von 20% nicht bedeutet, dass diese Figur 20% der Gesamtzeit des Stückes auf der Bühne präsent ist. Die Konfigurationen sind unterschiedlich lang, manche erstrecken sich in der Schriftform über mehrere Seiten, andere wiederum nur über wenige Zeilen. Dennoch können die Werte als Anhaltspunkte dienen, um die Bedeutung einer Figur in verschiedenen Stücken zu vergleichen. Obwohl die Puppenstücke gekürzt sind, weicht die Bühnenpräsenz der einzelnen Figuren von der Schlegel-Fassung wenig ab, die Verteilung bleibt in etwa bestehen. Bemerkenswert ist es, wenn in einer Fassung eine Figur in ihrer Präsenz hervorgehoben oder herabgestuft wird und somit vielleicht an Bedeutung gewinnt oder verliert. In allen drei Fassungen weist Hamlet die größte Bühnenpräsenz auf, an zweiter Stelle kommt König Claudius, danach gibt es schon erste Verschiebungen. Bei Schlegel folgen Horatio und Gertrude, Richter räumt der Königin bereits mehr Platz ein als Hamlets Freund, und Beier kürzt Horatios (bei ihm Gustav) Präsenz stark.

4.1.3 Konfigurationsstruktur der Stücke

Als Konfiguration bezeichnet Pfister „die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist“.¹¹⁵ Um dies zu untersuchen, werden die Stücke zunächst in Auftritte¹¹⁶ unterteilt, begrenzt jeweils von Konfigurationswechseln. Die Extremwerte solcher Konfigurationen sind zum einen die Null-Konfiguration, d.h. es befindet sich an diesem Punkt keine Figur auf der Bühne, und die Ensemble-Konfiguration, bei welcher das gesamte Personal zugleich anwesend ist. Die Struktur dieser Konfigurationen kann anhand einer Matrix dargestellt werden. Figuren, die in einem Auftritt vorkommen, werden dabei mit der Ziffer „1“ gekennzeichnet, abwesende Figuren mit „0“. Anhand dieser Matrizen können nicht nur die größten beziehungsweise kleinsten Konfigurationen schnell sichtbar gemacht, sondern auch Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen den Figuren verdeutlicht werden. Dadurch werden beispielsweise szenisch konkomitante und szenisch alternative Figuren sichtbar. Als szenisch konkomitant werden Figuren bezeichnet, welche zumeist oder ausschließlich in denselben Konfigurationen aufscheinen. Als Beispiel führt Pfister Rosenkranz und Gündenster an,¹¹⁷ Hamlets Studienfreunde, die in den Puppenstücken von Richter und Beier jedoch getilgt wurden. Szenisch alternativ sind hingegen Figuren, die selten oder nie gemeinsam in einer

¹¹⁵ PFISTER, Das Drama, S. 235.

¹¹⁶ Zur Definition von „Auftritt“ vgl. Abschnitt 4.1.2.

¹¹⁷ Vgl. PFISTER, Das Drama, S. 237.

Konfiguration auftreten. Ebenfalls ersichtlich werden anhand der Matrizen die Dominanz gewisser Figuren in den einzelnen Akten und Konfigurationsfolgen.¹¹⁸ Als Beispiele folgen die Konfigurationsmatrizen der Schlussakte, bei Schlegel ist dies der fünfte, bei Richter und Beier jeweils der vierte. In der ersten Spalte wird der Name der Figur angeführt, in der ersten Zeile die Auftritte nummeriert.

Schlegel, 5. Akt:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Erster Totengräber	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
Zweiter Totengräber	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Hamlet	0	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1
Horatio	0	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1
König Claudius	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1
Königin Gertrude	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1
Laertes	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1
Ein Priester	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
Gefolge	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	1	1
Osrick	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1
Ein Edelmann	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Englische Gesandte	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Fortinbras	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Tabelle 3: Konfigurationsstruktur von *Hamlet* (5. Akt) nach der Übersetzung von Schlegel.

Die Tabelle zeigt, dass Hamlet und Horatio in diesem Akt als dominante Figuren auftreten, sie sind in zehn beziehungsweise elf von dreizehn Auftritten anwesend. Außerdem könnte man sie hier als szenisch konkomitante Figuren bezeichnen, denn mit Ausnahme der fünften Konfiguration, welche äußerst kurz ist, treten sie immer gemeinsam auf. Die größte Konfiguration weist die Schlusszene auf, als Fortinbras gemeinsam mit den englischen Gesandten auftritt und sich somit zumindest sieben Einzelpersonen sowie das Gefolge und die eben erwähnten Gesandten auf der Bühne befinden. Für das Schauspieltheater bedeutet dies mitunter einen doch erheblichen Menschauflauf. Im Puppentheater dagegen ist dies nicht möglich.

¹¹⁸ Vgl. ebda., S. 236-237.

Richter, 4. Akt:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
König Claudius	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1
Königin Gertrud	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Hamlet	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Lehrtes	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1
Ophelia	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Kaspar	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Horatio	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Ein Diener	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Mehrere Knappen	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Tabelle 4: Konfigurationsstruktur von *Hamlet* (4.Akt) nach Richter (1885).

Richter fasst den vierten und fünften Akt der Schlegel-Fassung zusammen, weshalb auch Ophelia im Schlussakt noch einen kurzen Auftritt erhält. Gestrichen wurden außerdem die Totengräber- und die Begräbnisszene.¹¹⁹ Im Vergleich zu Schlegel ist bei Richter nicht Hamlet, sondern eindeutig König Claudius die dominante Figur, er tritt in vierzehn von siebzehn Konfigurationen auf. Hamlet und Horatio können auch bei Richter als konkomitante Figuren bezeichnet werden, sie erscheinen mit einer Ausnahme immer gemeinsam auf der Bühne. Interessanterweise nimmt Kaspar im Schlussakt nur an zwei Konfigurationen teil, was darauf hinweist, dass Richter sich an Schlegel orientiert und das Stück nicht komödiantisch verzerrt. In der Schlusskonfiguration folgt der bereits erwähnte Einmarsch der Knappen, auf Fortinbras und die englischen Gesandten wird verzichtet. Es befinden sich am Ende also fünf Einzelpersonen auf der Bühne, erheblich weniger als bei Schlegel. Geht man davon aus, dass der abschließende Einmarsch der Knappen durch Geräuscheffekte hinter der Bühne simuliert und nicht durch zahlreiche Marionetten auf der Bühne dargestellt wurde, kann man aufgrund der Maximalanzahl von gleichzeitig fünf Figuren vor dem Vorhang zu dem Schluss gelangen, dass dieses Stück von zwei Marionettenspielern aufgeführt werden konnte.

Hier zum Vergleich die Konfigurationsstruktur von Beiers *Hamlet*-Stück.

¹¹⁹ Näheres dazu folgt in Abschnitt 4.2.1.

Beier, 4. Akt:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
König Claudius	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1
Hamlet	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
Kaspar	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	0
Lärthes	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1
Offelia	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Gustav	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
Delling	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
Königin Gertrud	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Tabelle 5: Konfigurationsstruktur von *Hamlet* (4. Akt) nach Beier (1932).

Beier verzichtet auf die Randfiguren des Dieners und der Knappen, dafür wird Delling (Marcellus) hinzugefügt. Auch er verschmilzt den vierten und den fünften Akt der Schlegel-Fassung zu einem einzigen und wie bei Richter ist die dominante Figur im Schlussakt König Claudius, während Königin Gertrud in nur einer Konfiguration vorkommt. Offelia tritt, genau wie bei Richter, ebenfalls in nur einer Konfiguration in Erscheinung. Daneben gibt es aber auch starke Abweichungen, so löst sich sozusagen Gustav (Horatio) von Hamlet und bildet mit Delling ein konkomitantes Figurenpaar. Beier verzichtet in der Schlusszene ebenfalls auf die Präsenz des Kaspars, jedoch tritt er im letzten Akt weit häufiger auf als bei Richter.¹²⁰ Die letzte Konfiguration besteht aus sechs Einzelpersonen, das Stück konnte demnach, genau wie jenes von Richter, durchaus von zwei Marionettenspielern aufgeführt werden.

Da in den Puppenstücken auf die Totengräber- und Begräbnisszene verzichtet wurde, im Gegenzug aber der vierte und fünfte Akt zu einem einzigen zusammengeführt wurden, lässt nur die Schlusszene, beginnend mit der Unterredung zwischen Hamlet und Horatio (Gustav), einen aussagekräftigen Vergleich der drei Fassungen zu. Bei Schlegel wird dieser Dialog durch die Auftritte von Osrick und einem Edelmann unterbrochen, welche Hamlet von Laertes' Wunsch nach einem Duell in Kenntnis setzen. Richter reduziert diese fünf Auftritte dauernde Unterhaltung auf drei und verzichtet auf den Edelmann. Beier lässt beide Nebenfiguren außer Acht, lässt dafür aber Delling (Marcellus) daran teilnehmen. Die abschließende Kampfszene, beginnend mit den Auftritten des Königs und Laertes', umfasst auch in der Schlegel-Fassung nur zwei Konfigurationen, die letzte mit Fortinbras und den

¹²⁰ Dies ist in Anbetracht der Erläuterungen in Abschnitt 4.1.2.12 nicht überraschend.

englischen Gesandten. Richter fügt einen weiteren Konfigurationswechsel hinzu, indem er Königin Gertrud erst während des Kampfes die Bühne betreten lässt. Im Stück von Beier verhält es sich ähnlich, auch er belässt die Königin zunächst hinter der Bühne, da er jedoch auf den abschließenden Einmarsch von Fortinbras, den Gesandten oder den Knappen verzichtet, bleibt es hier bei einem einzigen Konfigurationswechsel.

4.1.4 Die lustige Figur: Kaspar

William Shakespeares Tragödien waren nicht ausschließlich dazu verfasst, das Publikum in Bestürzung und Nachdenklichkeit zu versetzen, es gab auch immer etwas zu lachen. Gewisse Figuren wiesen komische Züge auf und karikierten einen Stand oder etwa eine (Berufs-)Gruppe. In *Hamlet* zeigt sich dies beispielsweise in der Totengräberszene, wo sich zwei Totengräber über Ophelias Tod unterhalten. Auch der junge Höfling Osrick wirkt mit seiner scheinbar einstudierten und unterwürfigen Höflichkeit komisch.¹²¹ Nicht zuletzt erzeugt der Oberkämmerer Polonius beim Publikum Gelächter, indem er die von Shakespeare nicht sehr hoch geschätzten Höflinge durch seine Ausdrucksweise und bevormundende Art karikiert.¹²² Im deutschsprachigen Raum fügten die Englischen Komödianten eine lustige Figur in Form des Pickelherings hinzu. Diese Figur (oft auch Pickelhäring geschrieben) hatte zunächst die Aufgabe, das Publikum während der Umbauarbeiten auf der Bühne zu unterhalten und zum Lachen zu bringen. Sofern die Stücke noch in englischer Sprache aufgeführt wurden, diente sie außerdem als Dolmetscher. Aufgrund des Erfolges und der Beliebtheit des Pickelherings wurde dieser bald wesentlicher Teil des Stückes, häufig sogar als Hauptfigur und Held. Nach und nach tauchten andere lustige Figuren anderer Namen, aber gleichen Typs auf: Jan Bouset, Jean Potage und natürlich der Hanswurst.¹²³ In der ältesten bekannten Bühnenfassung des *Hamlet* mit dem Titel *Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark* tritt der Spaßmacher unter dem Namen Phantasma als Hofnarr in Erscheinung, auch Polonius alias Corambus entspricht eher als im Original einem Spaßvogel.¹²⁴ In den Marionettenstücken von Richter und Beier nimmt der Kaspar die Rolle der lustigen Figur ein. Kasperlfiguren gibt es seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als sie als zweite oder dritte Komiker eingeführt

¹²¹ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Shakespeare im Narrenhaus, S. X.

¹²² Vgl. NEIS, William Shakespeare. Hamlet, S. 76.

¹²³ Vgl. FISCHER-LICHTE, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 74-75.

¹²⁴ Vgl. Karl JULIUS: An den Herausgeber. In: Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur 3 (1828), S. 134.

wurden.¹²⁵ Der Siegeszug des Kasperls ist dem österreichischen Schauspieler Johann Josef La Roche zu verdanken, der knapp vierzig Jahre lang am Theater in der Leopoldstadt in Wien diese Figur verkörperte und weiter entwickelte.¹²⁶ Für das sächsische Marionettentheater wurde der Name der Figur in leicht abgeänderter Form, nämlich Kaspar, übernommen. Allerdings handelte es sich dabei nicht um einen Kasperl vom Typus La Roche, es wurde vielmehr der Name entlehnt und der Hanswurst-Figur zugeordnet. Sozusagen fand Kasperl zurück zu seinen Wurzeln, dem Hanswurst.¹²⁷ Auch die Hanswurst-Figur wurde von einem österreichischen Schauspieler und ebenfalls in Wien maßgeblich geprägt: Joseph Anton Stranitzky verkörperte seit 1708 im Kärntnertortheater den „Wienerischen Hanswurst“ mit durchschlagendem Erfolg.¹²⁸ Zu den typischen Merkmalen des Hanswursts zählen seine bäuerliche Herkunft, seine fehlende Moral und sein durch und durch materialistischer Charakter, welcher hauptsächlich auf die rasche Befriedigung seiner fleischlichen Gelüste abzielt. Außerdem ist er grob und gleichzeitig feige, lässt sich häufig zu sexuell zweideutigen Äußerungen hinreißen, und seine Sprache ist zumeist gefärbt von jeweiligen regionalen Dialekten. Auch für den Kasperl gelten ähnliche Charakterzüge, er ist dumm, treu ergeben, oft aber auch verschlagen und rücksichtslos.

Gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verschwand die lustige Figur von den Personenbühnen auf Betreiben von Johann Christoph Gottsched, dem vor allem der Harlekin ein Dorn im Auge war,¹²⁹ im Puppentheater blieb sie jedoch als wesentlicher Bestandteil erhalten. In der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gilt als älteste erhaltene Figur bezeichnenderweise eine Kaspar-Figur des Puppenspielers Franz Lorgie, welche um 1785 entstand. In der Folge soll nun geklärt werden, inwieweit der Kaspar bei Richter und Beier die typischen Charaktereigenschaften einer Hanswurst-Figur aufweist (oder nicht).

Der Kaspar galt im Figurenensemble der Marionettentheater schon allein durch seine Bauweise als etwas Besonderes. Üblicherweise waren die Marionetten aus Holz gefertigt,

¹²⁵ Ausführungen von Lars Rebehn im Zuge des Vortrags „Puppentheater in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ an der Karl-Franzens-Universität Graz am 17. März 2015.

¹²⁶ Vgl. Beatrix MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003. S. 13.

¹²⁷ Ausführungen von Lars Rebehn im Zuge des Vortrags „Puppentheater in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ an der Karl-Franzens-Universität Graz am 17. März 2015.

¹²⁸ Vgl. MÜLLER-KAMPEL, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 32.

¹²⁹ Vgl. Jennyfer GROSZAUER-ZÖBINGER: Das Leopoldstädter Theater (1781-1806). In: Kasper – La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel. Graz: LiThes 2010. S. 6.

lediglich die Oberarme bestanden aus verschiedenen Stoffen. Bewegt wurden sie über das Spielkreuz, an welchem sie mittels sieben Fäden befestigt waren. Beim Kaspar kam noch ein achter Faden hinzu, da er zusätzlich auch noch seine Augen und den Mund bewegen konnte. Dadurch war es dem Spieler möglich, den Kaspar Grimassen schneiden zu lassen und so das Gesagte zu verstärken. In manchen Fällen hing die Figur sogar an noch mehr als acht Fäden, um das Spiel zu erleichtern, dies war jedoch für geübte Spieler keine Notwendigkeit.¹³⁰ Ein weiteres unverwechselbares Kennzeichen des Kaspars war im Vergleich zu den anderen Figuren seine geringe Größe; im sächsischen Marionettentheater waren diese üblicherweise zwischen 70 und 100 Zentimeter groß.¹³¹ Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den Spielplänen der sächsischen Marionettentheater die Zahl der Burlesken und Boulevardkomödien zunahm, rückte die Figur des Kaspars von der Neben- zur Hauptrolle auf, in den beiden *Hamlet*- Fassungen von Richter und Beier bekleidet er nach wie vor die Rolle des Dieners. Doch auch als Nebenrolle war der Kaspar so etwas wie das „Lieblingskind“ der Marionettenspieler und wurde zumeist vom Prinzipal persönlich gespielt und gesprochen. Der Kaspar des Marionettentheaters hat, im Gegensatz zum Handpuppentheater, kein fixes Kostüm, vielmehr passt er sich der jeweiligen Rolle und der Atmosphäre des Stückes an. Während Bernstengel und Scholze betonen, dass die Figur keine Jacke mit Schellen trägt,¹³² geht Lars Rebehn für die *Hamlet*-Stücke vom Gegenteil aus: Wie das Kostüm des Kaspars bei *Hamlet*-Aufführungen aussah, kann nicht genau rekonstruiert werden. Da ihm aber die Rolle als Diener und bei Beier explizit als Hofnarr zukommt, ist es sehr wahrscheinlich, dass er mit einem Narrengewand bekleidet war. Dies bedeutete üblicherweise ein buntes Kostüm mit Sternkragen, mitunter waren auch kleine Glöckchen oder Schellen daran befestigt, wie in Abbildung 2 ersichtlich.¹³³ Kaspar hat sich in den beiden untersuchten *Hamlet*-Stücken von gewissen Stereotypen losgelöst.

¹³⁰ Vgl. KOLLMANN, Die Technik der Marionettenbühne, S. 24.

¹³¹ Vgl. Andreas MARTIN; Lars REBEHN: Kurt Dombrowsky. Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen. Dresden: Thelem 2007. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 9.) S. 192.

¹³² Vgl. Olaf BERNSTENGEL; Manfred SCHOLZE: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005. S. 30.

¹³³ Ausführungen von Lars REBEHN auf Nachfrage per E-Mail am 16.4.2015.



Abb. 1: Marionettenkaspar aus dem Besitz von Kurt Listner. Dokumentationsfoto der Puppentheatersammlung Dresden.¹³⁴

4.1.4.1 *Der Kaspar bei Richter (1885)*

Wie erwähnt tritt Kaspar in dem Stück sieben Mal auf. Bei seinem ersten Erscheinen auf der Bühne unterrichtet er Prinz Hamlet von der Ankunft zweier Herren, die mit ihm sprechen möchten:

KASPAR *von außen*. Gut schön, ich werds unsern Hammel gleich sagen. *Ein*. Meester Prinz Hammel es sind ein paar Männer draußen, den einen den kenn ich nicht, und den andern hab ich in meinen ganzen Leben {noch} nicht gesehn
HAMLET. Was wollen sie denn? *ja-i*
KASPAR. Ja das hab ich doch {selbst gern} wissen wollen aber sie haben mirs doch nicht gesagt.
HAMLET. Zu wem wollen sie!
KASPAR. Ja so, das hat ich ja ganz vergessen, *ja-so* sie sagten sie meinten sie wollten mit Euch sprechen Meester Prinz Hamel
HAMLET. Wie nennst du mich
KASPAR. Allergnädigster Prinz! sollen sie rein gehen rein fahren oder rein reiten
HAMLET. {Du bist ein Narr} Kaspar sag den Leuten sie sollen eintreten.
KASPAR. Gut schön wills besorgen. *Zur Kulisse*. Ihr wart Narren deshalb sollt ihr nein treten. *Ab*.
HAMLET. Nach der Beschreibung des Dieners kann ich sie nicht kennen, doch ich werde die Zeit abwarten, wenn ich nicht irre kommen sie! (Richter, S. 12-13)

Aus diesem Dialog wird ersichtlich, dass sich Kaspar durchaus als untertäniger Diener gibt, die Respektlosigkeit gegenüber Hamlet, er nennt ihn ja „Prinz Hammel“, scheint

¹³⁴ Das Bild wurde von Lars Rebehn für diese Arbeit zur Verfügung gestellt und per E-Mail am 26.6.2015 übermittelt.

unbeabsichtigt zu sein. Hamlet geht auf Kaspars Äußerungen kaum ein, was sich durch sämtliche Kaspar-Dialoge des Stückes zieht. Kaspar kann noch so dummes Zeug reden, seine Gesprächspartner bewahren immer einen Ernst, der einer Tragödie würdig ist. An dieser Unterhaltung zeigen sich auch schon einige Formen der Komik recht deutlich: einerseits die Sprach- und Typenkomik am Beispiel der falschen Anrede des Prinzen („Hammel“), andererseits seine typenkomische Ahnungslosigkeit („den einen den kenn ich nicht, und den andern hab ich in meinen ganzen Leben {noch} nicht gesehn“). Auch die folgenden Anaphern wirken komisch auf das Publikum, außerdem zeugen die Aussagen „sie sagten sie meinten sie wollten mit Euch sprechen Meester Prinz Hamel“ und „sollen sie rein gehen rein fahren oder rein reiten“ von einer gewissen Verwirrung des Dieners. Kaspar scheint auch nicht besonders gut zuzuhören, sofort leitet er Hamlets Tadel („Du bist ein Narr“) weiter an die beiden wartenden Herren („Ihr wart Narren deshalb sollt ihr nein treten.“). Der Ausspruch „gut schön“ am jeweiligen Satzbeginn ist typisch für den Kaspar und taucht hier zwei Mal auf. In der Schlegel-Fassung kommt dieser Dialog übrigens in keiner Form vor, Marcellus, Horatio und Bernardo treten ohne Ankündigung vor den Prinzen.¹³⁵ Kaspar nimmt hier also niemandes Stelle ein. Sein zweiter Auftritt ist wesentlich länger, hier werden mehrere Szenen von Schlegel zusammengeführt. Kaspar erzählt Hamlet von der Ankunft der Schauspieler und nimmt dabei im Vergleich zur Schlegel-Fassung die Rolle von Polonius ein. Dabei darf angenommen werden, dass an dieser Stelle als komisches Element auch die Tollpatschigkeit Kaspars auf der Bühne gezeigt wurde (KASPAR *von außen*. Sapperlot noch emal, da muß ich doch gleich stolpolporiren nur alles zu erzählen. Meester Hammel, Meester Hammel. *Ein*. [Richter, S. 48]). Wahrscheinlich „stolpolporirte“ die Figur mit diesem Satz auf die Bühne und fiel sogar hin, was eine gewisse Art von Situationskomik erzeugte. Die Tollpatschigkeit des Kaspars gehört grundsätzlich zu seiner Typenkomik, womit aber immer auch Situationskomik erzeugt werden konnte. Die Wortverwechslungen sind ebenfalls eine Eigenheit der lustigen Figur, bezeichnet er doch die Schauspieler als „Kommödenspieler“, den Prinzipal als „Prinz Prapral“ und die Permission, also die Spielerlaubnis, als „Promission“:

KASPAR. Freut Euch Prinz Hamlet, die Kommödenspieler sind da! [...]

HAMLET. Und was wollen denn die Schauspieler hier.

KASPAR. Ja so, das hat ich ja wegen den hübschen Mädels ganz vergessen, der Herr Prinz Prapral läßt sie bitten um eine Promission, nicht wahr Meester Prinz Hammel, die behalten wir da!

HAMLET. Du wirst meinen, der Prinzipal läßt bitten um die Permission, Nun ja sie sollen spielen aber heute noch? (Richter, S. 49-51)

¹³⁵ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 15.

So wie Polonius bei Schlegel wird Kaspar von Hamlet mit der Verpflegung der Schauspieler beauftragt:

KASPAR. Na wenn das so schnell geht, da werde Ich ~~weiß—Gott~~ selber noch Komödienspieler. Aber Meester Hamlet wie ist der Prinz Prapral von der Gesellschaft hat nämlich collosale schmale Backen ich ~~k~~ glaube der hat wohl 14 Tage nichts zu essen gekriegt, soll ich ihn was geben.

HAMLET. Nun natürlich sie sollen alle vollauf zu essen bekommen.

KASPAR. Na gut, da geb ich jeden ein Quarklemme und für 3 ~~d~~ Nordhäuser

HAMLET. Nein man gebe ihnen Braten und Wein. (Richter, S. 51-52)

Polonius möchte in der Fassung von Schlegel die Schauspieler „nach ihrem Verdienst behandeln“, ¹³⁶ wird dafür aber von Hamlet getadelt und aufgefordert, großzügiger zu sein. Der weitere Dialog ist eine Neuschöpfung, er existiert in dieser Form bei Schlegel nicht, ist aber der wohl komischste Auftritt des Kaspars. Dieser wird von Hamlet beauftragt, den König und die Königin zum Theater einzuladen, worauf sich durch seine Einfältigkeit einige amüsante Wortspiele ergeben:

HAMLET. Dann gehst du zu dem König und der Königin und sagst ich ließe zu der heutigen Theatervorstellung einladen.

KASPAR. Wo soll ich denn nein laden in eine Kanone oder in einen Schibock.

HAMLET. Du bist ein Narr? ich meine sie sollen heute Abend in das Theater kommen.

KASPAR. Ja so? aber wie ist es denn, darf ich den auch ein bischen in die Komödie

HAMLET. Nun freilich kannst du auch ~~gehen~~ mitkommen.

KASPAR. Na da ist gut, wenn nur der Kaspar mit in die Komödie darf.

HAMLET. Sage meiner Mutter noch folgendes: Ich wär nur toll bei Nordorst {und West} wenn {aber} der Wind von Süden bläßt könnte ich einen Kirchthurm von einen Laternenfahl unterscheiden. Hast du mich verstanden.

KASPAR. Eijaja. Also die Südwespe war ~~d~~ toll auf die Ostwespe und da ist in ein Kirchthurm neingeflogen und da hat man sie nicht mehr gesehn.

HAMLET. Ach was redest du denn wieder für dummes Zeug?

KASPAR. Na ich weiß schon wie ich sage nun will ichs aber auch gleich {allen Beiden gar Beiden} sagen. *Im Abgehn.* Freut dich Kaspar die Komödienspieler sind da! *Ab.* (Richter, S. 52-55)

Kaspar nimmt das Verb „einladen“ wörtlich und überlegt sich schon, wo er das Königspaar „hineinladen“ könnte, in eine Kanone oder auf einen „Schiebock“, in Sachsen eine Bezeichnung für eine Handkarre. Die Nachfrage, ob auch er selbst in die Komödie dürfe, weist auf ein typisches Merkmal einer Hanswurst-Figur hin: Kaspar möchte sich ebenfalls amüsieren. Die folgende Erläuterung Hamlets über seine eigene Tollheit entstammt der Schlegel-Fassung, als er zu Gildenstern spricht: „Ich bin nur toll bei Nordnordwest; wenn der

¹³⁶ Ebda., S. 50.

Wind südlich ist, kann ich einen Kirchturm von einem Leuchtenpfahl unterscheiden.“¹³⁷ Richter fasst diese Aussage sinngemäß auf, die Abweichungen sind möglicherweise durch mündliche Überlieferungen erklärbar. Diese Stelle bietet sich an, um den Kaspar seine Wortspiele und -verwechslungen weitertreiben zu lassen. Er konstruiert daraus eine Liebesgeschichte zwischen zwei Wespen und trägt diese später auch dem König und der Königin vor:

KASPAR *ein.* Schamster Diener Meester Mama König und Diener schamster Frau Papa Königin?!

BEIDE. Was bringst du uns guter Diener?

KASPAR. Ich komm von Prinzen Hamlet und soll Euch paar beede einladen der Schiebock steht drüben am Wege, nachher geht die Kutsche fort in die Komodie, sind sie nämlich Komödienspieler da, ich darf och mit in die Komödie.

KÖNIGIN. Laß deinen Scherz Kaspar! also unser Sohn Hamlet schickt dich zu uns ~~daß~~ heute A du sollst uns zum Theater einladen, nun so sage ihm, wir würden die Einladung dankbar annehmen, und uns heute Abend einfinden.

KASPAR. Da wollen sie also nicht in Schiebock in die Komödie fahren, na da fahr ich mich alleene, aber was ich noch sagen sollte? Hmm.

KÖNIG. Von unsern Sohn?

KASPAR. Ja! also die Südwespe war toll auf die Ostwespe da ist die Südwespe ausgerissen und die Ostwespe war in Kirchthurm neingefahren, da haben sie sie nachher nicht wieder gefunden nachher da war die Ostwespe an einen Laternenpfahl gerannt und hatte sich zu Tode gestorben.

KÖNIG *zur* KÖNIGIN. Verstehst du den Diener, liebe Gertrud

KÖNIGIN. Nein! Lieber Kaspar, wir verstehen dich nicht.

KASPAR. Na da horcht emal drauf da will ichs Euch mal erklären, daß ist nämlich eine ganz grausame Liebesgeschichte die Südwespe war verliebt in die Ostwespe und die Ostwespe wollte nichts davon wissen und ist ausgerissen, die Südwespe ist nun mit ihren Sünden in Kirchthurm verschwunden nachher hat sich die Ostwespe aus Reue an einen Laternenpfahl gestoßen und ist davon gestorben. Nu wißt ihr alles.

KÖNIGIN. Lieber Kaspar geh, verlaß uns.

KASPAR. Nu gut, da werde ich gleich abtrappen also in der Komödie sehn wir uns wieder. *Ab.* (Richter, S. 57-61)

Offenbar völlig außer sich von den Neuigkeiten, vertauscht Kaspar in der Anrede „König“ und „Königin“, was zu den komischen Anreden „Mama König“ und „Papa Königin“ führt. Er hat außerdem den „Schiebock“ mit und wundert sich, dass die beiden Herrschaften nicht einsteigen wollen. Daraufhin präsentiert er ihnen die bereits erwähnte Liebesgeschichte zwischen der Ost- und der Südwespe, die mit dem tragischen Tod der Ostwespe endet. Das Königspaar reagiert unbehelligt auf die wirren Ausführungen des Dieners und schickt ihn weg. Im Abgleich mit Schlegel nimmt Kaspar hier die Position von Rosenkranz beziehungsweise wiederum Polonius

¹³⁷ Ebda., S. 45.

ein. Ersterer unterrichtet Claudius und Gertrud von der abendlichen Theatervorstellung, Letzterer lädt sie im Auftrag Hamlets dazu ein.¹³⁸

Kurz vor Beginn des Theaterstücks im Stück tritt Kaspar abermals in Erscheinung, als er von Hamlet herbeigerufen wird:

HAMLET. So verzeiht und rechnet es meiner Tollheit an, doch h wie lange dauert es noch bis zum Anfang des Schauspiels. Heda Kaspar!

KASPAR *ein*. Was giebts denn?

HAMLET. Sind die Schauspieler fertig?

KASPAR. Ach mein Prinz das sind aber komische Leute vorhin da nahm einer ganz graus Zeug es, war so klar wie Mehl nachher goß er Wasser danein, machte es unter einander nahm ein Pinsel und da malter er sich ein ganz großen Bart, pfui Budel wie sich der das Zeug ins Gesicht schmierte da verging mir gleich die Lust mich unter die Komödienspieler zu machen.

HAMLET. Laß dein albernes Geschwätz ich frage dich ob s die Schauspieler zum Anfang fertig sind.

KASPAR. Ei ja! Die wissen vor lauter langer Weile gar nicht was sie anfangen sollen.

HAMLET. {Nun so} Geh zu den Prinzipal und sag ihm die Gäste wären alle versammelt, und harreten des Anfanges.

KASPAR. Gut, die Komödie soll gleich losgehen, ich werde es den Prinz Prapral gleich sagen. *Ab*. (Richter, S. 64-66)

Dabei tritt er mit der saloppen Frage „Was giebts denn?“ auf die Bühne. Der weitere Dialog ist nicht mit der entsprechenden Stelle bei Schlegel vergleichbar, am ehesten vertritt Kaspar hier wieder Polonius, außerdem Rosenkranz und Gündenster, die alle drei angehalten werden, die Schauspieler zur Eile zu bewegen.¹³⁹ Es folgt eine humorvolle Schilderung der Vorbereitungen der Schauspieler, welche Kaspar von seinem Wunsch, ebenfalls Schauspieler zu werden, abbringen. Erstmals reagiert an dieser Stelle Hamlet ungeduldig auf die Schilderungen des Dieners. Zum Abschluss des Auftritts verwechselt Kaspar zum wiederholten Mal den Begriff des Prinzipals mit „Prinz Prapral“.

Sein nächster Auftritt erfolgt ohne Text, als er am Schluss des dritten Aktes gemeinsam mit dem Pimper(l) die Leiche von Polonius wegschafft.¹⁴⁰

Nachdem Ophelia dem Wahnsinn verfallen ist, aus dem Königssaal gestürmt und den König und Lehrtes zurückgelassen hat, wird Kaspar beauftragt ihr hinterherzulaufen:

KÖNIG. Um gottes Willen sie wird sich doch kein Leid anthun! Heda Kaspar schnell herbei!

KASPAR *ein*. Was ist denn los

KÖNIG. Geh schnell der Schwester des Lehrtes nach damit {sie} sich kein Leid anthut

¹³⁸ Vgl. ebda., S. 53.

¹³⁹ Vgl. ebda., S. 60.

¹⁴⁰ Vgl. RICHTER, S. 90

KASPAR. Das geht nicht Mayestät.

KÖNIG. Warum nicht!

~~KÖNIG~~ KASPAR. Die krieg ich nicht ein bei der da geht's wie in einer Wassermühle wenn die läuft da geht's tikle takle u.s.w. Und wenn ich komme das gehts bloß langsam, tak, kak. *Machts vor.*

LEHRTES. Wirst du gehen verdammt Bube oder ich lasse dir 25 aufzählen!

KASPAR *spottend.* 25 aufzählen, Verstehst du mit deinen Rothen Barte, vor dir wird sich nicht gefürchtet, Nimm dich in Acht wenn ich mal in deinen Bart nein komme da komme ich aber unter 4 Wochen nicht wieder raus!

KÖNIG. Kaspar, geh ich bitte dich

KASPAR *langsam.* Na gut da will ich laufen aber recht schöne langsam, daß ich nicht so weit zu rennen brauche.

LEHRTES. Wirst du gehen oder ich will dir Beine machen helfen.

KASPAR. Ist nicht nöthig ich habe schon 2 Zweie, wenn Ihr mir nun noch welche machen wollt da wüßt ich doch gar nicht was ich mit den alten machen sollte. *Ab.* (Richter, S. 100-102)

An diesem Textausschnitt wird ersichtlich, dass Kaspar ganz und gar nicht feige ist. Er behauptet sich durchaus gegen Lehrtes, der als ausgezeichneter Kämpfer gilt. Er sagt seinem Kontrahenten sogar gerade ins Gesicht, dass er sich nicht vor ihm fürchtet, und verspottet ihn daraufhin wegen seines Bartwuchses. Erst als ihn der König höflich darum bittet, geht er Ophelia nach. Am Ende nimmt er wieder einen Ausspruch wörtlich, indem er auf Lehrtes' Drohung, ihm „Beine zu machen“, entgegnet, er habe ja ohnehin schon zwei. Kaspar durchbricht die sorgenvolle Stimmung seiner Gesprächspartner, ihn interessiert Ophelias Wohlbefinden nicht im Geringsten. Während dieses Dialogs wird ein weiteres Mal auf Situationskomik gesetzt, nämlich als Kaspar seine und Ophelias Schritte vorzeigt, was explizit in der Regieanweisung vorgegeben wird („*Machts vor.*“). Schlussendlich folgt er der wahnsinnig gewordenen Ophelia, kommt aber schon wenige Augenblicke später bedrückt zurück:

KASPAR ~~von~~ *ein.* O je, wie schade?

KÖNIG. Was giebt es Kaspar was ist vorgefallen.

KASPAR. Vorgefallen ist gar nicht's aber es ist was nuntergefallen.

LEHRTES. Kaspar, erzähle, schnell!

KASPAR. Seht ihrs, da bin ich nun den Fräulein nachgelaufen, das ging von ein Saal in andern und von einen Zimmer ins andre und nachher gings zum Schlosse naus über die Wiesen weg und durch die Felder durch, da k habe ich nun immer gerufen pst pst Fräulein aber die hörte nicht, da kams sie an ein ~~Bach~~ Fluß da war so ein Baum der quer übergeg wachsen da setzte {sie} sich drauf, der Ast war aber dürre und auf einmal thats ein Krach und partauts lag sie drin im Fluß

LEHRTES. Oh Gott, so ist auch ~~nun~~ sie wohl tod?

KASPAR. Ja ob sie tod ~~w~~ ist das weeiß ich nicht denn ich hab's sie nicht wieder gesehn

KÖNIG. Kaspar geh und verlaß uns. *Ab.* (Richter, S. 105-107)

Wie üblich nimmt Kaspar auch hier die Frage des Königs, was denn vorgefallen sei, wörtlich und berichtet ihn, es sei etwas „nuntergefallen“. Danach verliert sich Kaspar in einer ausschweifenden Schilderung der Verfolgung, kommt aber nicht so recht auf den Punkt. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Marionettenspieler die Worte „Krach“ und „partauts“ mit besonderer Stimmlage und Bewegungen verstärkte, um das Fallen auf komische Weise zu vermitteln. Auf die Frage, ob Ophelia tot sei, antwortet er beinahe kryptisch, er wisse es nicht, denn er habe sie ja nicht mehr gesehen. In Richters *Hamlet* ist dies der letzte Auftritt des Kaspars.

Richters Kaspar tritt wie üblich in der Rolle des Dieners auf, er ist Hamlet und auch dem Königspaar treu ergeben. Er spricht in sächsischem Dialekt.¹⁴¹ Seinen Sprachstil kann man jedoch nicht unbedingt als vulgär bezeichnen. Natürlich wirkt seine Ausdrucksweise im Vergleich zu den anderen Figuren umgangssprachlich, er verwendet jedoch keinerlei Schimpfworte oder Ähnliches, sexuelle Andeutungen fehlen gänzlich. Nur einmal bezeichnet er Horatio und Marcellus als Narren, dies ist aber eher seiner Dummheit geschuldet (Richter, S. 13). Auch die Adjektive grob und feige beschreiben ihn in diesem Stück nicht treffend, Kaspar wird nur einmal etwas grob in seiner Ausdrucksweise, nämlich als er sich gegen Lehrtes behauptet, was aber gleichzeitig sehr mutig von ihm ist (Richter, S. 102-103). Die Befriedigung seiner fleischlichen und weltlichen Bedürfnisse scheint für ihn ebenfalls nicht vorrangig zu sein. Zwar freut er sich, dass er sich das Theaterstück ansehen darf, und schwärmt auch von den Schauspielerinnen, dennoch verhält er sich bescheiden und empfiehlt Hamlet sogar, die Schauspieltruppe verpflegen zu lassen. Auch Rücksichtslosigkeit oder fehlende Moral können ihm nicht nachgesagt werden. Zwar verhält er sich nicht immer der Situation entsprechend, vor allem nicht in Szenen der Trauer oder der Sorge, jedoch wirkt er dabei nicht rücksichtslos oder ignorant, sondern eher naiv und lebenslustig. Er nimmt die Sorgen anderer nicht als solche wahr und erfreut sich einfach weiter seines Daseins. Nicht von der Hand zu weisen ist ein gehöriges Maß an Dummheit, was sich hauptsächlich darin äußert, dass er häufig Wörter verwechselt und Anweisungen wörtlich nimmt. Aufgrund seiner nicht zu unterschätzenden Wirkung auf das Publikum ist Kaspar in Richters *Hamlet* eine besondere Figur, bleibt aber dennoch nur eine Nebenfigur. Da er dem Stück hinzugefügt wurde, ist er am Handlungsverlauf so gut wie nicht beteiligt. Er nimmt auf amüsante Weise Rollen und Auftritte von anderen Figuren aus der Schlegel-Fassung an. Womöglich tritt er deshalb etwas

¹⁴¹ Dazu folgt in Abschnitt 4.3.3 noch Genaueres.

milder und kindlich-naiver auf als beispielsweise der Wienerische Hanswurst oder der Kasperl von La Roche.

4.1.4.2 *Der Kaspar bei Beier (1932)*

Wie bereits erwähnt, nimmt Kaspar in Beiers *Hamlet* eine etwas größere, in den Grundzügen sehr ähnliche Rolle ein wie bei Richter. Der erste Auftritt ist von der chronologischen Positionierung her identisch und auch textlich gibt es Gemeinsamkeiten beziehungsweise Ähnlichkeiten:

KASPAR *fällt herein*. Heda Meester Hamelt, ei ja, das war wieder mal hergestolpert, jetzt hab ich doch wenigstens zehn Pfund von meiner Nase verloren.

HAMLET. Was bringt denn der Narr?-

KASPAR. Meester Hamelt, laßt doch einmal ein halbes Dutzend Zimmerleute kommen und laßt die Türschwelle ein bischen abhacken, das ich nicht alle Minuten darüber wegstolpoperiere.

HAMLET. Ich frage dich was du bringst?

KASPAR. Was ich gebracht habe? – Das hab ich grade jetzt hier verloren.

HAMLET. Nun so besinne dich schnell.

KASPAR. Nun ja, da muß ich aber erst rausgehen, wenn ich mich besinnen soll

KASPAR *will raus. Rennt an*. Halt jetzt ist mirs reingepurzelt, Es sind zwei Herren draußen, die mit Euch Herr Hamelt sprechen wollen.

HAMLET. Wer sind diese Leute.

KASPAR. Das weiß ich selber nicht, der eine sieht aus wie ein Offizier und den andern hab ich in meinen Leben noch nicht gesehen.

HAMLET. So sage Ihnen, Sie sollen eintreten.

KASPAR. Wie sollen Sie reinkommen? – sollen Sie reiten oder rein fahren?

HAMLET. Du bist ein Narr, du sagst, Sie sollen hereingehen.

KASPAR. Ja das werd ich ausrichten. *Ab. Von außen*. Heda Ihr seit zwei Narren, Ihr müßt reingehen. (Beier, S. 8-10)

Schon bei seinem ersten Erscheinen fällt Kaspar hin, was wohl schon für Gelächter gesorgt haben dürfte. Wie bei Richter spricht auch er seinen Herren mit dem falschen Namen an. Sein Sturz verwirrt ihn derart, dass er sogar den Grund seines Erscheinens vergisst und danach beim Hinausgehen erneut gegen ein Hindernis läuft. Betrachtet man nur die Regieanweisungen, wird ersichtlich, dass Beier bei seiner lustigen Figur stärker auf die Präsentation der Tollpatschigkeit als Mischform aus Typen- und Situationskomik setzt als Richter, wobei es durchaus sein kann, dass auch Letzterer seinen Kaspar öfter stolpern oder hinfallen ließ, als im Nebentext angegeben. Eine weitere Parallele zwischen den beiden Stücken ist die Beschreibung der beiden wartenden Herren. Beiers Version weicht nur gering von jener Richters ab („der eine sieht aus wie ein Offizier und den andern hab ich in meinen Leben noch nicht gesehen.“). Auch der weitere Dialog gleicht jenem von Richter, z.B. die Frage nach der gewünschten Art des Eintretens („sollen Sie reiten oder rein fahren?“) sowie die Weiterleitung der Bezeichnung „Narr“ von sich auf Gustav und Delling.

Interessant ist der zweite Auftritt Kaspars, da er hier als Erzähler in Erscheinung tritt, was bei Richter nie der Fall ist:

KASPAR *kommt*. Ha ha ha, nee sowas, der Meester Hamlet ist ganz konfuß geworden, vorhin kam Er in das Billardzimmer, Er hatte drei Kürbiße unter den Armen und schob Billard damit, auf einmal springt einer entzwei, was macht Er? – nimmt die zwei Hälften und wirft Sie den alten Oltenholm an den Kopf, dann zerschlug Er mit seinen Säbel die anderen zwei und wollte Sie mir auf den Rücken werfen, ich mache in meiner Angst einen Sprung durch das Fenster, nehme dabei das Fensterkreuz und sämtliche Scheiben mit, und auf einmal sitz ich auf den Hof, da bekomm ich auch schon von oben einen großen Kürbis auf meinen Kürbis, dann bin ich ausgerissen. Jetzt will ich aber sehen, wo der König ist, der wird sich aber wundern wenn sein Junge albern geworden ist. Ha ha ha. – *Ab.* (Beier, S. 28-29)

Er berichtet dem Publikum in Monologform von Hamlets (gespieltem) Wahnsinn und wie sich dieser äußert. Auch hier darf vermutet werden, dass der Spieler das Gesagte mit komisch wirkenden Bewegungen und entsprechender Gestik untermalte. Was er in diesem Monolog beginnt, setzt er in seinem nächsten Auftritt, als er dem Königspaar von Hamlets Geisteszustand unterrichtet, fort:

KASPAR *kommt*. Ah, gehorsamster Diener Herr Mester König und gehorsamster Diener Frau Mutter König, ich suchte Sie schon überall und konnte Sie garnicht finden. –
KÖNIG. Was will denn der Narr?
KASPAR. O jekerle, ich bin der Narr nicht mehr alleine, ich hab noch einen Kameraden bekommen, Euer Sohn Hamlet ist verrückt geworden, jetzt ist Er gleich in die Küche gekommen und hat das Essen gekostet, der eine Topf war ihm zu wenig gesalzen, was hat Er da gemacht, da hat Er gleich die ganze Salzmeste hineingeschmissen, der andere Topf war Ihm wieder zu viel gesalzen, was hat Er da gemacht, da hat Er den Topf hergenommen und den Koch auf den Buckel geworfen, dann hat Er den Rührlöffel genommen und hat alles zur Küche hinaus getrieben, Er kam auch auf mich wieder drauf los, ich habe aber große Schritte gemacht, ich bin ausgerissen. [...]
KÖNIG. Ja das ist wahr theuerste Gemahlin, wir wollen in das Gartenhaus gehen.
KASPAR. Ja das ist wahr Mutter König, soll ich auch mit ins Gartenhaus gehen?
KÖNIG. Nein, geh mir du an deine Amts und Berufsgeschäfte. *Mit KÖNIGIN ab.*
KASPAR. Nu alter wie stehts denn, soll ich mich ein wenig mit Euch unterhalten?
OLTENHOLM. Nein, ich kann dich auch nicht gebrauchen!
KASPAR. Na da geh ich eben meiner Wege. *Ab. Stößt OLTENHOLM.* (Beier, S. 31-34)

Dieser Dialog existiert weder bei Richter noch bei Schlegel, es handelt sich um einen eigens für den Kaspar eingefügten Auftritt. Die Begrüßung des Königspaares ähnelt sprachlich jener bei Richter, auch wenn auf die komischen Elemente wie die Vertauschung der Anreden verzichtet wird. Es folgt die Schilderung von Hamlets Geisteswahn, und Kaspar kann die Freude nicht ganz verbergen, dass er jetzt nicht mehr der einzige Narr am Hof ist. Nachdem der König ihn zurück an die Arbeit beordert hat, fragt er Oltenholm, ob er sich mit ihm unterhalten solle, wobei er ihn relativ respektlos mit „Alter“ anspricht. Darauf reagiert dieser

nicht besonders erfreut und schickt den Diener weg. Um die Szene komisch abzuschließen, stößt Kaspar beim Abgehen noch den alten Oltenholm.

Sein nächster Auftritt ist insofern interessant, als es um einen Dialog geht, der sich in beiden untersuchten Stücken des Puppentheaters sehr ähnlich gestaltet und sich daher zum Vergleich geradezu anbietet. Es handelt sich dabei um Kaspars Ankündigung der Schauspieler:

KASPAR *kommt*. Freud Euch Meester Hamlet, jetzt ist gleich eine Komödienbande angekommen.

HAMLET. Wie kannst du dich nur so ausdrücken, du willst sagen, Schauspieler, Künstler.

KASPAR. Nuja, es ist ein ganzes Ranf, der Prinzevatal von der Gesellschaft läßt Euch bitten, ob Sie hier spielen könnten.

HAMLET. Der Prinzeval willst du sagen.

KASPAR. Meester Hamelt, die Kometjenspieler haben ein paar allerliebste Altrietschel mit.

HAMLET. Aktrießen wirst du sagen wollen.

KASPAR. Nu ja, die eine heißt Mamsel Thoritiepel und die andere heißt Mamsel Inkretipipel, es sind ein paar allerliebste Mädél. Meester Hamelt läßt Sie spielen.

HAMLET. Ja diese Leute sollen spielen, aber heute noch. –

KASPAR. Heute noch? – Werden denn die Leute heute noch fertig.

HAMLET. Was haben denn die Leute zu tun? – Das Theater steht hier im Schloß, ich lege Ihnen das Stück vor, was Sie spielen sollen, der Souffleur steckt im Kasten, der sagt es Ihnen vor und Sie spielen.

KASPAR. Nu wenn das spielen so leicht ist, da werde ich auch noch so ein Komödienspieler, aber Meester Hamelt, wir müssen doch den Leuten etwas zu Essen geben, überhaupt der eine von der Gesellschaft, der hat rechte schmale Backen, der mag lange nichts ordentliches gegessen haben.

HAMLET. Ei ja wohl, dieße Leute müssen gut zu essen bekommen, Sie müssen gut bewirtet werden.

KASPAR. Na ich will Ihnen schon geben, soviel, wie Sie sich verdienen.

HAMLET. Nein mein lieber Kaspar, weit mehr muß du Ihnen geben, denn wenn mancher bekommen sollte, was Er verdient, so würde mancher den Galgen nicht entlaufen, du muß ihm recht viel geben.

KASPAR. Nu ja, ich will Ihnen schon geben. Darf ich denn auch mit ins Theater kommen, ich, der Pimper, mein Mädél und die Anepaketutel? –

HAMLET. Jawohl Kaspar, das ganze Personal im Schloß muß in das Theater kommen.

KASPAR. Freu dich Kaspar, Komödienspieler. *Will ab.* (Beier, S. 40-43)

Hier gibt es starke Ähnlichkeiten mit Richter, schon die Ankündigung selbst („Freud Euch Meester Hamlet, jetzt ist gleich eine Komödienbande angekommen.“) klingt ähnlich wie im älteren Stück. Auch bei Beier ist Kaspar unfähig, das Wort Prinzipal auszusprechen („Prinzevatal“), ebenso scheitert er beim Begriff Aktrizen („Altrietschel“). Kaspar schwärmt, wie bei Richter, von den Schauspielerinnen. Heißen diese bei Richter noch „Fräulein Horrible“ und „Fräulein Incredible“ (Richter, S. 52), ändert Beiers Kaspar dies in „Mamsel Thoritiepel“ und „Mamsel Inkretipipel“. Auch der weitere Verlauf des Dialoges ähnelt jenem bei Richter, angefangen von Hamlets Befehl, die Schauspieler sollten noch am selben Tag spielen, über Kaspars Frage, ob dies so schnell ginge, bis hin zu Hamlets Antwort, dass ja

ohnehin alles bereit sei. Auch Kaspars etwas abschätziger Kommentar, da könne auch er selbst Schauspieler werden, kommt in beinahe gleicher Form bei Richter vor (Richter, S. 53). Bis hier könnte man davon ausgehen, dass Beier starke Anleihen bei Richter genommen hat, besonders in Bezug auf den Kaspar. Der weitere Verlauf des Dialoges erweist aber, dass Beier wohl auch die Schlegel-Fassung bekannt war, da er seinen Figuren hier Worte in den Mund legt, die auch dort von Hamlet und Polonius sehr ähnlich verwendet werden:

POLONIUS. Gnädiger Herr, ich will sie nach ihrem Verdienst behandeln.

HAMLET. Potz Wetter, Mann, viel besser. Behandelt jeden Menschen nach seinem Verdienst, und wer ist vor Schlägen sicher?¹⁴²

Kaspar nennt zum Abschluss noch weitere Figuren, die er gerne mit zur Theateraufführung nehmen möchte, nämlich den schon erwähnten Pimper, außerdem sein „Mädel“ und eine gewisse Anepaketutel. Ob diese Figuren jedoch wirklich während des Stücks im Stück als Puppen auf die Bühne kamen, darf bezweifelt werden, da sie später namentlich weder im Text noch in den Regieanweisungen genannt werden. Mehrere Parallelen gibt es auch im zweiten Teil des nämlichen Dialoges, als Hamlet Kaspar befiehlt, das Königspaar ins Theater einzuladen:

HAMLET. Kaspar hierher, jetzt gehst du zu meinen Vater, den König und zu meiner Mutter der Königin, und sagst Ihnen, ich ließ Sie höflichst Einladen zum Theater.

KASPAR. Aufladen, was nehm ich denn da mit, den Schiebock? –

HAMLET. Einladen, Sie werden schon wissen, was Sie zu tun haben.

KASPAR. Nu ja, ich will Sie schon draufladen.

HAMLET. Und wenn du zu meinem Vater dem König kommst, so sagst du Ihm, das ich nicht toll wär von Sünden, wenn der Wind von Osten bläät, könnte ich ganz genau einen Schall von den Kirchturm unterscheiden, hast du mich verstanden.

KASPAR. Nu ja, da hab ich das letzte Wort vergessen, geschweige das ich noch das erste weiß, na ich wills schon ausrichten, freu dich Kaspar, Theaterspieler. *Ab.* (Beier, S. 43-45)

Das Missverständnis bezüglich des Verbs „einladen“ wird auch hier aufgegriffen, Kaspar überlegt sich schon, wo er den „Schiebock“ herbekommt. Hamlets Schilderung seines Gemütszustandes, bei Schlegel gegenüber Güldenstern, wird von Beier ebenfalls für einen komischen Auftritt des Kaspars genutzt:

KASPAR *kommt.* Freut Euch Meester König, es ist eine Schauspielergesellschaft angekommen und ich habe den Schiebock mitgebracht, draußen steht er, da setzt Ihr Euch darauf und dann geht der Rutsch ab. [...]

KASPAR. Aber nun muß ich Euch noch was sagen, Meester König, Euer Sohn Hamelt hat gesagt, sagt er, wenn der Wind von Süden bläät und in den Kirchturm neinfährt und die

¹⁴² SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 50.

Wespe in die Weste fährt, ein paar sind ausgerissen, die andern hat Er nicht bekommen können.
KÖNIG. Was soll ich mir denn eigentlich daraus nehmen, was soll denn das bedeuten, mit den Süden und Westen blaßen.
KASPAR. Na die Südwespe war in die Westwespe nein gefahren, weiter weiß ich auch nichts.
KÖNIG. Sage nur meinen Sohn, wir werden in das Theater kommen.
KASPAR. Jawohl, ich werde es ausrichten, ich komme auch, mein Mädels, der Pimper und die Annebaketutel, ja wir kommen alle. *Ab.* (Beier, S. 46-47)

Kaspar hat auch in Beiers *Hamlet* den „Schiebock“ bereitgestellt, um die Herrschaften abzutransportieren, und auch die sprachkomischen Elemente („Südwespe“, „Westwespe“) erinnern sehr stark an die entsprechende Szene in Richters Fassung. Der folgende Auftritt Kaspars ist bei Beier gegenüber seinem Äquivalent bei Richter etwas gekürzt, dennoch zeigen sich hier abermals große Ähnlichkeiten:

KASPAR. Was ist denn los Meester Hamelt?
HAMLET. Sage den Schauspielern Sie sollen bald anfangen!
KASPAR. Meester Hamelt, die Spieler sind aber ein nährisches Volk, überhaupt der Prinzvatal von der Gesellschaft, der hat vorhin ein Buch Löschpapier verbrand und hat eine Metze Mehl ~~verbrand~~ neingequirllt und damit hat Er sich den Bart eingerieben.
HAMLET. Ja sage, Sie sollen bald anfangen.
KASPAR. He, Ihr Spieler sollt anfangen, es wäre Zeit. (Beier, S. 54)

Die Schilderung des Schauspielers, in diesem Falle des Prinzipals, der sich einen falschen Bart aus einem Mehlgemisch ins Gesicht pinselt, klingt bei Richter sehr ähnlich (Richter, S.66-67). Dass Beier der lustigen Figur etwas mehr Bedeutung zugesteht, wird im folgenden Auftritt ersichtlich, als Hamlet seinen Diener herbeiruft, um die Leiche Oltenholms wegschaffen zu lassen. Geschieht dies bei Richter ohne Textanteil des Kaspars, hat er bei Beier doch Einiges zu sagen und singt sogar ein kurzes Lied:

KASPAR *fällt über* OLTENHOLM. Na was habt Ihr mir denn in den Weg gelegt, O je, das ist doch der alte Oltenholm, was hat denn der gemacht, der hat doch ein Bauch im Loch, das man eine Zipfelmütze hineinhängen kann, was ist denn mit den paßiert?
HAMLET. Der Schlag hat Ihn getroffen.
KASPAR. Ach so, der Schlag hat Ihn gerührt, hm, das muß aber ein nährischer Schlag gewesen sein.
HAMLET. Jetzt nimmst du diesen Alten, und trägst ihn hinunter bis an die Bildergallerietreppe dort verbirgst du Ihn.
KASPAR. Unter die Kinderpalterientreppe, was soll Er denn dort machen?
HAMLET. Das geht dir weiter nichts an, ich befehle es dir, und du sagst niemanden etwas davon bis ich dir die Erlaubnis dazu erteilen werde. *Ab.*
KASPAR. Na ja, die ermurkseln se, und ich soll se begraben, na komm her Alter, du hast ja ein gehöriges Loch in Bauche und manchmal hast du mich beim Meester König verklatscht, siehste warum kümmerst du dich immer um Sachen, die dir nicht angehen, es ist eben nicht immer gut, wenn man die Nase zu weit hin steckt, na komm her Alter ich will dir die letzte Ehre erweisen und will dich begraben. *Singt.*

So leb denn wohl du altes Haus
ich trage dich betrübt hinaus hu hu hu. (Beier, S. 69-71)

Wieder vermischt sich in diesem Auftritt Situationskomik, als Kaspar die bedrückte Stimmung durchbricht und über die Leiche stolpert, mit Sprachkomik. Die lustige Figur lockert hier die zuvor ernste Szenerie, also den Mord an Oltenholm und die darauf folgende Geistererscheinung, mit seinen dummen Sprüchen auf. Komisch wirken hier einerseits sinnverkehrende Fehler in der Satzstellung („Bauch im Loch“) sowie Kaspars Versprecher, die sich häufig in Nonsens-Wörtern wie z.B. „Kinderpalterientreppe“ anstatt „Bildergallerientreppe“ artikulieren. Kaspar reagiert auf Oltenholms Tod mit einer gewissen Wehmut, jedoch tadelt er den Leichnam (!) auch wegen seiner übermäßigen Neugier. Zum Abschluss erweist er ihm die letzte Ehre und bringt einen Reim zum Besten, dabei handelt es sich um den einzigen gereimten und gesungenen Vers der lustigen Figur in den beiden Marionettenstücken überhaupt. Den nächsten Auftritt von Kaspar in Beiers *Hamlet* gibt es bei Richter nicht. Kaspar warnt den König hier vor der Rückkehr von Lärtes:

KASPAR *kommt*. Reißt aus, Meester König jetzt wird's gleich was gewurzelt setzten.

KÖNIG. Sage Kaspar, was ist denn vorgefallen?

KASPAR. Na das ist ein Spektagel, der Vetter Lärtes ist wieder da, da hat entweder der Wind oder das Schiff zu sehr geblasen, und Er ist wieder zurück gekommen, und nun hat Er gehört, das Hamlet seinen Vater erstochen hat, Er hat auch viel Knappen mitgebracht und die schreien, wir müssen alle hinein.

Stimmen v. ausen.

Laßt uns hinein wir wollen kämpfen, doppelte überfließende Rache, laßt uns hinein!

KÖNIG. Ja bei Gott Sie rufen, und mit welcher Freude.

KASPAR. Na wenn das eine Freude ist, da danke ich schön, ich werde mich ein bischen aus dem Staube machen, denn hier setzt es heute tüchtige Keile. *Ab.* (Beier, S. 76-78)

Kaspar scheint sich der Tragweite der Situation nicht bewusst zu sein, obwohl er davon ausgeht, dass es wahrscheinlich zum Kampf kommen wird. Vor seinem Abgang zeigt sich erstmals auch ein Anflug von Feigheit, er stiehlt sich lieber davon, um nicht in den Kampf hineingezogen zu werden. Lärtes wird jedoch vom König beruhigt, und gerade als die beiden sich unterhalten, stürmt die wahnsinnig gewordene Ofelia herein. Als sie den Saal wieder verlässt, wird wie bei Richter der Kaspar geschickt, um ihr nachzugehen:

KASPAR *kommt*. Was ist denn los Meester König, das weiß doch der Schneider, allemal wenn Sie niemanden mehr haben, dann rufen Sie mich.

KÖNIG. Höre Kaspar, die Schwester vom Lärthes ist wahnsinnig geworden, lauf Ihr schnell nach, damit Ihr kein Unglück geschieht.

KASPAR. Also wahnsinnig? Wird denn hier am Hofe noch alles verrückt?

BÄRTHES. So lauf doch Schurke!

KASPAR. Na ja, na ich lauf doch schon. *Ab.* (Beier, S. 80-81)

Der Diener erweist sich in diesem Stück allerdings als nicht annähernd so mutig wie an derselben Stelle bei Richter. Er tritt Lärtes nicht entgegen, geschweige denn, dass er ihn verspottet. Auf den nachdrücklichen Befehl von Ofelias Bruder stürmt er sofort aus dem Saal und der Wahnsinnigen hinterher. Dies ändert sich jedoch, als er zurück kommt und den beiden Anwesenden von Ofelias Tod berichtet:

KASPAR *kommt.* Na das ist nicht garstig, Ei ei, das ist nicht garstig.

KÖNIG. Nun Kaspar erzähle, was ist denn vorgefallen?

KASPAR. Ihr habt doch gesagt, ich soll den Fräulein nachlaufen, und ich bin Ihr auch nachgelaufen.

KÖNIG. Was ist denn da passiert?

KASPAR. Ja das kommt erst noch!

BÄRTHES. So erzähle doch Schurke.

KASPAR. Na wenn Ihr besser wißt, so erzählt Euch doch selber.

KÖNIG.

KÖNIG. Halt uns nicht auf erzähle Kaspar.

KASPAR. Also ich bin den Fräulein nachgelaufen, aus einen Saal in den andern, aus einen Zimmer in das andere und habe immer gerufen, heda Fräulein, aber Sie hörte nicht, Sie machte die Treppe hinunter und ich immer nach, nun gings tritschel tratschel wohin nach dem See, da stehn doch ein paar alte Weiden, da kletterte Sie hinauf, Sie hatte ein paar Kränzel aufgehängt und sang ein trauriges Lied, und der Ast, worauf Sie stand, versteht doch unrecht und macht Kraaaks und partautz lag Sie im Wasser.

BÄRTHES. Was meine Schwester Tod?

KASPAR. Wer hat denn das gesagt? – Tod ist Sie nicht, aber ertrunken ist Sie.

BÄRTHES. Die Schwester tod, und der Vater tod, auf zur Rache, wer hilft mir kämpfen. *Ab.*

KÖNIG. Um Gottes willen Vetter beruhigt Euch nur. *Ab.*

KASPAR. Ja Vetter beruhigt Euch nur, na das wird eine schöne Murkselei werden, ich will mich nur verduften, sonst könnt es gewurzelt setzen. *Ab.* (Beier, S. 83-85)

Da Kaspar nicht sofort mit den Neuigkeiten herausrückt, wird er von Lärtes lautstark dazu aufgefordert, worauf er wie ein bockiges Kind reagiert („Na wenn Ihr besser wißt, so erzählt Euch doch selber.“). Bemerkenswerte Ähnlichkeit weist das Ende der Schilderung über Ofelias Sturz mit der entsprechenden Textstelle bei Richter auf: „und macht Kraaaks und partautz lag Sie im Wasser“ (Beier S. 84). Auf die Frage, ob Ofelia tot sei, antwortet Beiers Kaspar beinah in beruhigender Weise, sie sei nicht tot, nur ertrunken. Am Ende fürchtet er wieder, er könne bei einem möglichen Kampf etwas abbekommen, zieht sich zurück und taucht im weiteren Verlauf des Stücks nicht mehr auf.

Wie weit unterscheiden sich die lustigen Figuren in den beiden untersuchten Stücken? Friedrich Beier gesteht seinem Kaspar jedenfalls mehr Auftritte zu als Albin Richter, was in weiterer Folge auch einen höheren Textanteil ergibt. Die Art und Weise, wie die beiden

Figuren Komik erzeugen, ist dieselbe. Kaspar ist tollpatschig, dumm, vergesslich und verwechselt beziehungsweise missversteht ständig Wörter und auch Anweisungen. Die Ähnlichkeit in der Abfolge der Auftritte und auch mancher Textstellen deutet darauf hin, dass Beier entweder den Text von Richter kannte oder aber beide Texte auf derselben Quelle basieren. Eindeutig lässt sich dies aufgrund der dieser Arbeit zugrunde liegenden Quellen nicht beantworten. Dazu müssten weitere Materialien herangezogen und untersucht werden. Soviel sei aber erwähnt: Das schon genannte, älteste erhaltene *Hamlet*-Stück aus dem sächsischen Marionettentheater, *Hamlet Prinz von Dänemark oder Die Comödie in der Comödie* von Eduard Möbius¹⁴³ aus dem Jahr 1855 kann als Vorlage für beide Stücke wohl ausgeschlossen werden, da sich die Auftritte der lustigen Figur weder hinsichtlich zeitlicher Positionierung noch textlich ähneln. Die Charaktereigenschaften, welche man dieser lustigen Figur zuspricht, treten in den beiden Puppenstücken in eher geringem Maß hervor. Kaspar ist weder bei Richter noch bei Beier rücksichtslos. Er verhält sich zwar in gewissen Situationen der Situation nicht unbedingt angemessen, jedoch wirkt er dabei mehr unbekümmert als amoralisch. Sexuell zweideutige Aussagen oder Handlungen fehlen in beiden Stücken gänzlich, Kaspar scheint auch nicht um jeden Preis seine körperlichen Bedürfnisse befriedigen zu wollen. Zwar bewundert er die Schönheit der Schauspielerinnen, er macht jedoch keinerlei Anstalten, sie für sich zu gewinnen. Auch das der Figur implizite Fressen und Saufen fällt gänzlich weg. Hanswurst- und Kasperlfiguren sind oft grob und verprügeln andere Figuren. Auch das macht der sächsische Kaspar bei Richter und Beier nicht, er wirkt eher friedliebend als kriegerisch. Feigheit ist ebenfalls eine Eigenschaft, die dem Kaspar zugeschrieben wird. Dies trifft eher auf Beiers Kaspar zu. In Richters *Hamlet* beweist Kaspar sogar Mut, als er sich Lehrtes entgegenstellt und ihn verspottet. In Beiers Stück ergreift er die Flucht, als Lärtes mit seinen Leuten den Hof stürmt, ebenso kurz vor der Schlusszene. Wie schon anfangs erwähnt, ist Kaspar recht dumm, was sich hauptsächlich in Missverständnissen und Wortverwechslungen äußert. Darauf bauen beide Stücke die Komik ihrer lustigen Figur auf. Sprachlich präsentiert sich Kaspar in beiden Fällen als echter Sachse.¹⁴⁴ Obwohl man sich jeweils das gesamte Stück, also auch den Textanteil der anderen Figuren, in sächsischem Dialekt (oder vielmehr Akzent) vorstellen muss, ragt der Kaspar hier noch heraus. Insgesamt tritt der Kaspar in den beiden Stücken von Albin Richter und Friedrich Beier sozusagen als „milder“ Hanswurst oder Kasperl in Erscheinung. Er drängt sich nicht in den Vordergrund,

¹⁴³ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Shakespeare im Narrenhaus, S. 365-393.

¹⁴⁴ Auf die regionalen Besonderheiten seiner Ausdrucksweise wird in Abschnitt 4.3.3 noch genauer eingegangen, vorweg kann aber festgehalten werden, dass sich Kaspar verschiedener sächsischer Dialektausdrücke bedient.

sondern erfüllt schlichtweg seine Rollen als Diener und Unterhalter für das Publikum. Ob dies ein typisches Rollenbild des sächsischen Marionettenkaspars ist, lässt sich mit Hilfe der vorliegenden Quellen nicht nachweisen.

4.2 Geschichte bzw. Handlung

4.2.1 Aufbau der Stücke: Handlungsverlauf

4.2.1.1 *Der erste Akt*

Die Übersetzung nach Schlegel umfasst fünf Akte (Aufzüge), jeweils unterteilt in verschiedene Szenen. Das Stück beginnt mit der ersten Geistererscheinung auf der Terrasse des Hofes von Helsingör, die Protagonisten sind Francisco, Bernardo, Horatio, Marcellus und der Geist. Der verstorbene, alte König Hamlet erscheint den Wachmännern in seiner Geistergestalt und lässt sie erschauern. In der zweiten Szene kommt es zu einem Ortswechsel. Sie findet in einem Staatszimmer statt und der gesamte Hofstaat ist anwesend. Der König hält eine Rede über die Trauer um den Tod des Bruders sowie die Freude über seine Vermählung mit der verwitweten Königin. Laertes bittet den König nach Frankreich zurückreisen zu dürfen, der König wiederum fordert Hamlet auf, seine Trauerphase doch endlich zu beenden. Hamlet bleibt allein zurück, daraufhin treten Horatio, Bernardo und Marcellus auf und berichten ihm von der Geistererscheinung. Hamlet ist aufgrund der Neuigkeiten aufgebracht und kündigt an, gemeinsam mit den anderen in der Nacht Wache zu halten. Die dritte Szene spielt im Haus von Polonius; Laertes warnt seine Schwester Ophelia davor, Hamlets Liebesbekundungen allzu ernst zu nehmen. Auch Polonius spricht seine Bedenken über diese Verbindung aus. In der vierten Szene befinden sich Hamlet, Horatio und Marcellus wieder auf der Terrasse des Schlosses und warten auf die unheimliche Erscheinung. Der Geist tritt auf und signalisiert Hamlet, mit ihm mitzukommen. Horatio und Marcellus versuchen den Prinzen aufzuhalten, doch dieser erliegt der Sehnsucht nach seinem Vater und auch seiner Neugier. In Szene fünf unterhält sich Hamlet in einem abgelegenen Teil der Terrasse mit dem Geist seines Vaters. Der Verstorbene berichtet vom Mord an ihm und fordert seinen Sohn auf, Rache zu nehmen. Hamlet kann die Nachricht kaum fassen, verspricht dem Vater aber Genugtuung. Nachdem der Geist verschwunden ist, weiht der Prinz seine Getreuen Horatio und Marcellus in seinen Plan ein, sich wahnsinnig zu stellen.

Anschließend nimmt er ihnen den Schwur ab, nichts zu verraten. Damit endet der erste Akt von Shakespeares Tragödie.¹⁴⁵

In den Marionettenstücken von Richter und Beier wird die Geschichte auf vier Akte gekürzt, auf eine Szeneneinteilung wird verzichtet. Im ersten Akt unterscheiden sich die Stücke kaum. Sie wurden an denselben Stellen gekürzt oder es wurden die Szenen, wie sie bei Schlegel vorkommen, vermischt. Die Anfangsszene, also die erste Geistererscheinung, fehlt gänzlich. Beide Stücke beginnen mit der Zusammenkunft des Hofstaates in einem Saal im Schloss. Laertes (Lehrtes beziehungsweise Lärtes) äußert seinen Wunsch, nach Frankreich reisen zu dürfen, und warnt schon an dieser Stelle Ophelia vor der Zuneigung Hamlets. Auch Polonius beziehungsweise Oltenholm mahnt seine Tochter zur Vorsicht. Hamlet bleibt für kurze Zeit allein zurück, ehe der Kaspar kommt und Horatio und Marcellus beziehungsweise Gustav und Delling ankündigt, welche den Prinzen von der Geistererscheinung unterrichten. Bis zu dieser Stelle wurden die Szenen zwei und drei der Schlegel-Fassung zu einer einzigen zusammengeführt. Wie erwähnt, wurde die erste Szene gänzlich getilgt. Die dritte, die sich bei Schlegel im Haus von Polonius abspielt, wurde stark gekürzt und in den Schlosssaal verlegt. Den ersten Auftritt des Kaspars fügten beide Puppenspieler an derselben Stelle ein. Es folgt eine Verwandlung und der Ortswechsel auf die Terrasse (Richter) beziehungsweise in die Stadt (Beier). Hier gibt es erste kleine Abweichungen: Richter folgt Schlegel und lässt Hamlet, Horatio und Marcellus kurz vor Mitternacht auf der Terrasse erscheinen. Beier hingegen schickt zuerst Gustav und Delling zur Wache, Hamlet kommt erst wenige Augenblicke danach. Außerdem lässt Beier die Szene schon um elf anstatt um zwölf Uhr stattfinden. Der Geist erscheint und deutet Hamlet, er möge ihn begleiten. Während bei Richter, ganz wie bei Schlegel, die beiden Begleiter den Prinzen daran zu hindern versuchen, entfernt sich in Beiers Fassung Hamlet ungehindert mit dem Geist. Es folgt eine weitere Verwandlung, wobei hier beide Marionettenstücke in gleicher Weise von der Schlegel-Fassung abweichen. Dort wird nämlich das Gespräch zwischen Hamlet und dem Geist in einen abgelegenen Teil der Terrasse verlagert, Richter und auch Beier verlegen die Szenerie in den Kerker. Der weitere Ablauf folgt wieder der bekannten Form nach Schlegel: Der Geist berichtet Hamlet von dem Mord und fordert ihn zur Rache auf. Dieser nimmt seinen Begleitern den Schwur der Verschwiegenheit ab. Nimmt man für das Puppentheater die beiden Verwandlungen als Szenenmarkierung, so kann man den ersten Akt bei Richter sowie

¹⁴⁵ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 5-30.

auch bei Beier in drei Szenen unterteilen. In der ersten fassen beide Stücke die Szenen zwei und drei von Schlegel in einer zusammen.¹⁴⁶

4.2.1.2 *Der zweite Akt*

Der zweite Akt der Schlegel-Fassung beginnt mit einem Dialog zwischen Polonius und seinem Diener Reinhold, später stößt noch Ophelia hinzu. Diese Szene, um es vorwegzunehmen, entfällt in den Puppenstücken gänzlich. Die zweite Szene zeigt wieder ein Zimmer im Schloss, der König unterhält sich mit Rosenkranz und GÜldenstern. Polonius tritt zusammen mit Voltimand und Cornelius hinzu, welche dem König ein Schriftstück des norwegischen Königs übergeben. Anschließend berichtet Polonius dem Königspaar vom Gemütszustand Hamlets, welchen er auf unerwiderte Liebe zurückführt. Er zitiert daraufhin aus Liebesbriefen Hamlets an Ophelia. Gemeinsam mit dem Königspaar beschließt er, Hamlet auszuforschen, und schreitet sofort zur Tat - vergeblich. Nun versuchen auch Rosenkranz und GÜldenstern ihr Glück, doch Hamlet lässt nichts von seinen Absichten verlauten. Die beiden berichten anschließend von der bevorstehenden Ankunft der Schauspieler. Hamlet empfängt die Truppe im Beisein von Polonius und bittet sie, schon diesen Abend das Stück von der Ermordung Gonzagos, erweitert um ein paar Zeilen aus seiner eigenen Feder, aufzuführen. Den Abschluss der zweiten Szene bildet ein längerer Monolog des Prinzen.¹⁴⁷

Richters Fassung beginnt mit dem Gebet und dem anschließenden Reuemonolog des Königs, dem Hamlet im Verborgenen lauscht. Dieser Auftritt findet sich bei Schlegel erst im dritten Akt, nach der Entlarvung von Claudius durch das Stück im Stück. Dieser Fehler geht laut Winds auf die Theaterbearbeitung von Ludwig Schröder zurück und wurde in zahlreichen weiteren Fassungen beibehalten.¹⁴⁸ Richter schickt anschließend Polonius auf die Bühne, welcher dem Königspaar den vermeintlichen Grund für Hamlets Wahnsinn erklärt, wobei er die Liebesbriefe (im Gegensatz zur Schlegel-Fassung) nicht vorliest. Anschließend beginnt er, Hamlet auszuforschen, als ihm dies nur mäßig gelingt, schickt er Ophelia vor. Der Dialog zwischen Hamlet und Ophelia findet sich bei Schlegel ebenfalls erst im dritten Akt. Da Rosenkranz und GÜldenstern in beiden Puppenstücken getilgt sind, entfällt ihr Part an dieser Stelle. Einen Teil ihres Dialoges, nämlich die Ankündigung der Schauspieler sowie auch die anschließende Einladung des Königspaares, übernimmt der Kaspar. Beier weicht im zweiten Akt teilweise stark von Richters Fassung ab. Der Akt beginnt mit einem Dialog zwischen Ophelia und Oltenholm (Polonius), in dem das Fräulein ihren Vater über die vermeintliche

¹⁴⁶ Vgl. RICHTER, S. 2-32; BEIER, S. 2-24.

¹⁴⁷ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 31-52.

¹⁴⁸ Vgl. WINDS, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart, S. 25.

Tollheit Hamlets unterrichtet. Anschließend tritt Kaspar als Erzähler auf und berichtet ebenfalls von Hamlets Wahnsinn. Der weitere Verlauf bei Beier folgt der zweiten Szene von Schlegel, in der Oltenholm (Polonius) dem König und der Königin Auszüge aus Hamlets Liebesbriefen an Ophelia vorliest. Kaspar kommt hinzu und erzählt den nun anwesenden Figuren wiederum Geschichten von Hamlets Wahnsinn. Daraufhin beschließt Oltenholm (Polonius) auch hier, Hamlets Gemütszustand auf den Grund zu gehen. Beiers Fassung gleicht hier wieder stärker jener Richters, da auch in diesem Puppenstück gleich nach Oltenholm (Polonius) Ophelia zu Hamlet geschickt wird. Wie bei Richter folgt darauf der Auftritt des Kaspars mit der Ankündigung der Schauspieler. Anschließend orientiert sich Beier wieder stärker an Schlegel. König Claudius erzählt seiner Gemahlin von seinem Vorhaben, Hamlet nach England zu schicken. Daraufhin betritt der Kaspar die Bühne und trägt die Einladung zum Theaterstück vor. Oltenholm (Polonius) tritt auf und unterbreitet dem König ein Gesuch von Fortinbras aus Norwegen, ein Motiv, das bei Richter gänzlich getilgt ist. Beier schließt den zweiten Akt so, wie Richter ihn beginnt: Mit dem Gebet und dem darauf folgenden Reuemonolog des Königs mit dem im Verborgenen lauschenden Hamlet. In diesem Stück ist diese Szene also chronologisch später positioniert, jedoch im Vergleich zur Schlegel-Fassung noch immer vor dem entlarvenden Theaterstück und somit an der falschen Stelle.¹⁴⁹

4.2.1.3 Der dritte Akt

Der dritte Aufzug der Schlegel-Fassung ist in vier Szenen unterteilt. Er beginnt mit der Einladung des Königspaares zum Theaterstück durch Rosenkranz und Polonius. Ophelia wird anschließend zu Hamlet geschickt, um ihn wieder zur Vernunft zu bringen. Hamlet tritt mit dem wohl bekanntesten Monolog der Theatergeschichte auf, dem „Sein oder Nichtsein“-Monolog, welcher bei Richter getilgt und bei Beier stark gekürzt ist. Nachdem der Prinz Ophelia zurückgelassen hat, treten der König und Polonius hinzu und entschließen sich, Hamlet nach England zu schicken. Die zweite Szene beginnt mit einem Dialog zwischen Hamlet und einem Schauspieler über die von Hamlet hinzugefügten Zeilen des aufzuführenden Theaterstücks. Danach trägt er seinem Freund Horatio auf, den König während der Aufführung genau zu beobachten. Es folgt der Einmarsch des Hofstaates, und Hamlet setzt sich, scheinbar von seinem Wahnsinn genesen, zu Ophelia. Das Stück mit dem Titel *Die Mausefalle* beginnt mit einer Pantomime, darauf folgt der Prolog, anschließend das eigentliche Stück. Gezeigt wird ein König mit seiner Gemahlin. Als diese ihn alleine lässt, um ihn nicht bei seinem Schlaf zu stören, tritt Bösewicht Lucianus auf und gießt dem König Gift

¹⁴⁹ Vgl. RICHTER, S. 33-62; BEIER, S. 25-50.

ins Ohr - ganz so, wie sich der Mord an Hamlets Vater durch Claudius zugetragen haben soll. Polonius lässt das Stück daraufhin abbrechen und der echte König, Claudius, verlässt entsetzt den Saal. Hamlet und Horatio sind sich sicher, den Mörder entlarvt zu haben. Rosenkranz und Gündenster berichten Hamlet vom schlechten Gemüts- und Gesundheitszustand des Königs, außerdem möchte seine Mutter mit ihm sprechen. Als der Prinz Schauspieler mit Flöten erblickt, nötigt er Gündenster, auf einer davon zu spielen, doch dieser weigert sich. Polonius berichtet Hamlet abermals vom Wunsch der Königin, ihn sofort zu sprechen. Die dritte Szene spielt in einem Zimmer im Schloss, König Claudius trägt Rosenkranz und Gündenster auf, Hamlet nach England zu geleiten. Es folgt das Gebet des Königs und der Reuemonolog, dem Hamlet im Verborgenen lauscht. Diese Sequenz wird in den Marionettenstücken, wie bereits erwähnt, in den zweiten Akt verlegt. In der vierten Szene stellt Hamlets Mutter diesen zur Rede, während Polonius sich hinter einem Vorhang verbirgt. Als die Königin sich in Gefahr glaubt, ruft Polonius hinter dem Vorhang um Hilfe, woraufhin Hamlet ihn ersticht. Der Geist erscheint und bittet Hamlet um Mäßigung, um seiner Mutter willen. Die Szene und mit ihr der dritte Akt endet damit, dass der Prinz den Leichnam aus dem Zimmer schleift.¹⁵⁰

Richter beginnt den dritten Akt mit dem Auftrag Hamlets für Horatio, den König während des Theaterstückes zu beobachten, in Beiers *Hamlet* fehlt diese Szene. Dessen dritter Akt beginnt nach kurzen Dialogen zwischen dem Königspaar, Ophelia und Hamlet mit dem Stück im Stück. In beiden Puppenstücken beendet König Claudius das Schauspiel persönlich, direkt nach der Giftszene. Anschließend unterhalten sich Hamlet und Horatio beziehungsweise Gustav über die Reaktion des Königs. Polonius beziehungsweise Oltenholm unterbricht die beiden und zitiert Hamlet zur Königin. Der weitere Verlauf des Aktes folgt jenem der Schlegel-Fassung. Hamlet erzürnt das Gespräch mit seiner Mutter und er ersticht den verborgenen Polonius (Oltenholm). Daraufhin erscheint der Geist und mahnt Hamlet, sich um seine entsetzte Mutter zu kümmern. Beier legt dem Geist jedoch weitere Worte in den Mund: so spricht dieser hier davon, dass er durch die Gebete Hamlets Erlösung gefunden habe und endlich Ruhe finden könne. Daraufhin lässt Richters Hamlet den Leichnam von Kaspar und Pimper wegschaffen. Beiers Prinz ruft lediglich den Kaspar herbei, der sich abschließend noch über Oltenholm lustig macht und ihn wegen seiner Neugier tadelt.¹⁵¹

¹⁵⁰ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 53-80.

¹⁵¹ Vgl. RICHTER, S. 62-88; BEIER, S. 51-71.

4.2.1.4 *Der vierte und fünfte Akt*

In den Puppenstücken von Richter und Beier werden der vierte und fünfte Akt der Schlegel-Fassung kollationiert.

Der vierte Aufzug bei Schlegel umfasst sieben relativ kurze Szenen und beginnt mit der Überbringung der Nachricht von Polonius' Tod durch die Königin, woraufhin der König Rosenkranz und Güldenstern beauftragt, Hamlet zu suchen. Die beiden Hofleute nehmen den Prinzen in Gewahrsam. Als Hamlet vom König gefragt wird, wo er den Leichnam hingebracht habe, gibt dieser keine konkrete Antwort, weist aber auf die Treppe zur Galerie hin. Claudius schickt ein paar Männer aus, um die Leiche zu suchen, und setzt Hamlet in Kenntnis darüber, dass er ihn nach England schicken lässt. Im Abschlussmonolog der dritten Szene gibt er erstmals seine Absicht preis, den Prinzen in England ermorden zu lassen. Auf dem Weg zum Hafen begegnen Rosenkranz und Güldenstern mit Hamlet den norwegischen Truppen unter dem Kommando von Fortinbras. Diese Szene wurde in den Puppenstücken gänzlich getilgt, sie ist für die weitere Handlung auch nicht von großer Relevanz. In der fünften Szene erfährt das Königspaar von Horatio, dass nun auch Ophelia aufgrund der Ermordung ihres Vaters dem Wahnsinn erlegen ist. Polonius' Tochter läuft singend durch das Schloss, worauf die Königin voller Sorge Horatio hinterherschickt. Plötzlich kehrt Laertes mit bewaffneten Männern aus Frankreich an den dänischen Hof zurück und fordert Rache für seinen Vater. Der König versucht den Aufgebrachten zu beruhigen, woraufhin die verrückt gewordene Ophelia hinzu tritt. Laertes ist entsetzt, und der König bittet ihn um eine private Unterredung. In der sechsten Szene übergeben einige Matrosen Horatio einen Brief seines Freundes Hamlet, in welchem dieser ihm die Umstände seiner Flucht erklärt. Auch diese Szene findet in den Puppenstücken keinerlei Erwähnung. Die siebente Szene bereitet das Publikum auf die abschließende Katastrophe vor. Der König und Laertes erfahren von Hamlets Flucht und schmieden sogleich einen Plan, um ihn zu ermorden. Es soll ein Duell zwischen Hamlet und Laertes stattfinden, wobei Letzterer seine Klinge vergiftet. Um auf Nummer sicher zu gehen, will der König auch Hamlets Trinkbecher vergiften. Die beiden werden unterbrochen durch die Königin, die von Ophelias Tod durch Ertrinken berichtet.¹⁵²

Der fünfte Akt beginnt mit der bekannten Totengräberszene, die in den Puppenstücken fehlt. Als der Trauerzug mit Ophelias Sarg an der Spitze den Friedhof erreicht, führen Hamlet und Horatio gerade einen Dialog mit zwei Totengräbern. Als Hamlet vom Tod seiner Geliebten erfährt, springt er, außer sich vor Trauer, in das vorbereitete Grab, wo er mit Laertes in ein

¹⁵² Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 81-101.

Handgemenge gerät. In der zweiten Szene des Schlussaktes erzählt der Prinz seinem Freund von der Absicht des Königs, ihn in England ermorden zu lassen. Der Höfling Osrick berichtet, der König habe eine Wette über den Ausgang eines Duells zwischen Hamlet und Laertes abgeschlossen. Kurz darauf ruft ein Edelmann Hamlet zum Duell. Der Hofstaat versammelt sich und die Klingen werden vorbereitet. Die beiden Kontrahenten reichen sich die Hände und Hamlet bittet seinen Widersacher um Vergebung. Hamlet erweist sich zu Beginn als der bessere Fechter. Nun nimmt die Tragödie ihren Lauf: Die Königin trinkt versehentlich aus dem vergifteten Becher, der für ihren Sohn bereitgestellt wurde. Nichts ahnend kämpfen die beiden Männer weiter und Laertes verwundet seinen Gegner mit der vergifteten Klinge. In der Hitze des Gefechts vertauschen sie die Schwerter und Hamlet verwundet Laertes mit dessen eigener Waffe. Plötzlich sinkt die Königin zu Boden und stirbt an den Folgen der Vergiftung. Der Prinz gerät außer sich vor Wut. Laertes, dem Tod nahe, beichtet Hamlet vom Plan des Königs, woraufhin dieser durch Hamlets Hand den Tod findet. Letztendlich stirbt auch Hamlet, bittet aber zuvor seinen Freund Horatio, die Freveltaten des Königs im Land bekannt zu machen. Das Stück endet mit dem Einmarsch der Truppen von Fortinbras, der Hamlet die letzte Ehre zuteilwerden lässt und sich, berufend auf altes Recht, selbst die dänische Krone aufsetzt.¹⁵³

Wie anfangs erwähnt, führen sowohl Albin Richter als auch Friedrich Beier in ihren *Hamlet*-Stücken die letzten beiden Akte der Schlegel-Fassung zu einem Schlussakt zusammen. Richter beginnt mit der Nachricht über Polonius' Ermordung, überbracht durch die Königin. Es folgt ein Monolog des Königs, worin dieser seinen Plan, Hamlet nach England zu schicken, preisgibt. Allerdings spricht er hier schon zuvor davon, den ungeliebten Widersacher ermorden zu lassen. Hamlet tritt vor den König und bringt ihn schlussendlich auf die Fährte des Leichnams, danach erfährt er von seiner befohlenen Überfahrt nach England. Beier beginnt seinen Schlussakt mit dem Dialog zwischen dem König und Hamlet über den Verbleib der Leiche Oltenholms. Ein weiterer Unterschied zu Richters Fassung besteht darin, dass der König den Kaspar ausschickt, um die Leiche zu suchen. Gemeinsam ist den beiden Puppenstücken die frühe Aufdeckung der mörderischen Absichten des Königs. Die Szene der Begegnung Hamlets, Rosenkranz' und Güldensterns mit den norwegischen Truppen fehlt, ebenso der erste Auftritt der wahnsinnig gewordenen Ophelia. Die Puppenstücke fahren mit dem Einmarsch von Laertes fort, der den König zur Rede stellt. In beiden Stücken betritt erst hier Ophelia den Saal und hält ihren Wahnsinnsmonolog. Der König schickt ihr (bei Richter

¹⁵³ Vgl. ebda., S. 102-123.

genauso wie bei Beier) den Kaspar hinterher. Der König unterrichtet Laertes von seinem perfiden Plan. Kurz darauf kehrt Kaspar zurück und berichtet von Ophelias Tod. Die Puppenstücke gleichen sich hier stark, beide verzichten auf die Matrosenszene, in welcher bei Schlegel Hamlets Überleben und Rückkehr verkündet wird. Die beiden Dialoge zwischen dem König und Laertes bei Schlegel werden hier zu einem einzigen zusammengefasst. Die Totengräber- und die Begräbnisszene fallen in beiden Puppenstücken vollständig aus, es wird direkt zum Duell übergegangen. Hier zeigen sich jedoch wieder größere Abweichungen: Albin Richter lässt die Schlusszene mit einem Dialog zwischen Hamlet und Horatio beginnen, unterbrochen von einem nicht namentlich genannten Diener (im Abgleich mit Schlegel eindeutig Osrick), der dem Prinzen von Laertes' Ankunft und in weiterer Folge von dessen Wunsch nach einem Duell in Kenntnis setzt. Es folgt die vermeintliche Versöhnung zwischen den beiden jungen Männern. Laertes fordert den Prinzen dabei zu einem freundschaftlichen Duell. Beiers Hauptfigur hingegen weiß bereits vom bevorstehenden Duell und wartet nur darauf, dass der König und Laertes den Saal betreten.

In Richters *Hamlet* verletzt Laertes den Prinzen schon nach kurzer Zeit am Hals, woraufhin der König die beiden Kontrahenten auffordert, die Kelche zu ergreifen, um Versöhnung zu trinken. Die Königin trinkt aus dem vergifteten Becher und sinkt in sich zusammen. Mit ihren letzten Worten warnt sie ihren Sohn vor dem vergifteten Becher. Hamlet ist außer sich, ersticht den König und sinkt anschließend selbst zu Boden. Laertes gesteht ihm, dass seine Degenspitze ebenfalls vergiftet sei, woraufhin Hamlet seinen Freund Horatio bittet, seinen Tod zu rächen. Dieser folgt dem letzten Wunsch des Prinzen und tötet Laertes im Kampf. Das Stück schließt mit dem Einmarsch der Knappen.

Beiers Fassung präsentiert den Schluss anders: Hamlet und Laertes werden vom König vor Kampfbeginn aufgefordert, Versöhnung zu trinken, wobei Hamlet den vergifteten Becher gereicht bekommt. Auf Warnung von Gustav trinkt er jedoch nicht daraus, woraufhin die Königin den Becher ergreift und den tödlichen Trank zu sich nimmt. Sie sinkt zu Boden und bemerkt nun, dass der Wein vergiftet war, woraufhin Hamlet seinen Onkel ersticht. Entsetzt vom Königsmord fordert Laertes Hamlet zum Kampf auf und verwundet ihn. Als ihr Sohn verletzt am Boden liegt, bittet die Königin mit ihren letzten Worten Laertes, Hamlet zu verschonen, und gesteht ihm, dass ihr neuer Gemahl den alten ermordete. Nun versöhnen sich die beiden Kontrahenten, doch kurz darauf erliegt auch Hamlet dem Tod durch das Gift auf Laertes' Klinge. Gustav wird von ihm, wie Horatio in Richters Fassung, zur Rache

aufgefordert und tötet daraufhin Laertes. Beiers Stück endet mit einer kurzen Lobrede Gustavs auf seinen verstorbenen Freund.¹⁵⁴

Ein Grund, aus dem Laertes durch Horatio beziehungsweise Gustav und nicht durch Hamlet den Tod findet, liegt in den begrenzten Darstellungsmöglichkeiten des Marionettentheaters. Es war den Spielern nicht möglich, die Schwerter der Puppen auf der Bühne zu vertauschen, so wie es bei Schlegel beschrieben wird. Diese wurden hinter der Bühne dauerhaft an der Figur befestigt. Weshalb Beier die Geste der Versöhnung dem Duell voranstellt, ist hingegen nicht so einfach zu erschließen. Möglicherweise sollte dadurch der Handlungsablauf, besonders das Ergreifen des vergifteten Bechers durch die Königin, nachvollziehbarer gestaltet werden. Festzuhalten bleibt, dass sich die Verfasser der Puppenstücke vom Handlungsablauf her stark an jenem der Schlegel-Fassung orientiert zu haben scheinen. Die Szenen wurden zwar gekürzt, kollationiert oder in manchen Fällen sogar getilgt, die Geschichte veränderte sich dadurch allerdings nicht. Bemerkenswert ist aber, dass Richter wie Beier das Gebet des Königs mit dem anschließenden Reuemonolog, welchen Hamlet heimlich mit anhört, in den zweiten Akt, also noch vor das Stück im Stück positionieren. Dieser „Fehler“ geht wohl auf die Theaterbearbeitung Ludwig Schröders zurück, was den Schluss zulässt, dass die Verfasser der beiden Puppenstücke diese Version kannten oder aber ihren *Hamlet* von anderen Stücken aus dem Marionettentheater abschrieben, welche bei der Schröder-Fassung Anleihen nahmen. Dagegen spricht jedoch, dass in Schröders *Hamlet*, wie auch zuvor in der Fassung von Franz Heufeld, die Hauptfigur am Leben bleibt.

4.2.2 Raumpräsentation: Reale Bühne vs. Puppenspiel

Das Geschehen in Williams Shakespeares *Hamlet* spielt sich fast ausschließlich am Hof des dänischen Königs in Helsingör ab. Einzig die vierte Szene des vierten Aktes, in der Hamlet gemeinsam mit Rosenkranz und Gildenstern auf die Truppen von Fortinbras trifft, spielt außerhalb der Stadtmauern. Die Ortswechsel halten sich also in Grenzen, hauptsächlich werden Räume im Inneren des Schlosses präsentiert. In diesem Abschnitt wird auf die unterschiedlichen räumlichen Gegebenheiten des elisabethanischen Theaters, auf das der originale *Hamlet* zugeschnitten war, und der Marionettentheater eingegangen, um dementsprechende Schlüsse für die Dramaturgie zu ziehen.

Die Heimat der Schauspieltruppe William Shakespeares war das berühmte „Globe Theatre“ in London, ein Theaterbau, der bis zu 3000 Menschen Platz bot. Schon das Erscheinungsbild des

¹⁵⁴ Vgl. RICHTER, S. 88-114; BEIER, S. 72-92.

runden Turmbaus war imposant. Die Schauspieltruppen hatten ihre Stücke ans „Globe“ anzupassen beziehungsweise die Gegebenheiten bestmöglich zu nutzen. So wurden die Vorstellungen ausschließlich bei Tageslicht gegeben, ein Spiel mit Lichteffekten war also nicht möglich. Des Weiteren ragte die Bühne sehr weit in den Zuschauerraum, wodurch die Schauspieler auf drei Seiten vom Publikum umringt waren.

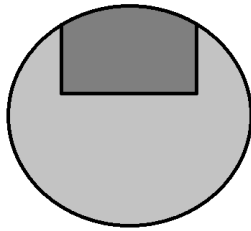


Abb. 2: Grundriss: Zuschauerraum und Bühne des „Globe Theatre“ nach Pfister.¹⁵⁵

Die dunklere Fläche stellt die Bühne dar, die etwas hellere den Zuschauerraum, in dem sich Zuschauer aus allen Ständen und Klassen um die Bühne drängten. Wie das Innenleben eines typischen Londoner Theaters zur damaligen Zeit ausgesehen haben könnte, vermutet man auf Grundlage einer Quelle aus dem Jahr 1596, als der Holländer Johannes de Witt, damals zu Besuch in London, Zeichnungen des renommierten Theaters „The Swan“ anfertigte. Darauf präsentiert sich der Innenraum eben nach jenem Grundriss in Abbildung 1, umrandet wird er von den Galerien, wo sich die teureren Plätze befanden. Obwohl es in den öffentlichen Theatern grundsätzlich keine Trennung zwischen den Klassen und Ständen gab, vollzog sich diese durch die unterschiedlichen Kartenpreise von selbst. Das Proszenium der elisabethanischen Bühne war sehr groß, an der Hinterseite der Bühne befand sich das Garderobenhaus, darüber ein Balkon, auf welchem jedoch keine Zuschauer saßen. An der angrenzenden Wand des Garderobenhauses befanden sich zwei Tore für die Auf- und Abtritte der Schauspieler. Für unsere Fragestellung ist vor allem relevant, dass es keine Kulissen gab. Es wurden zwar Requisiten verwendet wie Bänke, Hocker, Tische usw., aufwendige Bühnenbilder konnten jedoch nicht gestaltet werden, da ansonsten einem Teil des Publikums die Sicht genommen worden wäre. Die Präsentation des Raumes erforderte also einerseits die Fantasie des Publikums, andererseits implizite Inszenierungsanweisungen und/oder verbale

¹⁵⁵ Vgl. PFISTER, Das Drama, S. 42.

Vermittlung der Raumsituation durch einen Erzähler. Da auch ein Vorhang fehlte, geschah die Szenentrennung meist durch vorübergehende Null-Konfiguration.¹⁵⁶ Das elisabethanische Theater lebte von der Darstellung der Schauspieler in Verbindung mit prachtvollen Kostümen, welche die Funktion der Figur stärker hervorhoben, als dies im modernen Theater der Fall ist.¹⁵⁷

War das „Globe“ ein großes Gebäude mit fixem Standpunkt, so waren die Marionettenbühnen der sächsischen Puppenspieler auf einen raschen Auf- und Abbau hin ausgelegt, da es sich ausschließlich um Wandertheater handelte. Das Bühnengestell bestand aus Holz und wurde in den jeweiligen Sälen oder Gasthöfen auf oder vor der fixen Bühne aufgestellt. Die Front der Theater schmückte das Proszenium, in diesem Fall eine meist kunstvoll bemalte Leinwand. Zu den Glanzzeiten der sächsischen Puppenspieler erlangten auch die Theater ihre größten Ausmaße. Laut Lars Rebehn erreichte die Bühnenöffnung eine Größe von 2 mal 5 Metern, das gesamte Theater kam auf eine Höhe von 3,5 bis 4 Meter.¹⁵⁸ Die Theater waren in der Art des Aufbaus allerdings variabel, so konnten die Spieler ihre Bühnen den jeweiligen Größenverhältnissen der Säle anpassen, die größtmögliche Breite betrug dabei bis zu 10 Meter. Die Tiefe variierte ebenfalls und konnte, je nach Art des angeschlossenen Nachspiels oder der Notwendigkeit eines Durchbruchs, zwischen 2 und 4 Meter betragen. Die oft von erfahrenen Theatermalern kunstvoll gestalteten Bühnenbilder wurden auf Leinwand gemalt und an Holzgestellen aufgehängt. Um Platz zu sparen, waren sie beidseitig bemalt und konnten zum Weitertransport aufgerollt werden. Mindestens zehn Bühnenbilder mit häufig gebrauchten Motiven (z.B. Dorf, Stadt, Schloss...) gehörten zum Bestand eines gut geführten Marionettentheaters. Dazu gehörten noch 4 bis 6 Kulissen, welche an den Seiten der Bühne aufgehängt wurden und so die Illusion eines viel größeren (vor allem tieferen) Raumes erzeugen sollten. Durch diesen Effekt wirkten auch die Puppen erheblich größer. Die Spieler positionierten sich hinter dem Bühnenbild über der Bühne, vor ihnen liegend das Textbuch, und wurden von Soffitten verdeckt. Das Publikum hatte nur die Vorderseite im Blick; es handelte sich insofern um eine traditionelle Guckkastenbühne. Eine besondere Atmosphäre wurde durch die Petroleumlampen erzeugt, welche durch Reflektoren verstärkt die Bühnenbeleuchtung besorgten. Nicht nur das spezielle Licht, auch der eigenwillige Geruch machte eine Marionettentheatervorführung zu einem erinnerungswürdigen Erlebnis. Nach und nach wurden die alten Öllampen jedoch durch elektrische ersetzt, was einerseits den Geruch

¹⁵⁶ Vgl. SUERBAUM, Der Shakespeare-Führer, S. 36-44.

¹⁵⁷ Vgl. Thomas KULLMANN: William Shakespeare. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2005. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. 26.) S. 17f.

¹⁵⁸ Vgl. REBEHN, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 34.

verbesserte, andererseits auch größere Sicherheit bezüglich Brandgefahr bedeutete und den Spielern weitere Möglichkeiten des Lichteinsatzes eröffnete.¹⁵⁹



Abb. 3: Professor Artur Kollmanns Marionettentheater.¹⁶⁰

Im Hintergrund, wenn auch etwas verdunkelt, erkennt man das Bühnenbild. Oben wird der Bühnenbereich durch die Soffitten begrenzt. Betrachtet man die zuvor erwähnten Ausmaße der sächsischen Marionettenbühnen, so dürfte es sich bei diesem Exemplar um ein kleineres handeln.¹⁶¹ Zu den Kostümen im sächsischen Marionettentheater in Bezug auf *Hamlet*-Aufführungen vermerkt Lars Rebehn, dass diese Stücke für gewöhnlich als Ritterschauspiel gegeben wurden und die Kleidung daher „altdeutsch“ und teilweise mit Rüstung versehen gewesen sei.¹⁶²

Betrachtet man den zuvor genannten Darstellungsrahmen des elisabethanischen Theaters, so wurde der Ortswechsel bei Shakespeare entweder explizit durch einen Sprecher oder Erzähler vollzogen oder durch implizite Inszenierungsanweisungen verdeutlicht. Da sich die Szenen, bis auf eine Ausnahme, alle am Hof von Helsingör abspielen, bedurfte es wohl keiner ausführlichen Erläuterungen der Szenerie. Das Staatszimmer im Schloss konnte

¹⁵⁹ Vgl. ebda., S. 34-36.

¹⁶⁰ Bildquelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

¹⁶¹ Weitere Bildzeugnisse, die einen sehr guten Eindruck über die Atmosphäre in den Spielsälen vermitteln, finden sich in Lars Rebehns (u.a.) Werk über biografische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Vgl. MOSER / REBEHN / SCHOLZ, „Mit großer Freude greife ich zur Feder“.

¹⁶² Ausführungen von Lars REBEHN auf Nachfrage per E-Mail am 16.4.2015.

beispielsweise durch die Anwesenheit des Hofstaates gekennzeichnet werden. Beispiele für implizite Inszenierungsanweisungen bieten die folgenden Zitate:

HAMLET. [...] Auf der Terrasse zwischen elf und zwölf Besuch ich euch. [...] ¹⁶³

HAMLET. Die Luft geht scharf, es ist entsetzlich kalt.

HORATIO. 's ist eine einschneidende und strenge Luft.

HAMLET. Was ist die Uhr?

HORATIO. Ich denke, nah an zwölf. ¹⁶⁴

In diesem Dialog sind gleich mehrere Anweisungen zum dargestellten Raum zu finden. Die erste Aussage Hamlets, er erscheine zwischen elf und zwölf auf der Terrasse, ist an Horatio und Marcellus gerichtet. Obwohl im Handlungsverlauf eine Szene dazwischen liegt, kann das Publikum nun aus dem neuerlichen Auftreten dieser drei Figuren schließen, dass sich das aktuelle Geschehen auf der Terrasse abspielt. Des Weiteren folgt der Hinweis auf die Uhrzeit. In weiterer Folge erscheint der Geist und winkt Hamlet, ihm an einen „mehr entlegenen Ort“ zu folgen, wie es Marcellus ausdrückt. Darin versteckt sich die Ankündigung eines neuerlichen, wenn auch nur geringfügigen Ortswechsels. Die einzige Szene, die sich außerhalb der Stadtmauern abspielt, als Hamlet den Truppen von Fortinbras begegnet, wurde wohl durch den Aufmarsch des Heeres und der anschließenden Erklärung des Hauptmannes, wozu dieser diene, gekennzeichnet. Es finden sich im Dialog ansonsten keinerlei Hinweise auf einen Ortswechsel. ¹⁶⁵

Wie erwähnt, bediente sich das Marionettentheater durchaus verschiedener Bühnenbilder und mit Einschränkungen auch unterschiedlicher Lichteffekte. Das Bühnenbild bei *Hamlet*-Aufführungen dürfte ein scheinbar weit nach hinten reichendes Zimmer eines Schlosses gezeigt haben, da beide Fassungen in einem „Staatszimmer“ beginnen. Durch die Malerei in Verbindung mit den Kulissen konnte der Eindruck entstehen, dass sich die Figuren in einem großen Saal befinden. Der große Vorteil des Marionettentheaters gegenüber dem elisabethanischen liegt in der Verwendung des Vorhangs und derauswechselbaren Bühnenbilder dahinter. Davon macht beispielsweise auch Richter Gebrauch, gibt er im Nebentext als Orte der Szenerie doch neben dem Rittersaal auch eine Terrasse, einen Kerker, einen Garten und ein königliches Zimmer an, wobei der Saal das einzig wiederkehrende Bühnenbild zu sein scheint. Wie die Terrassenszene genau dargestellt wurde, lässt sich

¹⁶³ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 17.

¹⁶⁴ Ebda., S. 22.

¹⁶⁵ Vgl. ebda., S. 86f.

schwer nachvollziehen, da die Inszenierungsanweisungen an dieser Stelle sehr schwer lesbar sind. Jedoch wird angegeben, dass das Licht abgeschwächt wurde, womit wohl eine düstere, nächtliche Stimmung erzeugt wurde.¹⁶⁶ Dieses Bühnenbild bleibt ausschließlich während der Geistererscheinung bestehen. Darauf folgt die Verwandlung in den Kerker, wohin sich Hamlet mit dem Geist seines Vaters zurückzieht. Die Auf- und Abtritte des Geistes werden laut den Anweisungen im Nebentext außerdem von Donner begleitet.¹⁶⁷ Der zweite Akt beginnt in einem Garten. Hamlet wird von Polonius und später von Ophelia ausgeforscht, danach berichtet ihm Kaspar von der Ankunft der Schauspieler. Ein interessantes Detail findet sich in den Inszenierungsanweisungen nach Hamlets Dialog mit Kaspar, bevor die Szene das Königspaar zeigt: Im Manuskript wird zunächst eine Verwandlung zu einem königlichen Zimmer angekündigt, diese wurde jedoch durchgestrichen.¹⁶⁸ Dies legt die Vermutung nahe, dass möglicherweise zu viele Verwandlungen zu aufwändig waren oder den Spielfluss unterbrachen, woraufhin nicht unbedingt notwendige Änderungen des Bühnenbildes gestrichen wurden. Der dritte Akt beginnt wiederum im Rittersaal. Es folgen nur noch zwei Verwandlungen, nämlich jene in das königliche Zimmer, wo Polonius von Hamlet ermordet wird, und jene zurück zum Rittersaal, wo die abschließende Duellszene stattfindet.

In Beiers *Hamlet*-Fassung ähneln die Szenerien sehr stark jenen von Richter. Das Stück beginnt ebenfalls in einem Saal, die Terrassenszene findet jedoch vor einem Bühnenbild statt, welches in den Anweisungen als „Stadt“ bezeichnet wird.¹⁶⁹ Dies lässt den Schluss zu, dass Beier möglicherweise nicht über einen passenden Hintergrund für diese Szene verfügte und sich so einer Alternative bedienen musste. Identisch mit Richter ist jedoch die Verdunkelung der Bühne an dieser Stelle, ebenso die anschließende Verwandlung zum Kerker¹⁷⁰ und die Geräuscheffekte des Donners.¹⁷¹ Auch bei Beier präsentiert sich der zweite Akt durchgehend in einem Garten, der dritte Akt zeigt als Hintergrund wiederum den Saal. Friedrich Beier verzichtet hingegen auf die Verwandlung vor der Ermordung von Polonius (Oltenholm). Die Königin und ihr Kämmerer treten hier schlichtweg im schon zuvor benutzten „Saal“ auf. Im letzten Akt wird dieses Bühnenbild beibehalten, auf der Bühne werden allerdings Requisiten in Form von zwei Stühlen verwendet. Richter ordnet die Platzierung von Stühlen nicht explizit an, jedoch lässt er am Ende die Königin ebenfalls auf einen Stuhl sinken, nachdem sie

¹⁶⁶ Vgl. RICHTER, S. 21.

¹⁶⁷ Vgl. ebda., S. 25f.

¹⁶⁸ Vgl. ebda., S. 56.

¹⁶⁹ Vgl. BEIER, S. 14.

¹⁷⁰ Vgl. ebda., S. 19.

¹⁷¹ Vgl. ebda., S. 16.

den Giftrank zu sich genommen hat. Beiden Stücken ist gemeinsam, dass spätestens vor dem abschließenden Duell Hamlet und Laertes mit Schwertern auftreten, welche hinter der Bühne an den Puppenbefestigt wurden. Die Erwähnung anderer möglicherweise verwendeter Requisiten fehlt. Die Becher, aus welchen am Ende die beiden Kontrahenten Versöhnung trinken sollen, werden im Nebentext beispielsweise nicht genannt.

Die äußere Form des Theaters und der Bühne hat also großen Einfluss auf die Art und Weise der Darstellung. Allein die Anzahl der Figuren musste für das Marionettentheater reduziert werden. Die Notwendigkeit eines Sprechers oder Erzählers fiel durch die austauschbaren Bühnenbilder weg, Ortswechsel konnten nach Fallen des Vorhangs durch Umbauten vollzogen werden, ebenfalls konnte man Lichteffekte nutzen, welche beim elisabethanischen Theater aufgrund der Tageslichtabhängigkeit unmöglich waren. Der Bühnenbau des „Globe Theatre“ brachte vor allem für die Schauspieler große Herausforderungen mit sich, da das Publikum drei Seiten der Bühne besetzte. Der Spieler ist im Marionettentheater dagegen für das Publikum überhaupt nicht zu sehen, kann daher immer wieder in sein Textbuch blicken und ist in Bezug auf sein Spiel wohl auch nicht in dieser Art und Weise von der im Saal herrschenden Atmosphäre beeinflusst wie Shakespeares Schauspieler. Während bei Vorstellungen im „Globe“ Mimik, Gestik und auch die sprachliche Darstellung der Akteure immense Bedeutung hatten, beschränkte sich dies im Marionettentheater auf die Sprache und die Gestik, da die Puppen, mit Ausnahme des Kaspars, zu keiner Mimik fähig waren.

Besonders interessant ist diesbezüglich eine spezielle Szene, welche in allen drei genannten *Hamlet*- Fassungen enthalten ist: das entlarvende Theaterstück im Stück mit dem Titel *Die Mausefalle*. In der Schlegel-Fassung findet das Schauspiel in einem Saal des Schlosses statt.¹⁷² Zuerst wird der Inhalt pantomimisch dargestellt, anschließend folgen der Prolog und das eigentliche Stück. Auf der elisabethanischen Bühne war es ein Leichtes, eine weitere Theaterbühne zu simulieren. Die Bühne war groß genug, es reichte eine bestimmte Anordnung der sich zuvor auf der Bühne befindlichen Figuren, um das Publikum darzustellen und so die fiktive auf der realen Bühne erkennbar zu machen. Im Marionettentheater ist dies aufgrund der Platzverhältnisse und des Bühnenbaus erheblich schwieriger. Hinweise auf die Aufführungspraxis finden sich sowohl bei Richter als auch bei Beier. Richter kündigt die Szene im Nebentext wie folgt an: *Es klingelt*. Hintergrund. Theater. KÖNIG *und* KÖNIGIN *treten auf*. (Richter, S. 68). Beiers Inszenierungsanweisungen sind detaillierter und geben noch mehr Aufschluss darüber, wie die Puppenspieler diese spezielle Situation handhabten: 3. AKT.

¹⁷² Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 58.

Saal. *Im Hintergrund das 2. Theater. KÖNIGIN sitzt rechts, KÖNIG dahinter. OFFELIA sitzt links GUSTAV dahinter. HAMLET sitzt bei OFELIA auf den Tielen. KASPAR und ALLE.* (Beier, S. 51). Das zweite Theater wurde also im Hintergrund präsentiert, was sich aus den bisher genannten Informationen zum Bühnenaufbau nur schwer vorstellen lässt. Lars Rebehn bestätigt jedoch diese Spielpraxis und weist darauf hin, dass sich das Stück im Stück für gewöhnlich im Durchbruch an der Hinterseite der Marionettenbühne abspielte, wo sich üblicherweise das *Theatrum mundi* für das Nachspiel befand.¹⁷³ Das bedeutet, dass sich die Schauspieler, für welche normal große Puppen verwendet wurden, hinter dem Laufbrett der Spieler befanden. Dies brachte den Effekt mit sich, dass eine weitere räumliche Trennung zwischen dem Publikum, den „normalen“ Figuren und nun den Schauspielerfiguren erreicht wurde.

4.3 Text und Sprache

Aufgrund der bisherigen Ergebnisse der Arbeit kann nicht entschieden werden, auf welchen Vorlagen die beiden Puppenstücke basieren. Es gibt Parallelen zu den Theaterfassungen von Franz Heufeld und Ludwig Schröder und auch zur Fassung von Schlegel, ebenso gibt es starke Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stücken. Gemeinsamkeiten mit der Puppenspielfassung von Eduard Möbius sind, abgesehen von den nordischen Namen in Beiers Puppenstück, kaum vorhanden.

Wie bereits in Abschnitt 4.2.2 erwähnt, bediente sich Shakespeare hauptsächlich impliziter Inszenierungsanweisungen oder Schilderungen durch einen Sprecher beziehungsweise Erzähler. In den heute erhältlichen *Hamlet*-Texten auf Basis der Schlegel-Fassung findet man zwar zahlreiche Inszenierungsanweisungen im Nebentext, diese wurden jedoch von den jeweiligen Bearbeitern im Nachhinein hinzugefügt, weshalb ein Vergleich nicht sonderlich sinnvoll erscheint. Sprachlich-phonetisch ist zwar davon auszugehen, dass alle Spieler mit sächsischem Akzent sprachen, in der Schriftform ist dies aber nur bei der lustigen Figur zu belegen. In beiden Handschriften finden sich nicht wenige orthografische und grammatische Fehler, z.B. „Wittwe“ (Richter S. 2), „Leichtferdigkeit“ (Richter S. 47), „teutlicher“ (Beier, S. 19) oder „überhaupt“ (Beier, S. 52). Das auffallendste Merkmal aus grammatischer Hinsicht ist, dass häufig der Akkusativ statt des Dativs verwendet wird.¹⁷⁴

¹⁷³ Ausführungen von Lars REBEHN auf Nachfrage per E-Mail am 16.4.2015.

¹⁷⁴ Für Beispiele vgl. RICHTER S. 2; S. 5 (u.a.); BEIER S. 4; S. 6 (u.a.).

4.3.1 Haupttext: Abweichungen und Gemeinsamkeiten

Zum Vergleich des Haupttextes werden ausgewählte Stellen aus jedem Akt herangezogen. Als erstes Beispiel dient ein Dialog aus dem ersten Akt zwischen Hamlet, Horatio und Marcellus (Gustav und Delling), in welchem die beiden Offiziere Hamlet vom Grund ihres Aufenthalts in Helsingör in Kenntnis setzen:

HORATIO. Ich kam zu Eures Vaters Leichenfeier.
HAMLET. Ich bitte, spote meiner nicht, mein Schulfreund; Du kamst gewiß zu meiner Mutter Hochzeit.
HORATIO. Fürwahr, mein Prinz, sie folgte schnell darauf.
HAMLET. Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebackne Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln. Hätt´ ich den ärgsten Feind im Himmel lieber Getroffen, als den Tag erlebt, Horatio! Mein Vater – mich dünkt, ich seh meinen Vater.
HORATIO. Wo, mein Prinz?
HAMLET. In meines Geistes Aug´ Horatio.¹⁷⁵

Folgend die gleiche Stelle in Richters *Hamlet*:

HORATIO. Ich komme zu Eures Vaters Leichenbegängniß.
HAMLET. O spote nicht, du willst sagen zu meiner Mutter Hochzeit.
HORATIO. Für wahr mein Prinz sie folgte schnell darauf.
HAMLET. Das ist feine Wirthschaft Horatio, damit die Überreste des Leichenschmauses mit zu der Hochzeitstafel benutzt werden können. Mein Vater?! –Horatio- mich dünkt ich sehe meinen seligen Vater!
HORATIO. Wo mein Prinz?
HAMLET. In meines Geistes Auge! Horatio! (Richter, S. 14-15)

In Beiers *Hamlet* lautet dieser Dialog wie folgt:

GUSTAV. Ich komme zu Eures Vaters Leichenbegräbnis.
HAMLET. O spote nicht mein Freund, sage du vielmehr zu meiner Mutter Hochzeit.
GUSTAV. In der Tat, Sie folgte sehr schnell.
HAMLET. Aus lauter Häuslichkeit, um das Essen, was bei den Leichenmahl übrig blieb, das hat man bei der Hochzeit wieder kalt aufgetragen, - ach mich dünkt ich sehe meinen Vater.
GUSTAV *sieht sich um*. Wo mein Prinz? –
HAMLET. Bloss in den Augen meines Gemüths. – (Beier, S. 10-11)

Richters Dialog gleicht jenem aus der Fassung von Schlegel, vor allem Horatios Aussagen sind bis auf kleine Abweichungen und die Interpunktion identisch. Er verwendet auch den Begriff „Wirtschaft“, während in Beiers Fassung hingegen von „Häuslichkeit“ die Rede ist. Hamlets Erklärung bezüglich des Hochzeitsmahls ist in beiden Puppenstücken etwas gekürzt,

¹⁷⁵ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 15.

der Wortlaut des abschließenden Bekenntnisses, er sehe seinen Vater, ist bei Richter ebenfalls wieder sehr nah an Schlegel, während Beier geringfügig abweicht. Der Schluss dieses Textausschnittes weicht bei Richter nur aufgrund der veränderten Interpunktion ab, Beier ändert wiederum den Wortlaut. Der entsprechende Dialog in Franz Heufelds Bühnenfassung lautet:

GUSTAV. Gnädigster Herr, ich kam ihres Vaters Leichenbegräbniß zu sehen.

HAMLET. Ich bitte dich, spotte meiner nicht, Schulkamerad, ich denke, du kamst vielmehr auf meiner Mutter Hochzeit.

GUSTAV. Die Wahrheit zu sagen, gnädigster Herr! Sie folgte schnell darauf.

HAMLET. Das war aus lauter Häuslichkeit, mein guter Gustav – um die Überbleibsel von dem Leichmale bey der Hochzeit kalt auftragen zu können. O Gustav! Lieber wollte ich meinen ärgsten Feind im Himmel gesehen, als diesen Tag erlebt haben – Mein Vater – mich däucht, ich sehe meinen Vater –

GUSTAV. (lebhaft) Wo, gnädigster Herr?

HAMLET. In den Augen meines Gemüthes, Gustav!¹⁷⁶

Vergleicht man die beiden Dialoge von Beier und Heufeld, so sind hier tatsächlich mehr Gemeinsamkeiten zu erkennen als zwischen Beier und der Schlegel-Fassung. Der Begriff „Leichenbegräbniß“ kommt in beiden vor, die jeweils letzte Zeile ist vom Wortlaut her beinahe deckungsgleich und weicht in gleicher Weise von der Schlegel-Fassung ab. Auch der Ausspruch, man habe die Überreste des Leichenschmauses bei der Hochzeit wieder „kalt aufgetragen“, legt die Vermutung nahe, dass der Beier-Text von Heufelds Fassung beeinflusst sein könnte. Die nächste Textstelle stammt ebenfalls aus dem ersten Akt und enthält eines der bekanntesten Zitate des Stückes:

HAMLET. Mein Schicksal ruft und macht die kleinste Ader dieses Leibes so fest als Sehnen des Nemeer Löwen.

Der GEIST winkt.

Es winkt mir immerfort: laßt los! Beim Himmel, den mach ich zum Gespenst, der mich zurückhält! – Ich sage, fort! – Voran! Ich folge dir.

Der GEIST und HAMLET ab.

HORATIO. Er kommt ganz außer sich vor Einbildung.

MARCELLUS. Ihm nach! Wir dürfen ihm nicht so gehorchen.

HORATIO. Kommt, folgen wir! Welch Ende wird dies nehmen?

MARCELLUS. Etwas ist faul im Staate Dänemarks.

HORATIO. Der Himmel wird es lenken.

MARCELLUS. Laßt uns gehen.¹⁷⁷

Richter gestaltet diesen Dialog wie folgt:

¹⁷⁶ Alexander von WEILEN [Hrsg.]: Der erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1914. S. 10-11.

¹⁷⁷ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 24.

sich vermutlich anderer Quellen. Anzumerken ist ebenfalls, dass im Dialog der Beier-Fassung niemand versucht, Hamlet daran zu hindern, mit dem Geist mitzugehen, was in den anderen drei Textausschnitten zumindest angedeutet wird.

Es folgen Textstellen aus dem zweiten beziehungsweise dritten (bei Heufeld) Akt, und zwar jener Dialog zwischen Polonius (Oltenholm) und dem Königspaar, in welchem der Oberkämmerer den beiden von Hamlets vermeintlichem Wahnsinn berichtet. Zunächst bei Schlegel:

POLONIUS. [...] Erwägt! Ich hab ´ne Tochter; hab sie, weil sie mein; die mir aus schuldigem Gehorsam, seht, dies hier gegeben; schließt und ratet nun. „An die himmlische und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia.“ – Das ist eine schlechte Redensart, eine gemeine Redensart. Aber hört nur weiter: „An ihren trefflichen zarten Busen diese Zeilen“ usw.

KÖNIGIN. Hat Hamlet dies an sie geschickt?

POLONIUS. Geduld nur, gnäd´ge Frau, ich meld Euch alles.

„Zweifle an der Sonne Klarheit, Zweifle an der Sterne Licht, Zweifl´, ob lügen kann die Wahrheit, nur an meiner Liebe nicht. O liebe Ophelia es gelingt mir schlecht mit dem Silbenmaße; ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen, aber daß ich dich bestens liebe, o Allerbeste, das glaube mir. Leb wohl. Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange diese Maschine ihm zugehört, Hamlet.“

Dies hat mir meine Tochter schuld´germaßen gezeigt, und überdies sein dringend Werben, wie sich´s nach Zeit und Weis´ und Ort begab, mir vor das Ohr gebracht. [...] Trennt dies von dem, wenn´s anders sich verhält. Wenn eine Spur mich leitet, will ich finden, wo Wahrheit steckt, und steckte sie auch recht im Mittelpunkt.¹⁷⁹

Richter verkürzt diesen Dialog, indem er auf die Verlesung des Briefes verzichtet:

POLONIUS. So hört mein König ~~unser~~{Euer} Sohn Hamlet ist nur rein aus Liebe zu meiner Tochter Ophelia toll geworden. Er hatte meiner Tochter einen Brief geschrieben mit einem Liebesantrag, doch sie durfte mit ihm kein Bündniß anknüpfen und deshalb ist er verrückt geworden.

KÖNIG *zur* KÖNIGIN. Denkt ihr theure Gemahlin, daß es dies sei.

KÖNIGIN. Es kann wohl sein.

POLONIUS. Trennt mir den Kopf von Rumpf wenn es sich anders verhält doch will ich ~~noch~~ {Ihn} noch näher prüfen, Ihr wißt daß er um diese Zeit Hier in den Garten spazieren geht! (Richter, S. 37-38)

Beier wiederum lässt Oltenholm sehr wohl Hamlets Brief an Ophelia vorlesen:

OLTENHOLM *m. Brief kommt*. Ich bringe keine andere Nachricht als diese, Euer Sohn Hamlet ist wahnsinnig geworden.

KÖNIGIN. Mein Sohn wahnsinnig, was wäre den die Ursache?

OLTENHOLM. Er ist aus Liebe toll, Er ist sterblich verliebt in meine Tochter, Er hat Ihr Liebesbriefe in Versen und Prosa geschrieben. – Hört gnädige Frau was Hamlet an meine Tochter schrieb. *Liest*. An die himmlische, - und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Ophelia.

¹⁷⁹ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 38-39.

KÖNIGIN. Das hätte Hamlet geschrieben?

OLTENHOLM. Hört nur weiter gnädige Frau! *Liesst.* Zweifle an der Sonne Klarheit, zweifle an der Sterne Licht zweifle ob lügen kann die Wahrheit nur an meiner Liebe nicht. – O liebe Offelia, es gelingt mir schlecht mit den Silbenmaßen, ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen, aber das ich dich liebe, – O du Holte, das glaube mir, Leb wohl, der deinige auf Ewig, teuerstes Fräulein, „Hamlet“ – diesen Brief hat mir meine Tochter anvertraut. (Beier, S. 28-30)

Richters Fassung geht auf den Wortlaut des Briefes überhaupt nicht ein. Im weiteren Verlauf des Dialogs zeigen sich aber wieder Ähnlichkeiten mit Schlegel, als Polonius verkündet, man möge ihm den „Kopf vom Rumpf“¹⁸⁰ trennen, wenn er nicht recht hätte. Bemerkenswert ist der Vergleich mit dem Textausschnitt von Beier. Ist in den bisher dargestellten Textstellen eine Ähnlichkeit mit Heufelds Bühnenfassung nicht zu leugnen, so orientiert er sich hier stark an Schlegel. Die Verse des Liebesbriefes sind sogar wortwörtlich übernommen.

Bisher lässt sich aufgrund des Textvergleiches festhalten, dass sich Richter stark an der Schlegel-Fassung orientiert, Beier wiederum Anleihen an Heufeld, Schlegel und einer oder mehrerer anderer Fassungen nimmt.

Als weiteres Beispiel folgt der Dialog zwischen Hamlet und Polonius, der den Prinzen auszuforschen versucht:

POLONIUS. Kennt Ihr mich, gnäd'ger Herr?

HAMLET. Vollkommen. Ihr seid ein Fischhändler.

POLONIUS. Das nicht, mein Prinz. [...]

HAMLET. Habt ihr eine Tochter?

POLONIUS. Ja, mein Prinz.

HAMLET. Laßt sie nicht in der Sonne gehn. Gaben sind ein Segen: aber da Eure Tochter empfangen könnte – seht Euch vor, Freund.

POLONIUS. Wie meint Ihr das? (Beiseite.) Immer auf meine Tochter angespielt. Und doch kannte er mich zuerst nicht; er sagte, ich wäre ein Fischhändler. Es ist weit mit ihm gekommen, sehr weit! und wahrlich, in meiner Jugend brachte mich die Liebe auch in große Drangsale, fast so schlimm wie ihn. Ich will ihn wieder anreden. – Was leset Ihr, mein Prinz?

HAMLET. Worte, Worte, Worte.

POLONIUS. Aber wovon handelt es?

HAMLET. Wer handelt?

POLONIUS. Ich meine, was in dem Buche steht, mein Prinz.

HAMLET. Verleumdungen, Herr: denn der satirische Schuft da sagt, daß alte Männer graue Bärte haben; daß ihre Gesichter runzlicht sind; daß ihnen zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft; daß sie einen überflüssigen Mangel an Witz und daneben sehr kraftlose Lenden haben. Ob ich nun gleich von allem diesem inniglich und festiglich überzeugt bin, so halte ich es doch nicht für billig, es so zu Papier zu bringen; denn Ihr selbst, Herr, würdet so alt werden wie ich, wenn Ihr wie ein Krebs rückwärts gehen könntet.

¹⁸⁰ Vgl. SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 39; RICHTER, S. 37.

POLONIUS (beiseite). Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode. Wollt Ihr nicht aus der Luft gehen, Prinz?¹⁸¹

Richters *Hamlet* kürzt hier ein wenig:

POLONIUS. Kennt ihr mich gnädiger Prinz?
HAMLET. Vollkommen ihr seid ein Fischhändler.
POLONIUS. Das nun eben nicht mein Prinz
HAMLET. So seid ihr ein Essigkrämer
POLONIUS. Wa-----Was.
HAMLET. Gewiß ihr sammelt alle sauern Waaren die sich am Hofe zutragen und bringt sie dem König, {und} wenn ihr keine Waaren mehr bringt schickt Euch der König ohne Dankeswort aus diesen irdischen Leben.
POLONIUS *für sich*. Na wenn das Tollheit ist da sitzt Methode drin. *Laut*. Aber mein Prinz ihr kennt mich nicht mehr.
HAMLET. O ja habt ihr nicht eine Tochter?
POLONIUS. Ja mein Prinz.
HAMLET. So bewachtet sie daß ihr ja kein Unheil wiederfährt.
POLONIUS *für sich*. Immer auf meine Tochter angespielt. *Laut*. Mein Prinz was leset ihr denn da?
HAMLET. Worte, Worte.
POLONIUS. Aber wovon handelt es?
HAMLET. Wer handelt.
POLONIUS. Ich meine was in den Buche steht.
HAMLET. Verläumdungen der dieses Buch geschrieben hat dichtete lauter Satiren und das ist is nichts für Alte Männer.
POLONIUS. Warum nicht mein Prinz, ich höre auch etwas launiges gern.
HAMLET. Nun so hört hier steht: Alte Männer haben lange Beine, einen kurzen Verstand grau Bärte, kraftlose Lenden und runzliche Gesichter! ob ich nun von den Allen überzeugt bin so halte ich es doch nicht für billig, dieses zu Papier zu bringen.
POLONIUS. *Für sich*. Na wenn das Tollheit ist da sitzt Methode drin! *Laut*. Lebt wohl mein Prinz? *Im Abgehen*. Ich werde ihn meine Orphelia herschicken vielleicht kann die etwas von ihm erfahren. *Ab*. (Richter, S. 38-42)

Richters Dialog ähnelt erneut sehr stark jenem der Schlegel-Fassung, jedoch wird hier dem „Fischhändler“ noch der „Essigkrämer“ hinzugefügt, der weder bei Schlegel noch bei Heufeld zu finden ist. Interessant zeigt sich der Vergleich dieses Ausschnittes mit jenem von Beier:

OLTENHOLM. Mein gnädigster Prinz, kennt Ihr mich noch?
HAMLET. Ei ja wohl, ihr seid ein Essigkrämer.
OLTENHOLM. Wa, was? – ich der erste Kämmerer am königlichen Hofe ein Essigkrämer?
HAMLET. Jawohl, der seid Ihr, Ihr geht den ganzen Tag im Schloß herum und sammelt saure Waren und wenn Ihr Euch dann so recht vollgebackt habt, hinterbringt Ihr Sie dem König und der König saugt so lange an Euch herum, bis Er Euch satt hat, dann drückt Er Euch aus und Ihr seid dann immer wieder so ein lächerlicher Schwamm, wie Ihr früher gewesen seid.
OLTENHOLM. Das nun eben nicht mein Prinz.
HAMLET. Habt Ihr eine Tochter? - -

¹⁸¹ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 40-41.

OLTENHOLM. Ja mein Prinz.

HAMLET. Laßt Sie nicht in die Sonne gehen, die Sonne bringt Segen, aber für Eure Tochter wäre es keiner, Freund seht Euch vor. *Liest f. sich.*

OLTENHOLM. Wie meint Ihr das? – immer hat Er meine Tochter, ich muß Ihn wieder anreden. *Laut.* Was lest Ihr mein Prinz?

HAMLET. Was ich hier lese? – Hier lese ich Worte!

OLTENHOLM. Gnädigster Prinz das weiß ich, ich möchte aber doch gern den Inhalt dieser Worte wissen.

HAMLET. Den Inhalt dieser Worte? – Das würde für Euch nicht passen, der, - der dieses Buch schreibt, - schreibt nichts als Sartießen, die könnten für Euch nicht passen.

OLTENHOLM. Ich höre etwas launiges auch gern.

HAMLET. Nun wenn Ihr es gern hört, so will ich es Euch vorlesen, - Alte Männer haben graue Bärte, runzliche Gesichter, Ihre Augen triefen, Sie haben vollen Mangel an Verstand und auch sehr schwache Beine.

OLTENHOLM. Wenn das Tollheit ist, da sitzt Medote drin, mein gnädigster Prinz, Ihr liebtet mich doch früher. (Beier, S. 33-36)

Beier lässt den „Fischhändler“ gänzlich aus. Warum Oltenholm ein „Essigkrämer“ sei, ähnelt zwar nicht wortwörtlich, aber sinngemäß der entsprechenden Stelle bei Richter. Beier lässt auch Polonius äußern, er „höre auch etwas launiges gern“. Auch dies ist weder bei Schlegel noch bei Heufeld zu finden. Auch Hamlets Inhaltsangabe lehnt sich in beiden Fällen sehr stark an Schlegel an. Heufelds Bühnensfassung kann hier nicht als Vorbild gedient haben, da Hamlet anstelle des Wortes „billig“ das Substantiv „Unhöflichkeit“ verwendet.¹⁸² Die Feststellung Polonius´ (Oltenholms), in Hamlets Tollheit liege Methode, entspricht jedoch wiederum Schlegel. Dieser Ausspruch wird mehrmals wiederholt. Hier zeigt der Vergleich, dass Richter den vermuteten Vorlagen entweder neue Elemente hinzufügte oder aber von einer weiteren Quelle beeinflusst war. Sehr wahrscheinlich ist allerdings, dass Richters Version über eine oder mehrere „Zwischenstufen“ auf Beiers Stück einwirkte.¹⁸³

Die folgenden Textstellen betreffen das Stück im Stück:

KÖNIG (im Schauspiel). Schon dreißigmal hat den Apoll sein Wagen um Nereus´ Flut und Tellus´ Rund getragen, und zwölfmal dreißig Mond´ in fremdem Glanz vollbrachten um den Erdball ihren Tanz, seit unsre Herzen Liebe treu durchdrungen und Hymens Bande Hand in Hand geschlungen.

KÖNIGIN (im Schauspiel). Mag Sonn´ und Mond so manche Reise doch, eh´ Liebe stirbt, uns zählen lassen noch. Doch leider seid Ihr jetzt so matt von Herzen, so fern von vor´ger Munterkeit und Scherzen, daß Ihr mich ängstet: aber zag ich gleich, doch, mein Gemahl, nicht ängsten darf es Euch. Denn Weiberfurcht hält Maß mit ihrem Lieben; in beiden gar nichts oder übertrieben. Wie meine Lieb´ ist, hab ich Euch gezeigt: Ihr seht, daß meine Furcht der Liebe gleicht. Das Kleinste schon muß große Lieb´ erschrecken und ihre Größ´ in kleiner Sorg´ entdecken.

¹⁸² Vgl. WEILEN, Der erste deutsche Bühnen-Hamlet, S. 24.

¹⁸³ Von Friedrich Beier ist ja bekannt, dass er sein Stück von Walter Ritscher abschrieb.

KÖNIG (im Schauspiel). Ja, Lieb´, ich muss dich lassen, und das bald: Mich drückt des Alters schwächende Gewalt. Du wirst in dieser schönen Welt noch leben, geehrt geliebt; vielleicht wird, gleich ergeben, ein zweiter Gatte –

KÖNIGIN (im Schauspiel). O halt ein! halt ein! Verrat nur könnte solche Liebe sein. Beim zweiten Gatten würd´ ich selbst mir fluchen; die einen totschiess, mag den zweiten suchen.

HAMLET. Das ist Wermut.

KÖNIGIN (im Schauspiel). Das, was die Bande zweiter Ehe flicht, ist schnöde Sucht nach Vorteil, Liebe nicht. Es tötet noch einmal den toten Gatten, dem zweiten die Umarmung zu gestatten.

KÖNIG (im Schauspiel). Ich glaub, ihr denket jetzt, was ihr gesprochen, doch ein Entschluß wird oft von uns gebrochen. [...]

KÖNIGIN (im Schauspiel). Versag mir Nahrung, Erde! Himmel, Licht! Gönnt, Tag und Nacht, mir Lust und Ruhe nicht! Verzweiflung wird aus meinem Trost und Hoffen, nur Klausnerbuß´ im Kerker steh mir offen! Mag alles, was der Freude Antlitz trübt, zerstören, was mein Wunsch am meisten liebt, und hier und dort verfolge mich Beschwerde, wenn, einmal Witwe, jemals Weib ich werde! [...]

KÖNIG (im Schauspiel). ´s ist fest geschworen. Laß mich, Liebe, nun! Ich werde müd´ und möchte´ ein wenig ruhn, die Zeit zu täuschen.¹⁸⁴

Etwas gekürzt, aber dennoch im Wortlaut sehr ähnlich erscheint die entsprechende Stelle bei Richter:

TH. KÖNIG. Schon dreißig Jahre sind vergangen, daß ~~wir~~ durch die Hand des Priesters ~~vor~~ der Bund der Ehe zwischen uns geknüpft wurde.

TH. KÖNIGIN. Und es mag Sonne und Mond so manche Reise noch machen ehe unsre Liebe stirbt, doch leider seid ihr jetzt so matt von Herzen was mich so furchtbar ängstigt.

TH. KÖNIG. Ja meine theure Gemahlin ich fühle es daß ich bald von dir scheiden muß, du wirst dagegen noch lange in dieser schönen Welt leben können und vielleicht gar bald wieder mit einem zweiten Gatten

TH. KÖNIGIN. O halt ein, halt ein! solche Liebe könnte ja mir Verrath sein, Es tödtete ~~zum~~ noch einmal den toten Gatten {wenn man} einen zweiten die Umarmung ~~zu~~ gestatten

TH. KÖNIG. Ich hoffe ihr bedenkt was ihr jetzt gesprochen doch wird von uns ~~ein~~ oft ein Entschluß gebrochen.

TH. KÖNIGIN. Versag mir Nahrung, Erde, Himmel Licht, Gönnt Tag und Nacht mir Ruhe nicht und überall verfolge mich Beschwerde wenn ich zum zweiten Mal mich vermählen werde.

TH. KÖNIG. Meine Gemahlin, du hast freiwillig fast geschworen, doch jetzt bitt ich dich verlaß mich, ich werde müde und werde ein wenig ruhn. (Richter, S. 68-70)

Der Text wurde gekürzt und vereinfacht, z.B. in den ersten Versen des Theaterkönigs, wo die Vergleiche mit Apollo, dem Mondesgang und Hymens Banden fortgelassen wurden - womöglich im Sinne des überwiegend ländlichen Publikums der sächsischen Marionettenspieler. Obwohl sich der Wortlaut sehr ähnelt, gibt es einen großen Unterschied: Während bei Schlegel die Verse in Paarreimen verfasst sind, verzichtet Richter zunächst auf jegliche Art von Reimen. Erst in der zweiten Aussage der Theaterkönigin übernimmt er

¹⁸⁴ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 63-65.

ebenfalls das Schema des Paarreims, wodurch die Ähnlichkeit zur Schlegel-Fassung wieder deutlicher wird. Im letzten Vers des Textausschnittes fällt der Reim jedoch wiederum weg. In Beiers *Hamlet* präsentiert sich diese Textstelle stark abweichend von den beiden bisher betrachteten:

KONZAKO. PATISTA. 30 mal hat Venus seinen glänzenden Lauf durch den Himmel vollbracht und der Silberwagen den Kreis um die Erde gezogen, also 30 Jahre sind es, die wir nun vermählt sind.

PATISTA. Ich wünsche mein Gemahl, das wir noch einmal 30 Jahre miteinander verleben könnten

KONZAKO. Das wird nicht geschehen, denn ich werde von Stunde zu Stunde schwächer, wenn ich einmal sterben sollte, so versprecht mir, Euch an keinen zweiten Gemahl zu ketten.

PATISTA. Das versprech ich Euch, da soll mir weder die Sonne Licht, noch die Erde Nahrung schenken.

KONZAKO. Theuerste Gemahlin, ich habe etwas zu viel Wein an der Tafel zu mir genommen, ich will mich jetzt einige Stunden der Ruhe pflegen, verlaßt mich, ich will allein sein.

PATISTA. Leb wohl gute Seele und niemals komme ein Unfall zwischen uns beiden. *Ab.* (Beier, S. 55-56)

Neben der starken Kürzung fällt auch das Fehlen jeglichen Reimschemas auf. Eine Abweichung besteht auch inhaltlich, da Konzako seiner Gattin das Versprechen abnimmt, nie mehr zu heiraten. In den anderen Fassungen legt die Theaterkönigin diesen Schwur von sich aus ab. Auch die Begründung Konzakos für seine Müdigkeit, er habe zu viel Wein getrunken, ist weder bei Schlegel noch bei Albin Richter und auch nicht bei Franz Heufeld zu finden. Bei Heufeld heißt es (dort jedoch erst im vierten Akt.): „O möchte unser Band ein Unfall niemals trennen!“¹⁸⁵ Einzig das Wort „Unfall“ verbindet diese beiden Fassungen. Auf den ersten Blick wirkt Beiers Text an dieser Stelle so, als hätte er ihn bei anderen *Hamlet*-Aufführungen gehört und aus dem Gedächtnis aufgeschrieben - eine gängige Praxis bei den sächsischen Marionettenspielern. Wie erwähnt, erhielt Beier jedoch seinen *Hamlet*-Text von Walter Ritscher zur Kopie, und übernahm somit wohl auch diesen Dialog wörtlich von seiner Vorlage.

Als nächstes Beispiel folgt die Szene der letzten Geistererscheinung.

(Der Geist kommt.)

[...] HAMLET. Kommt Ihr nicht, Euren trägen Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumt zur großen Vollführung Eures furchtbaren Gebots? O sagt!

GEIST. Vergiß nicht! Diese Heimsuchung soll nur den abgestumpften Vorsatz schärfen.

Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter; tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf, in Schwachen wirkt die Einbildung am stärksten: Sprich mit ihr, Hamlet!

HAMLET. Wie ist Euch, Mutter?

¹⁸⁵ WEILEN, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet*, S. 42.

KÖNIGIN. Ach, wie ist denn Euch, daß ihr die Augen heftet auf das Leere und redet mit der körperlosen Luft? Wild blitzen eure Geister aus den Augen, und wie ein schlafend Heer beim Waffenlärm sträubt Euer liegend Haar sich als lebendig empor und steht zu Berg. O lieber Sohn, spreng' auf die Hitz' und Flamme deines Übels abkühlende Geduld! Wo schaust du hin?

HAMLET. Auf ihn! Auf ihn! Seht Ihr, wie blaß er starrt? Sein Anblick, seine Sache würde Steinen Vernunft einpredigen. – Sieh nicht auf mich, damit nicht deine klägliche Gebärde mein strenges Tun erweicht; sonst fehlt ihm dann die echte Art: vielleicht statt Blutes Tränen.

KÖNIGIN. Mit wem besprecht Ihr Euch?

HAMLET. Seht Ihr dort nichts?

KÖNIGIN. Gar nichts; doch seh ich alles, was dort ist.

HAMLET. Und hörtet Ihr auch nichts?

KÖNIGIN. Nein, nichts als uns.

HAMLET. Ha, seht nur hin! Seht, wie es weg sich stiehlt! Mein Vater in leibhaftiger Gestalt. Seht, wie er eben zu der Thür hinausgeht!¹⁸⁶

In Richters Puppenstück gestaltet sich diese Szene wie folgt:

HAMLET *kniet*. Verzeih mein Vater? Kommst du deinen trägen Sohn zu schelten weil er die Rache noch nicht vollzog!

GEIST. Kein Vorwurf soll dir zu theil werden doch schau, Entsetzen liegt auf deiner Mutter! und Reue tritt zwischen sie und ihre Seele im Kampf, sprich mit ihr Hamlet! Doch thue ihr kein Leid an.

HAMLET. Wie ist Euch! Mutter?

KÖNIGIN. Was ist mit dir mein Sohn, daß du die Augen auf das Leere haftest und mit der körperlosen Luft redest? O lieber Sohn wo schaust du hin?

HAMLET. Auf ihn, auf ihn! Seht Mutter wie blaß er starrt. *Zum GEIST*. O! Vater! sieh nicht auf mich damit nicht deine klägliche Geberde meine strenge Pflicht erweicht!

KÖNIGIN. Zu wem sprichst du das mein Sohn?

HAMLET. Seht ihr dort nichts

KÖNIGIN *dreht sich um, erschrickt*. Gar nichts mein Sohn! ~~*Für sich*~~. ~~Und doch seh ich Alles was dort ist.~~

HAMLET. Seht nur hin! seht wie es sich wegstiehlt. Es ist mein Vater im Gewande genau so als er noch lebte! Seht wie er jetzt zur Thür hinaus geht. (Richter, S. 85-87)

Auch hier weisen die Schlegel-Fassung und Richters *Hamlet* für das Marionettentheater große Ähnlichkeiten auf, im Ablauf des Dialogs wie auch im Wortlaut. Bei Richter wird abermals gekürzt, es wurde sogar nachträglich die Stelle „Und doch seh ich Alles was dort ist“, welche zunächst wortwörtlich von Schlegel übernommen worden war, gestrichen. Der Grund für diese nachträgliche Korrektur bleibt im Dunkeln. Möglicherweise war Richter der Text schlichtweg zu lang oder es handelt sich um eine Veränderung, die dem Geschmack des Puppenspielers geschuldet ist. Es folgt der Vergleich mit Beier:

¹⁸⁶ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 77.

GEIST *kommt*.

HAMLET. Kommst du deinen trägen Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumte, um sein Wort zu lösen, noch hatte ich keine Gelegenheit Euch zu rächen.

GEIST. Mein Sohn, dieser Besuch hat nichts zu Grunde, ich komme heute das letzte Mal zu dir, um dich zu warnen, das du deiner Mutter nichts zu Leide tust, durch dein beten und Seelenmessen beten lassen, bin ich erlöst und kann ruhig hinüber wandeln, in die Gefilde der Seeligen, lebe wohl mein Sohn auf ewig. *Ab*.

HAMLET. Fahre wohl mein Vater.

KÖNIGIN. Mit wehm besprichst du dich? –

HAMLET. Saht Ihr nichts?

KÖNIGIN. Nein mein Sohn.

HAMLET. Und hörtet Ihr auch nichts?

KÖNIGIN. Nichts nichts. *Für sich*. Und doch sah und hörte ich alles, Gott was wird noch daraus entstehen. (Beier, S. 67-68)

Hamlets Frage nach dem Grund der Erscheinung lehnt sich stark an Schlegel an, mehr noch als dies bei Richter der Fall ist. Hingegen spricht der Geist weder bei Schlegel noch bei Richter noch bei Heufeld von seiner Erlösung durch Gebete und Messen. Der weitere Dialog behält die Abfolge der Schlegel-Fassung bei, ist jedoch stark gekürzt. Der Vers „Und doch sah und hörte ich alles“ weist wiederum textliche Ähnlichkeiten zu den anderen beiden Textausschnitten (und auch zu Heufeld¹⁸⁷) auf.

Es folgt nun eine Textstelle aus dem vierten Akt der Schlegel-Fassung, in welcher der König Hamlet nach dem Verbleib von Polonius' Leichnam fragt. Im zweiten Teil des Zitats setzt Claudius seinen Neffen über dessen bevorstehende Reise nach England in Kenntnis:

KÖNIG. Nun Hamlet, wo ist Polonius?

HAMLET. Beim Nachtmahl.

KÖNIG. Beim Nachtmahl?

HAMLET. Nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird. Eine gewisse Reichsversammlung von politischen Würmern hat sich eben an ihn gemacht. So 'n Wurm ist Euch der einzige Kaiser, was die Tafel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selbst mästen wir für Maden. Der fette König und der magre Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede. [...]

KÖNIG. Wo ist Polonius?

HAMLET. Im Himmel. Schickt hin, um zuzusehn. Wenn Euer Bote ihn da nicht findet, so sucht ihn selbst an dem andern Orte. Aber wahrhaftig, wo Ihr ihn nicht binnen dieses Monats findet, so werdet Ihr ihn wittern, wann Ihr die Treppe zur Galerie hinaufgeht. [...]

HAMLET. Nach England?

KÖNIG Ja, Hamlet.

HAMLET. Gut.

KÖNIG. So ist es, wenn du unsre Absicht wüßtest.

HAMLET. Ich sehe einen Cherub, der sie sieht. – Aber kommt! nach England! – Lebt wohl, liebe Mutter.

KÖNIG. Dein liebevoller Vater, Hamlet.

¹⁸⁷ Vgl. WEILEN, Der erste deutsche Bühnen-Hamlet, S. 51.

HAMLET. Meine Mutter. Vater und Mutter sind Mann und Weib; Mann und Weib sind ein Fleisch: also, meine Mutter. Kommt, nach England! (*Ab.*)

KÖNIG. Folgt auf dem Fuß ihm, lockt ihn schnell an Bord; verzögert nicht: er muß zu Nacht von hinnen. Fort! alles ist versiegelt und geschehn, was sonst die Sache heischt. Ich bitt euch, eilt.¹⁸⁸

Bei Richter zeigt sich der entsprechende Dialog so:

KÖNIG. Hamlet, wo ist Polonius?

HAMLET. Beim Nachtmahl!

KÖNIG. Beim Nachtmahl?

HAMLET. Aber nicht wo er ißt sonder wo er gegessen wird, Eine Gesellschaft von Würmern, hat sich an ihm gemacht.

KÖNIG. Hamlet ich frage dich noch einmal Wo ist Polonius!

HAMLET. Im Himmel, Schickt hin und laßt ihn suchen. Wenn ihn euer Bote dort nicht findet so sucht ihn selbst aber an den andern Orte. Aber wenn ihr ihn nicht binnen einen Monat findet, so geht einmal die Treppe zur Gallerie hinauf, wenn ihr ihn da nicht seht, so werdet ihr ihn ~~fr~~ riechen.

KÖNIG. Genug Hamlet! Um deiner Sicherheit willen muß du wegen dieser That die du begangen hast fort nach England, drum mache dich zur Abreise bereit, das Schiff ist schon Ausgerüstet!

HAMLET. Nun so lebt einstweilen wohl liebe Mutter!

KÖNIG. Dein lieber Vater! willst du sagen.

HAMLET. Nein liebe Mutter! Denn Vater und Mutter sind Weib und Mann, und Mann und Weib ist ein Leib also lebt wohl liebe Mutter! *Ab.*

KÖNIG~~N~~. Hamlet, Hamlet! Du weißt auch mehr als du wissen willst! *Lärm von außen.* Doch was ist denn das für Lärm. (Richter, S. 92-95)

Trotz der Kürzungen weist der Textausschnitt große Ähnlichkeiten zwischen der Schlegel-Fassung und dem Puppenstück von Richter auf. Der Part, als Hamlet den ungefähren Standort des Leichnams beschreibt, ist beinahe wortwörtlich übernommen, ebenso das Sprichwort über Vater und Mutter. Spätestens hier wird klar, dass Richter die Schlegel-Fassung bekannt gewesen sein muss oder er sein Stück nach einer Vorlage verfasste, die darauf basierte. Doch es fehlt noch der Vergleich mit Beier:

KÖNIG. Hamlet, wo ist Oltenholm?

HAMLET. Beim Essen.

KÖNIG. Ich frage dich, wo ist Oltenholm.

HAMLET. Beim Essen, aber nicht wo Er ißt, sondern wo Er gegessen wird, eine Art von Würmern speißt an Ihm.

KÖNIG. Ich frage dich zum letzten mal, wo ist Oltenholm?

HAMLET *zornig*. Im Himmel ist Er, und solltet Ihr Ihn dort nicht finden, so geht zum Teufel und sucht Ihn, wenn Ihr Ihn dann nicht findet, so geht einmal in etlichen Tagen die Bildergallerietreppe hinunter, wenn Ihr Ihn nicht seht, so werdet Ihr Ihn schon merken. [...]

KÖNIG. Höre Hamlet, diese Tat macht zu deiner Sicherheit notwendig, daß du dich nach England begiebst, bedenke wohl, das durch diesen Mord, den du in deinen Wahnsinn

¹⁸⁸ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 84-85.

begangen, ein großer Aufruhr werden wird, drum rüste dich, das Schiff liegt schon bereit, der Wind ist günstig, die Gefährten warten um dich zu begleiten.
 HAMLET. Nach England?
 KÖNIG. Ja Hamlet.
 HAMLET. Ja es ist wahr, ich sehe es selbst ein, ich muß fort von hier, denn ein Jerub drückt mich, also werde ich Euren Befehl gehorchen. Lebt wohl meine liebe Mutter.
 KÖNIG. Mutter sagst du zu mir? – Du wirst sagen wollen dein dich zärtlich liebender Vater.
 HAMLET. Nein Ihr kennt doch das Sprichwort „Mann und Weib ist ein Leib, also könnt Ihr auch meine Mutter sein. *Ab. Säbel anmachen.*
 KÖNIG. Hamlet Hamlet, du weißt auch mehr als du wissen sollst, doch ruhig mein Herz, Er geht nach England, um nie zurück zu kehren, der Brief den ich nach England sende, worin geschrieben steht, das Hamlet soll getötet werden, beruhigt mich, denn Er muß sterben, frei wird der Staat erst, wenn die Tat geschehen, und ich kann ruhig sein. (Beier, S. 72-76)

Beiers Dialog weicht zunächst dahingehend ab, dass er statt „Nachtstuhl“ den Begriff „Essen“ nennt, was auch Ludwig Schröder bei seinen auf Heufeld basierenden Theaterbearbeitungen so handhabte.¹⁸⁹ Da dies der bisher einzige Hinweis im Text auf eine Nähe zu Schröders Fassungen ist, mag es sich dabei um eine zufällige Gemeinsamkeit handeln. Kein Zufall scheinen allerdings die Parallelen zu Richters *Hamlet*-Stück zu sein. Dabei fällt einerseits die Abweichung des Sprichwortes auf, die beide Puppenspieler gleichermaßen vornehmen („Mann und Weib ist ein Leib“), andererseits, und dies ist eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit, beinhalten beide Puppenstücke einen beinahe gleich lautenden Satz, der in der Schlegel-Fassung nicht vorkommt. Dabei handelt es sich um den Beginn des abschließenden Monologs des Königs: „Hamlet, Hamlet! Du weißt auch mehr als du wissen willst!“ (bei Beier: „Hamlet Hamlet, du weißt auch mehr als du wissen sollst“). Dies ist ein weiterer, kaum zu widerlegender Hinweis darauf, dass Richters *Hamlet*-Stück über Umwege eine der Vorlagen für jenes von Beier darstellt.

Eine letzte Textstelle soll weiteren Aufschluss geben. Dabei handelt es sich um Hamlets Entschuldigung gegenüber Laertes für die Ermordung von Polonius (Oltenholm), welche bei Schlegel im fünften, in den Puppenstücken im vierten Akt platziert ist.

HAMLET. Gewährt Verzeihung, Herr; ich tat Euch unrecht, allein verzeiht um Eurer Ehre willen. Der Kreis hier weiß, Ihr hörtet´s auch gewiß, wie ich mit schwerem Trübsinn bin geplagt. Was ich getan, das die Natur in Euch, die Ehr´ und Sitte, hart aufgeregt, erklär ich hier für Wahnsinn. War´s Hamlet, der Laertes kränkte? Nein. Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist, und, weil er nicht er selbst, Laertes kränkt, dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet´s. Wer tut es denn? Sein Wahnsinn. Ist es so, so ist er ja auf der gekränkten Seite: Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind. Vor diesen Zeugen, Herr, laßt mein Verleugnen aller schlimmen Absicht so weit vor Eurer Großmut frei mich sprechen, als ich den Pfeil nur sandte übers Haus, und meinen Bruder traf.

¹⁸⁹ Vgl. WEILEN, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet*, S. 109 und 185.

LAERTES. Mir ist genug geschehn für die Natur, die mich in diesem Fall am stärksten sollte zur Rache treiben. Doch nach Ehrenrechten halt ich mich fern und weiß nichts von Versöhnung, bis ältre Meister von geprüfter Ehre zum Frieden ihren Rat und Spruch verleihn, Für meines Namens Rettung; bis dahin empfang ich Eure dargebotne Liebe als Lieb´ und will ihr nicht zu nahe tun.

HAMLET. Gern tret ich bei und will mit Zuversicht um diese brüderliche Wette fechten. Gebt uns Rapiere, kommt!¹⁹⁰

Die entsprechende Stelle bei Richter:

HAMLET zu LEHRTES. Verzeiht Lehrtes, ich schlug Euch tiefe Wunden, ~~da~~ {weil} ich in Wahnsinn Euren Vater mordete, doch ihr müßt es Euch auslegen Als wenn ein unbesonnenes Kind einen Stein über das Dach wirft und jenseits einen Menschen verletzte, denn als ich diese That vollzog, war ich ja nicht bei Sinnen

LEHRTES. Mir ist genug geschehn, was mich zur Rache treiben könnte, doch halt ich davon fern, wenn ihr in Zweikampf mit mir Euch wohl aussöhnen.

HAMLET. Gern tret ich bei und will mit Zuversicht den Zweikampf wagen. (Richter, S. 109-110)

Zum Vergleich der Auszug aus Beiers Puppenstück:

HAMLET. Vetter, du mußt mir verzeihen, in ~~jeder~~ jener Stunde, wo ich deinen Vater erstach, war ich nicht Hamlet selbst, sondern ein Knabe von 5 Jahren und habe mit Pfeilern gespielt und einen Pfeil über ein Haus hinweggeschossen und jenseits deinen Vater verwundet, das Er sterben mußte, so mußt du dir das vorstellen, darum verzeihe mir. –

BÄRTHES. Ja ich verzeihe Euch, wir wollen Versöhnung trinken (Beier, S. 86-87)

In der Erläuterung Hamlets über seine Unzurechnungsfähigkeit während des Mordes an Polonius (Oltenholm) finden sich wenige Gemeinsamkeiten mit den Puppenstücken. Letztere führen die Metapher des Kindes, welches einen Stein beziehungsweise einen Pfeil über das Hausdach schießt, genau aus, während diese bei Schlegel nur angedeutet wird. Richter nähert sich bei Lehrtes´ Antwort wieder an Schlegel an, Beiers Dialog dagegen verläuft aufgrund des veränderten Handlungsverlaufes in der Schlusszene, welcher bereits in Abschnitt 4.2.1 erläutert wurde, in eine andere Richtung. Gerade die Kindes-Metapher, die in solcher Form nur in den Puppenstücken vorkommt, weist abermals auf Richters Fassung als Vorlage für Beiers *Hamlet*-Stück hin.

Fasst man zusammen, so kann man Albin Richters *Hamlet*-Stück für das Marionettentheater eine starke Nähe zur Schlegel-Fassung attestieren. In allen dargestellten Textstellen können Rückschlüsse darauf gezogen werden. Beim Puppenstück von Friedrich Beier, verfasst nach einer Vorlage von Walter Ritscher, ist kein eindeutiger Zusammenhang belegbar. Im

¹⁹⁰ SHAKESPEARE, Hamlet. Prinz von Dänemark, S. 117f.

Vergleich mit den anderen Fassungen wird ersichtlich, dass Beiers Text Elemente von Schlegel, von Heufeld (mitunter auch von Schröder) und auch von Richter enthält. Teilweise enthält dieses Stück auch Repliken, die keiner der anderen drei genannten Fassungen zuzuordnen sind. Wie bereits erwähnt, ist es sehr wahrscheinlich, dass Beiers *Hamlet* über Umwege das Stück von Richter zur Vorlage hatte, eine These, welche durch den Vergleich der Textstellen des Kaspars in Abschnitt 4.1.4, wo ebenfalls große Ähnlichkeiten zu erkennen sind, untermauert wird.

4.3.2 Nebentext: Abweichungen und Gemeinsamkeiten¹⁹¹

Der Titel lautet bei Richter: *Prinz Hamlet. oder der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten*. Ob der Untertitel *der gerächte Brudermord* ein Hinweis auf die älteste bekannte deutsche Bühnenfassung von 1710 ist, kann nicht belegt werden. Der Zusatz *Ritterschauspiel in 4 Akten* gibt jedenfalls Aufschlüsse über die Art der verwendeten Kostüme. Der von Beier überlieferte Titel lautet: *Hamlet. Prinz v. Dänemark oder: Die Komödie in der Komödie. Schauspiel in 5 Akten*. Hier fällt auf, dass Beier sein Stück als Fünfakter angibt, obwohl es nur in vier Akte unterteilt ist. Auf Seite 1, direkt vor dem Personenregister, korrigiert er diesen Fehler jedoch und nennt es *Schauspiel in 4 Akten*. Der Untertitel *Die Komödie in der Komödie* ist ein Hinweis auf das Stück im Stück und gleichzeitig auf den lustigen Charakter des Stücks (durch die Einführung des Kaspars). Dabei muss abermals bemerkt werden, dass einzig die Auftritte der lustigen Figur komödiantische Züge aufweisen. Der übrige Text sowie der Verlauf der Handlung halten sich durchaus an die Konventionen einer Tragödie.

Grundsätzlich unterscheidet man Schauspieler-bezogene und Kontext-bezogene Bühnenanweisungen.¹⁹² Beide Puppentheater benutzen für die Unterhaltung zwischen Hamlet und dem Geist seines Vaters das Bühnenbild eines Kerkers, ebenfalls verdunkeln beide an

¹⁹¹ Die Personenregister wurden bereits in Abschnitt 4.1.1 ausführlich behandelt. Auch die Aktgrenzen fanden schon Erwähnung, einerseits in Abschnitt 4.2.1 im Rahmen des Handlungsverlaufs, andererseits in Abschnitt 4.2.2, wo die Raumpräsentation und somit auch der Wechsel der Bühnenbilder Thema war. Epigraphe sind in den beiden editierten Handschriften nicht zu finden. Ein Vergleich der Markierung der Sprecher würde keine nennenswerten Ergebnisse liefern. Deshalb sollen an dieser Stelle nun noch die Titel sowie die Inschriften am Ende jeder der beiden Manuskripte betrachtet werden, ebenso gewisse Besonderheiten in den Inszenierungsanweisungen. Auf einen Vergleich mit der Schlegel-Fassung wird in diesem Abschnitt verzichtet, da darin die Regie- und Inszenierungsanweisungen größtenteils erst durch nachfolgende Bearbeiter hinzugefügt wurden und diese somit nicht die Aufführungspraxis zur Zeit Shakespeares widerspiegeln. Ob es neben jenen im Haupttext noch weitere Gemeinsamkeiten im Nebentext zwischen den *Hamlet*- Fassungen Albin Richters und Friedrich Beiers gibt, soll in diesem Abschnitt nun geklärt werden.

¹⁹² Vgl. SHAKESPEARE, *Hamlet. Prinz von Dänemark*, S. 36f.

dieser Stelle das Licht auf der Bühne (Richter, S. 21; Beier, S. 14). Beier fügt hier noch einen akustischen Effekt ein, was in den Inszenierungsanweisungen mit „11 schlagen“ gekennzeichnet wird. Ebenfalls ist beiden gemeinsam, dass der Geist unter Donner auf- und abtritt. Während Richter an seiner Hamlet-Figur zu Beginn des zweiten Aktes bereits ein Schwert anbringt (Richter, S. 33), bekommt Beiers Hauptfigur bei ihrem ersten Auftritt im selben Akt ein Buch als Requisit (Beier, S. 33). Bei Richter beginnt der zweite Akt mit dem Reuemonolog des Königs, welchem Hamlet im Verborgenen lauscht. In den Inszenierungsanweisungen wird angemerkt, dass der König dabei kniet und Hamlet das Schwert (genauer: den Dolch) bereits zum Stoß anhebt (Richter, S. 35). An der entsprechenden Stelle in Beiers Fassung hält Hamlet ebenfalls einen Dolch in Händen, obwohl in den Anweisungen nie erwähnt wird, wann ihm dieser angeheftet wird (Beier, S. 49). In weiterer Folge von Richters Stück bekommt Hamlet ebenfalls ein Buch in die Hände, was die Bemerkung „Hamlet lesend ein“ impliziert (Richter, S. 38). Das Stück im Stück bereitet Richter wie folgt vor: *Es klingelt*. Hintergrund. Theater. KÖNIG und KÖNIGIN treten auf (Richter, S. 68). Darin enthalten ist zum einen ein Geräuscheffekt in Form eines Klingelns, des Weiteren wird die Position des zweiten Theaters definiert, welches sich im Durchbruch im Hintergrund befand. Beier geht an dieser Stelle weit detaillierter vor, was das folgende Zitat beweist: Im Hintergrund das 2. Theater. KÖNIGIN *sitzt rechts*, KÖNIG *dahinter*. OFFELIA *sitzt links* GUSTAV *dahinter*. HAMLET *sitzt bei OFELIA auf den Tielen*. KASPAR und ALLE (Beier, S. 51). Er präzisiert die Position des zweiten Theaters, außerdem nimmt er eine genaue Anordnung der Figuren vor, was bei Richter nicht der Fall ist. Letzterer setzt die Szene damit fort, dass er das Theaterstück beginnen lässt. In Beiers Stück folgen zuvor noch Dialoge zwischen den „realen“ Figuren, das Stück beginnt erst mit der Anweisung „Es klingelt zwei Mal. Hintergrund auf“ (Beier, S. 55).

Eine Schlüsselszene, nämlich die Ermordung von Polonius (Oltenholm), wird hingegen bei Richter mit detaillierteren Inszenierungsanweisungen versehen. Zuerst tritt Hamlet der Königin in den Weg, danach weist er sie zurecht und zieht sein Schwert. Als die Königin um Hilfe ruft und Polonius sich hinter dem Vorhang bewegt, sticht Hamlet diesen nieder (Richter, S. 81-82). Bei Beier zieht Hamlet während der Unterhaltung plötzlich sein Schwert, worauf Oltenholm hervortritt und vom Prinzen erstochen wird (Beier, S. 64). Eine Gemeinsamkeit im Nebentext wird am Ende dieser Szene deutlich: In beiden Puppenstücken wird der Kaspar herbeigerufen, um den Leichnam fortzuschaffen, woraufhin der Diener über den Toten stolpert (Richter, S. 88; Beier, S. 69). Auch als Laertes mit seinen Männern im Schlepptau im vierten Akt an den Hof zurückkehrt, gehen beide Puppenspieler ähnlich vor. Die wütenden

Männer wollen hineingelassen werden und tun dies lautstark kund, was Richter im Nebentext mit „Lärm von außen“ festhält, während bei Beier die Anweisung „Stimmen v. ausen“ zu lesen ist (Richter, S. 95; Beier, S. 76). Beier hält ebenfalls explizit fest, dass Laertes mit einem Schwert ausgestattet die Bühne betritt. Kurz darauf folgt der letzte Auftritt von Ophelia, als sie, dem Wahnsinn verfallen, wirre Verse zitiert. Bei Richter ist als Bühnenanweisung festgehalten, dass Ophelia „wahnsinnig“ auftritt (Richter, S. 98), Beier verzichtet darauf. Im älteren Puppenspiel bekommt auch die Figur des Kaspars einige Vorgaben im Nebentext, z. B. als er Ophelia nachgeschickt wird. Er schildert, wie die junge Frau seiner Wahrnehmung nach zu laufen pflegt, die Inszenierungsanweisung „Machts vor“ weist zusätzlich auf eine körperliche Darstellung des Laufstils hin. Als er Laertes auf dessen wütende Anrede antwortet, besagt die Anweisung, dass er über ihn „spottet“ (Richter, S. 101). In Beiers Stück fehlen auch diese Bühnenanweisungen, entweder war dem Spieler klar, wann er die Marionette wie zu agieren lassen hatte, oder es wurde improvisiert, wobei auch bei Richter die Anweisungen nach mehrmaligem Aufführen des Stücks wohl eher vernachlässigt wurden. Größere Relevanz bekommen die Inszenierungsanweisungen im Nebentext bei der abschließenden Kampfszene, da sie dort die Handlung erzählen. Bei Richter sieht dies so aus: HORATIO *ein*. HAMLET *und* LEHRTES *fechten*, LEHRTES *verletzt* HAMLET *am Halse* (Richter, S. 110). Hier wird der genaue Hergang des Duells geschildert, hätte sich der Spieler nicht daran gehalten, wäre der Handlungsablauf falsch dargestellt worden. Auch der weitere Verlauf wird präzise im Nebentext festgehalten: zunächst der Zusammenbruch der Königin („Sinkt auf den Stuhl“ [Richter, S. 111]), gefolgt von ihrem Tod („Sie stirbt“ [Richter, S. 112]) und der wütenden Reaktion Hamlets („Ersticht den König“ [Richter, S. 112]) bis hin zum Niedergang des Prinzen („Hamlet bricht zusammen“ [Richter, S. 113]) und seinem Tod („Hamlet stirbt [Richter, S. 113]). Ebenso vermerkt ist Horatios Rache an Laertes mit den Worten „Horatio und Lehrtes kämpfen. Lehrtes stirbt (Richter, S. 113).“ Dass Beiers Schlusszene etwas anders verläuft, wurde bereits festgestellt. Dies wirkt sich natürlich auch auf die Bühnenanweisungen aus, welche nicht ganz so detailliert ausfallen wie in Richters Fassung. Der Mord am König ist ebenso im Nebentext vermerkt („Ersticht König“ [Beier, S. 89]) wie das anschließende Duell („Zweikampf. Hamlet fällt“ [Beier, S. 89]). Markiert ist auch noch die Textstelle, nach der Hamlet letztendlich stirbt, worauf Gustav zur Rache schreitet („Zweikampf. Bärthes fällt“ [Beier, S. 92]). Den Abschluss des Stückes bildet eine Lobrede Gustavs zu Ehren seines verstorbenen Freundes, welche laut den Bühnenanweisungen von großer Gestik begleitet wird („Schwingt Degen über Hamlet“ [Beier, S. 92]).

Den Abschluss bilden in beiden Stücken Angaben zum Verfasser des jeweiligen Textes, Orts- und Datumsangaben und, im Fall von Beier, auch die Nennung der Quelle:

geschrieben von Richard Koppe. Theatergehilfe z. Z. Oberlungwitz d. 23. August. 1885
Eigentum des Albin Richter (Theaterbesitzer). (Richter, S. 114)

Dieses Stück ist von Herrn College Walter Ritscher Aus Halsbach b. Freiberg – zum abschreiben bekommen, ist Eigentum und abgeschrieben v. Friedrich Beier Theaterbes. Heidelberg Erzge. zu zeit in Hillersdorf b. Freiberg am 15.7.1932. Ritscher ist z. Zt. In Dorfhein b. Colmnitz. (Beier, S. 92)

Inszenierungsanweisungen wurden häufig erst nachträglich hinzugefügt, was in manchen Fällen schwer lesbare Textteile nach sich zieht, wie das folgende Beispiel verdeutlichen soll. Die Abbildung stammt aus dem Manuskript von Albin Richter:

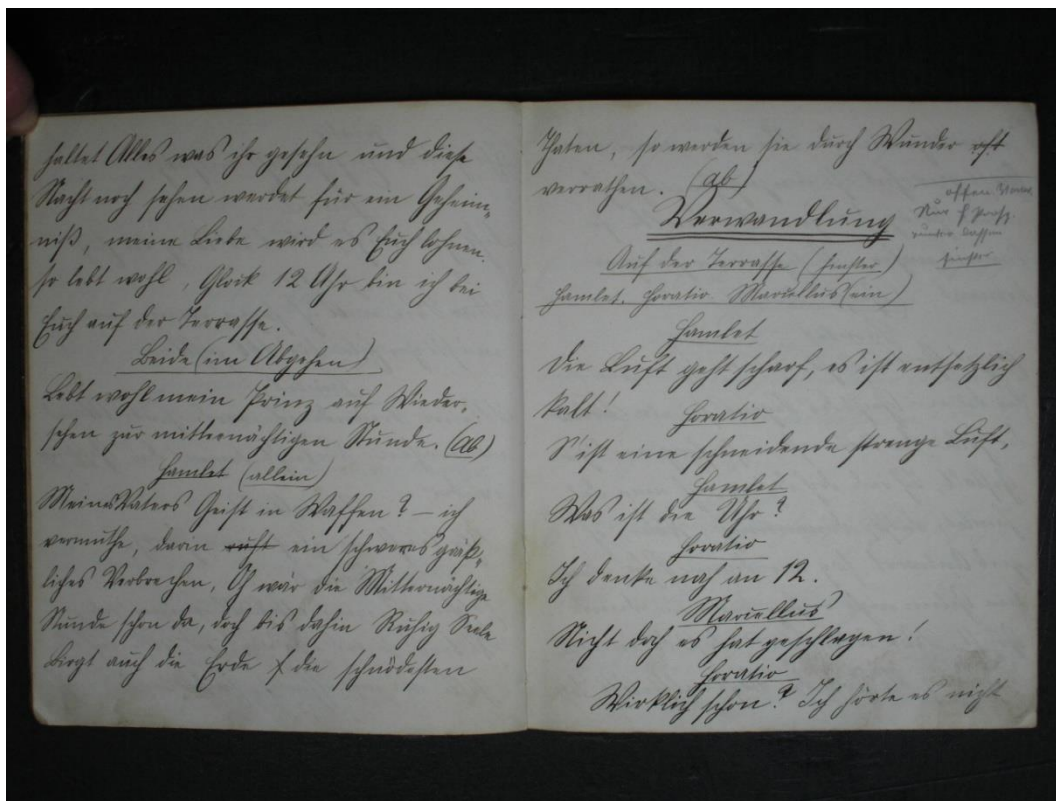


Abb. 4: Seite aus dem Manuskript Albin Richters mit schwer lesbaren Inszenierungsanweisungen.

Am rechten oberen Bildrand, neben dem gut zu lesenden Wort „Verwandlung“, sind solche eingefügten Anweisungen zu erkennen. Was sie genau bedeuten, ist kaum zu entschlüsseln, da die Schrift erstens sehr klein und zweitens schon etwas verblasst ist.

Laut Lars Rebehn lehnten sich die Marionettentheater durchaus an die realen Theater an, ein Beleg dafür seien Zeichnungen von Glocken in den Textbüchern, um beispielsweise einen Aktwechsel anzukündigen.¹⁹³ Auch dafür gibt es in Richters Manuskript Beispiele:

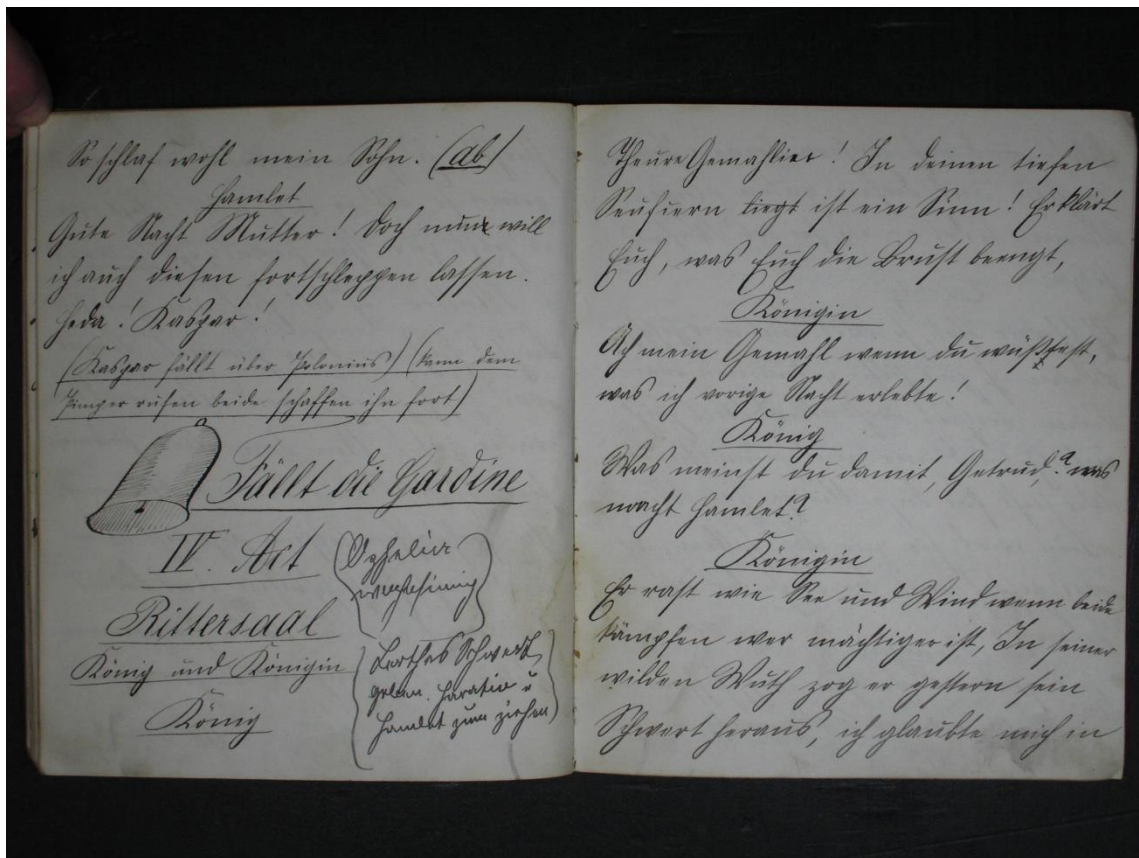


Abb. 5: Seite aus dem Manuskript Albin Richters mit Zeichnung einer Glocke. Schräg rechts unter der Glockenzeichnung sind ebenfalls eingefügte Bühnenanweisungen zu erkennen.

Die Bühnenanweisungen in den beiden Puppenstücken weisen Ähnlichkeiten auf, auch wenn sie an geringfügig anderen Stellen platziert sind. Im Wortlaut unterscheiden sie sich in den meisten Fällen. Bei Richter sind die Aktgrenzen, wie in Abbildung 4 ersichtlich, mit kunstvollen Überschriften und Zeichnungen gekennzeichnet. In Beiers Manuskript sind ebenfalls die erwähnten Glockenzeichnungen zu finden, die schriftlichen Aktgrenzen präsentieren sich jedoch schlicht in etwas größerer Schrift.

¹⁹³ Ausführungen von Lars Rebehn im Zuge des Vortrags „Puppentheater in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“ an der Karl-Franzens-Universität Graz am 17. März 2015.

4.3.3 Regionale Besonderheiten in den Puppenstücken

Das Sächsische war die Sprache der mitteldeutschen Marionettenspieler und, was entscheidend ist, vor allem die Sprache ihres Publikums. In Abschnitt 3.4 wurde unter Berufung auf Müller-Schwefe bereits erwähnt, dass man sich das *Hamlet*-Puppenstück von Eduard Möbius durchgehend in sächsischem Dialekt vorstellen müsse.¹⁹⁴ Dies verhielt sich bestimmt auch bei den Aufführungen der beiden für diese Arbeit edierten Stücke so, wobei in der Schriftform keine Anzeichen dafür zu finden sind. Nur beim Kaspar, der sozusagen als regionaler Vertreter Sachsens in den Stücken mitwirkt. In den Dialogen Kaspars finden sich zahlreiche regionale Besonderheiten.

Das Sächsische ist, wenn man so will, eine „weiche“ Sprache. Das bedeutet konkret, dass üblicherweise die harten Konsonanten wie *p*, *t* oder *k* als *b*, *d* und *g* ausgesprochen werden. Zudem wird in der sächsischen Aussprache nicht zwischen *ch* und *sch* unterschieden. Auch bei den Vokalen gibt es Abweichungen zum Hochdeutschen, so wird das *a* häufig zum *o* und das *o* teilweise zum *u*. Charakteristisch für das Sächsische ist auch das Zusammenziehen und Verkürzen von gewissen Wörtern, als Beispiele seien hier die Wortkombinationen „sind wir“ und „haben wir“ genannt, welche „simmer“ und „hammer“ ausgesprochen werden.¹⁹⁵ Auffallend, und dies lässt sich auch anhand der Beispiele in den Puppenstücken belegen, ist die „Begradigung“ der Diphtonge *ei* und *au* zu *ee* und *oo* (oder: *o*). Folgend sollen die Textstellen des Kaspars aus den *Hamlet*-Stücken von Albin Richter und Friedrich Beier, dargestellt in den Abschnitten 4.1.4.1 und 4.1.4.2, auf Basis der obigen Erläuterungen zum Sächsischen untersucht werden.

Das auffallendste und am häufigsten vorkommende Kennzeichen für den sächsischen Dialekt des Kaspars ist sicherlich die Anrede „Meester“. Hier wird der Zwielaute *ei* zum Doppel-*e*. Dieser Ausdruck wird vom Kaspar in Richters *Hamlet* in beinahe jedem Auftritt verwendet, sei es nun gegenüber Hamlet oder dem König. Richters Kaspar verkürzt außerdem, typisch sächsisch, das Wort „einmal“ zu „emal“, als er die Schauspieler ankündigt (Richter, S. 48). Im selben Dialog zeigt sich auch ein bisher noch nicht erwähntes Dialektphänomen: Der Artikel „ein“ wird mehrmals zu „ä“, wie das folgende Zitat belegt:

KASPAR. Nee sind Komödienspieler, o jekerle Meester Hamlet, die haben aber ä paar allerliebste Mädels mit, die eine das ist Fräulein Horrible und die andre das ist ~~lere~~

¹⁹⁴ Vgl. MÜLLER-SCHWEFE, Shakespeare im Narrenhaus, S. XIX.

¹⁹⁵ Vgl. Diana PESZLER: Sächsische Hochsprache. URL: <http://www.dw.com/de/s%C3%A4chsische-hochsprache/a-4246184>.

Incredible ich sag Euch Meester Hammel die Mädels die habn ä paar Bäckchen die sehn wie ä paar reife Borsdörfer Apfelchen. (Richter, S. 49-50)

Neben den dialektalen Einfärbungen weist hier auch der Begriff „Borsdörfer Apfelchen“ auf Sachsen hin, beim Borsdorfer Apfel handelt es sich um eine typische sächsische Obstsorte. Des Weiteren will Kaspar die Schauspieler mit „Quarklemmen“ und „Nordhäusern“ verpflegen (Richter, S. 52). Die Bedeutung des Begriffes „Lemme“ konnte nicht genau aufgeklärt werden, vermutlich handelt es sich dabei um eine umgangssprachliche Mengenbezeichnung. Nordhäuser könnte auf ein alkoholisches Getränk aus dem benachbarten Thüringen hinweisen. Bereits Erwähnung gefunden hat der Begriff „Schiebock (Schibock)“, der in beiden Puppenstücken vorkommt (Richter, S. 53; Beier, S. 44) und in Sachsen eine Handkarre bezeichnet. Weitere Belege für Dialekteinfärbung enthalten auch die folgenden Textausschnitte:

KASPAR. Ich komm von Prinzen Hamlet und soll Euch paar beede einladen der Schiebock steht drüben am Wege, nachher geht die Kutsche fort in die Komodie, sind sie nämlich Komödienspieler da, ich darf och mit in die Komödie. (Richter, S. 58)

KASPAR. Da wollen sie also nicht in Schiebock in die Komödie fahren, na da fahr ich mich alleene, aber was ich noch sagen sollte? Hmm. (Richter, S. 59)

Zu sehen sind das typische Doppel-*e* statt dem Diphthong *ei* in den Wörtern „beede“ und „aleene“ sowie die Umwandlung von *au* zu *o* in „och“.

In Beiers Text sind, abgesehen von der häufigen Verwendung der Anrede „Meester“ und dem bereits erwähnten „Schiebock“, etwas weniger Anhaltspunkte für das Sächsische zu finden. Hauptsächlich handelt es sich dabei um regionale Begriffe, wie das folgende Textbeispiel verdeutlicht: KASPER. [...] der eine Topf war ihm zu wenig gesalzen, was hat Er da gemacht, da hat Er gleich die ganze Salzmeste hineingeschmissen [...] (Beier, S. 30-31). Bei der „Meste“ handelt es sich um eine alte, im mitteldeutschen Raum gebräuchliche Bezeichnung für ein Gefäß in einer bestimmten Größe. Etwas später im Text verwendet Kaspar einen ähnlichen Ausdruck, und zwar jenen der „Metze“ (Beier, S. 54). Die „Metze“ bezeichnet die dazugehörige Menge, welche eine „Meste“ enthält. In weiteren Auftritten der lustigen Figur in Beiers Stück lassen sich noch andere dialektale Kennzeichen finden. So wird das Reflexivpronomen „sich“ verkürzt zu „se“ (Beier, S. 71), außerdem bezeichnet Kaspar die Ankunft von Laertes als „Spektagel“ (Beier, S. 77), das *k* wird hier also zum *g*, was den anfänglichen Erläuterungen über das Sächsische entspricht.

Beide Puppenstücke weisen regiolektale Sprachbesonderheiten auf, bei Richter sind die sächsischen Einfärbungen jedoch häufiger schriftlich festgehalten als bei Beier, was jedoch nicht unbedingt auf Unterschiede in der Aufführungspraxis hinweist. Auch Beier wird den Kaspar in ausgeprägtem Sächsisch gegeben haben, daran besteht wenig Zweifel.

5 Schlussfolgerungen

Wie bereits aus den Namen der Figuren zu vermuten ist, steht das Puppenstück aus dem Theater Albin Richters von 1885 der heute gebräuchlichen Übersetzung von Schlegel nahe. Es kann davon ausgegangen werden, dass Richter beziehungsweise sein Theatergehilfe Richard Koppe den vorliegenden Text in Kenntnis der Schlegel-Fassung verfassten. Die Geschichte wird in den Grundzügen beibehalten, jedoch gibt es Kürzungen und Zusammenführungen von einzelnen Szenen. Der Charakter des Shakespeare'schen *Hamlet* bleibt erhalten, die große Ausnahme bildet die Figur des Kaspars, der mit teilweise Slapstick-artigen Einlagen und ausgeprägter Sprachkomik das Publikum unterhält.

Der Vergleich mit dem rund 50 Jahre später entstandenen Puppenstück aus dem Besitz Friedrich Beiers ergibt interessante Parallelen, aber auch Abweichungen. Beiers *Hamlet* scheint eine Vielzahl an Vorlagen zu haben, sei es nun direkt oder indirekt. Es sind Elemente aus der Schlegel-Fassung zu finden, ebenfalls aus der Bühnenbearbeitung Franz Heufelds, und auch mit dem Stück von Richter gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten, die auf eine Verbindung der beiden Manuskripte hinweisen. Eine Nähe zu Ludwig Schröders Bühnenbearbeitung für das Hamburgische Theater auf der Basis von Heufelds Fassung kann wohl ausgeschlossen werden. Zwar verlegen beide Puppenstücke den Reuemonolog des Königs im zweiten Akt (wie es auch Schröder vornimmt), dies ist jedoch die einzige Ähnlichkeit. Die These, dass Beier von Richters Stück beeinflusst wurde, erhärtet sich, wenn man Kaspars Rolle und Repliken vergleicht. Die Gemeinsamkeiten in der Abfolge der Auftritte, der eingenommenen Rollen und vor allem der sprachkomischen Elemente sind eklatant.

Das Ergebnis, soweit es mit den vorliegenden Quellen belegbar ist, besagt also, dass sich Albin Richters *Hamlet*-Fassung stark an der Schlegel-Fassung orientiert. Die Platzierung des Reuemonologs in den zweiten Akt könnte man als Übernahme von Ludwig Schröder auslegen. Friedrich Beiers Puppenstück hingegen beinhaltet Gemeinsamkeiten mit Schlegel, Franz Heufeld (u.a. die nordischen Figurennamen), Ludwig Schröder und vor allem Albin

Richter. Um diesem Sammelsurium an Quellen auf den Grund zu gehen, müsste man die fehlenden „Puzzlestücke“, also viele weitere *Hamlet*-Stücke, für das sächsische Marionettentheater untersuchen.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 365. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_richter_1885.html.

Hamlet. Prinz von Dänemark oder: Die Komödie in der Komödie. Schauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 431. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_beier_1932.html.

Sekundärliteratur

BERNSTENGEL, Olaf: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2007. (= WEISS-GRÜN. 36) S. 34-75.

BERNSTENGEL, Olaf: Einst zogen von Gasthof zu Gasthof... Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden; Basel: Verlag der Kunst 1995.

BERNSTENGEL, Olaf; TAUBE, Gerd; WEINKAUFF, Gina (Hrsg.): „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“: Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Nold 1994.

BERNSTENGEL, Olaf; SCHOLZE, Manfred: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005.

BERNSTENGEL, Olaf; REBEHN, Lars: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2007. (= WEISS-GRÜN. 36)

BLINN, Hansjürgen: Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst). Berlin: Erich Schmidt 1993.

BRAUNECK, Manfred; SCHNEILIN, Gérard: Theaterlexikon 1. 5., vollständig überarbeitete Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007. (= Rowohlts Enzyklopädie. 55673.)

BRÜGGEMANN, Diethelm: Die sächsische Komödie. Studien zum Sprachstil. Köln: Böhlau 1970. (= Mitteldeutsche Forschungen. Hrsg. von Reinhold Olesch, Walter Schlesinger und Ludwig Erich Schmitt. 63.)

FISCHER-LICHTE, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen; Basel: Francke 1993. (= UTB für Wissenschaft. 1667.)

GRAESSE, Johann G. T.: Die Geschichte des Puppenspiels und der Automaten. Reproduktion des Nachdrucks der Ausgabe von 1856. Frankfurt am Main: Nold 2004. (=Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert. 1.) S.626-675.

HAUPTMANN, Gerhart: Hamlet in Wittenberg. Schauspiel. Berlin: Fischer 1935.

- KLOSE, Dietrich (Hrsg.): William Shakespeare. Dramen. Stuttgart: Reclam 2014.
- KNOEDGEN, Werner: Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters. Stuttgart: Urachhaus 1990.
- KOLLMANN, Artur: Die Technik der Marionettenbühne. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2007. (= WEISS-GRÜN. 36) S. 20-33.
- KOLLMANN, Artur: Unter fahrenden Leuten. In: „Mit großer Freude greife ich zur Feder“. Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Hrsg. von Johannes Moser, Lars Rebehn und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.) S. 47-60.
- KULLMANN, Thomas: William Shakespeare. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2005. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik. Hrsg. von Rüdiger Ahrens, Wolf-Dietrich Bald und Edgar W. Schneider. 26.)
- MARTIN, Andreas; REBEHN, Lars [Hrsg.]: Kurt Dombrowsky. Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen oder Der schöne, aber mühevoll Versuch, eine alte Tradition am Leben zu erhalten. Dresden: Thelem 2007. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Hrsg. von Enno Bünz [u.a.]. 9.)
- MOSER, Johannes; REBEHN, Lars; SCHOLZ, Sybille (Hrsg.): „Mit großer Freude greife ich zur Feder“. Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.)
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003.
- MÜLLER-SCHWEFE, Gerhard: Corpus Hamleticum. Shakespeares Hamlet im Wandel der Medien. Tübingen: Francke 1987.
- MÜLLER-SCHWEFE, Gerhard: Shakespeare im Narrenhaus: deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten. Tübingen: Francke 1990.
- NEIS, Edgar: Erläuterungen zu William Shakespeare. Hamlet. 15. erweiterte Auflage. Hollfeld: Bange 1983. (= Königs Erläuterungen und Materialien. 39/39a.)
- NIEMETZ, Gustav: Geschichte der Sachsen vom germanischen Stamm bis zum Freistaat. 2. überarbeitete Auflage. Waltersdorf: Oberlausitzer Verlag 1991.
- PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001. (= UTB. 580.)
- PURSCHE, Hans Richard: Die Puppenspieltraditionen Europas 1. Deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.)
- REBEHN, Lars: Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen. In: „Mit großer Freude greife ich zur Feder“. Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Hrsg. von Johannes Moser, Lars Rebehn und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 5.) S. 13-44.

REBEHN, Lars: Die Entwicklung des Marionettenspiels vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2007. (= WEISS-GRÜN. 36) S. 76-159.

SHAKESPEARE, William: Hamlet. Prinz von Dänemark. Aus dem Englischen übersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Stuttgart: Reclam 1978. (= Reclam Universalbibliothek. Hrsg. von Dietrich Klose. 31.)

SCHULZ, Georg-Michael: Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt: WBG 2007.

STEIGER, Klaus Peter: Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption. Stuttgart: Kohlhammer 1987.

STERN, Tiffany: „If I could see the puppets dallying“: Der Bestrafte Brudermord and Hamlet’s Encounters with the Puppets. In: Shakespeare Bulletin 31/3 (2013), S. 337-352.

SUERBAUM, Ulrich: Der Shakespeare-Führer. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. (= Reclam Universal-Bibliothek. 17663.)

TAUBE, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudie zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“. Tübingen: Niemeyer 1995. (= Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele. 14.)

TILLE: Unter fahrenden Leuten. In: Die Gartenlaube 52 (1893), S. 884-887.

WEILEN, Alexander von (Hrsg.): Der erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1914.

WEGNER Manfred (Hrsg.): Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. Und 20. Jahrhundert. Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. Köln: Prometh 1989.

WINDS, Adolf: Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1909. (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 12.)

Internetquellen:

BOLTE, Johannes: Hamlet als deutsches Puppenspiel. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 28 (1893), S. 157-176. URL: <http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=GDZPPN000782254> [22.06.2015].

GROSZAUER-ZÖBINGER, Jennyfer: Das Leopoldstädter Theater (1781-1806). In: Kasper – La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel. Graz: LiThes 2010. (= LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1.) S. 5-55. URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_sonderbd_1/sonderband_gesamt.pdf [22.06.2015].

JULIUS, Karl: An den Herausgeber. In: Beiträge zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur 3 (1828), S. 126-153. URL: <https://books.google.at/books?id=TFNKAAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=beitr%C3%A4ge+zur+geschichte+dramatischer+kunst+und+literatur&hl=de&sa=X&ei=hguJVYyvC4K4U>

Yfbq8AK&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=beitr%C3%A4ge%20zur%20geschichte%20dramatischer%20kunst%20und%20literatur&f=false [22.06.2015].

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiTheS 7 (2012), S. 5-39. URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege12_07/mueller-kampel.pdf [22.06.2015].

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: „Indeß lacht Bückler inniglich“. Historik, Lyrik und Theatralik des Schinderhannes im 19. Jahrhundert. In: Witz und Wirklichkeit: Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Hrsg. von Carsten Jacobi und Christine Waldschmidt. Bielefeld: transcript 2015. S. 41-67. URL: <https://books.google.at/books?id=AH6tCAAQBAJ&pg=PA191&dq=witz+und+wirklichkeit&hl=de&sa=X&ei=DwuJVaxYIsn3UvWMqqgL&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=witz%20und%20wirklichkeit&f=false> [22.06.2015].

PESZLER, Diana: Sächsische Hochsprache. URL: <http://www.dw.com/de/s%C3%A4chsische-hochsprache/a-4246184> [22.06.2015].

SHAHAR, Galili: Narr des Parterre: Hamlet in Deutschland. In: Verkleidungen der Aufklärung. Narrenspiele und Weltanschauung in der Goethezeit. Göttingen: Wallstein 2006. S. 86-97. URL: <https://books.google.at/books?id=UMs5ibrseygC&printsec=frontcover&dq=verkleidungen+der+aufkl%C3%A4rung&hl=de&sa=X&ei=TQuJVf7uDMiqUavSgrAC&ved=0CB8Q6AEwAA#v=onepage&q=verkleidungen%20der%20aufkl%C3%A4rung&f=false> [22.06.2015].

STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN: Museum für sächsische Volkskunst mit Puppentheatersammlung. URL: <http://www.skd.museum/?id=83> [22.06.2015].

TIECK, Ludwig: Briefe über W. Shakespeare. In: Poetisches Journal 1 (1800), S. 18-80. URL: http://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00129250/PJ_1800_Jg01_%200022.tif [22.06.2015].

ZECHNER, Evelyn: Zeitaktuelles Puppentheater. In: „Kaspar saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics. Graz: LiThes 2011. (= LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2.) S. 8-12. URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html. [7.6.2015].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Marionettenkaspar aus dem Besitz von Kurt Listner. Dokumentationsfoto der Puppentheatersammlung Dresden. Zur Verfügung gestellt von Lars Rebehn für diese Arbeit, übermittelt per E-Mail am 26.6.2015.

Abb.2: Grundriss des Zuschauerraums und der Bühne des „Globe Theatre“. Eigene Darstellung nach Vorlage von: PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink 2001. (= UTB. 580.). S. 42.

Abb. 3: Marionettentheater aus dem Besitz von Prof. Artur Kollmann. Bildquelle: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. URL: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/show?id=1403259> [22.06.2015].

Abb. 4: Seite aus dem Manuskript Albin Richters mit schwer lesbaren Inszenierungsanweisungen. Aus: Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord.

Ritterschauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 365. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_richter_1885.html. S. 21.

Abb. 5: Seite aus dem Manuskript Albin Richters mit Zeichnung einer Glocke. Aus: Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten. Handschrift, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 365. Hrsg. von Martin Six: URL: http://lithes.uni-graz.at/zw_hamlet_richter_1885.html. S. 88.

7 Editionen

7.1 Prinz Hamlet oder Der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten.

PRINZ HAMLET,
ODER:
DER GERÄCHTE BRUDERMORD.

Ritterschauspiel in 4 Akten.

PERSONEN

Claudius. König von Dänemark.

Hamlet, sein Neffe.

Polonius, Oberkämmerer.

Horatio, Hamlets Freund.

Lehrtes, Sohn des Polonius.

Marcellus, Officier.

~~Lehr~~ Reinhold. /ein Diener.

Hamlets Vater, als Geist.

3 Schauspieler.

Gertrud, Königin von Dänemark

Ophelia, Tochter des Polonius.

Mehrere Knappen

1. AKT.

Rittersaal.

DER KÖNIG. DIE KÖNIGIN. HAMLET. LÄRTEES.

POLONIUS. ORPHELIA.

KÖNIG. Es geziemt sich bei dem noch frischen Gedächtnis von Hamlets / meines werthen Bruders Tod daß unsre Herzen trauern und wir mit weisen Kummer sein gedenken, doch die Nothwendigkeit zwang die hohe Wittwe, unsre jetzige Königin sich zum zweiten Mal nach so kurzer Erinnerung ~~sich~~ zu vermählen, und so habe ich Eurer besseren Weisheit nicht

[3]

wiederstrebt und sie mit unterdrückter Freude zur Eh genommen, für Euer allseitiges Erscheinen sag ich meinen besten Dank! – Und nun Lärtes sagt, was bringt ihr uns, ihr nanntet vorhin einen Gesuch, der Kopf ist nicht den Herzen mehr verwand als Dänemarks Thron es ~~is~~ deinen Vater ist. Was wünschst du Lehrtes?

LEHRTEES. Hoher Herr! Euer Befehl war bei Eurer Krönu{n}g meine Pflicht zu leisten, was ich auch gethan, doch nun gesteh ich, strebt mein Gedanke und Wunsch

[4]

wieder zurück nach Frankreich.

KÖNIG. Erlaubts der Vater? Nun Polonius was sagt ihr dazu.

POLONIUS. Er hat mein Fürst mir durch beharrliches Bitten die zögernde Erlaubniß abgedrungen und so habe ich ihn meine Bewillung zugesagt.

KÖNIG. Reise einer günstigen Stunde mein Vetter Lehrtes

LEHRTEES. Meinen untherthänigsten Dank Eure Majestät. Lebt wohl mein

[5]

lieber Vater denn die Zeit ruft.

POLONIUS. Leb wohl mein Sohn, mein Segen begleite dich und fördre deine Reise.

LEHRTES. So leb auch du wohl liebe Schwester und gedenk daran was ich dir sagte wegen den Prinzen Hamlet?

ORPHELIA. Es ist fest in mein Gedächtniß verschlossen und werde solches nie vergessen, reise glücklich geliebter Bruder! *Lehrtes ab.*

KÖNIG *zu* HAMLET. Und nun ein Wort zu dir mein Sohn mein Neffe mein Schwager.

[6]

HAMLET *kurz*. Etwas weniger wäre mir lieber.

KÖNIG. Wie hängen stets noch trübe Wolken in Euren Sinn.

HAMLET. Das gerade nicht.

KÖNIGIN. {Mein Sohn} Wirf doch einmal die Trauerfarbe ab, guter Hamlet, Und laß dein Aug als Freund auf Dänemark sehn, such nicht beständig mit gesenkten Blick Nach deinen verblichenen Vater in den Staub!

KÖNIG. Es macht Euren Herzen Ruhm und

[7]

Ehre, daß ihr den Vater diese Trauerpflicht leistet, denn der nachgelassne soll nach ~~kei~~ kindlicher Verflichtung einige Zeit die Leichentrauer halten, doch lang genug hat diese Zeit gedauert deshalb bitt ich Euch legt ab die Trauerkleider und denkt ~~und~~ von mir als einen zweiten Vater! Denn wissen soll die Welt, daß ihr an unsern Thron der nächste seid! Was Eure Rückkehr zur hohen Schule in Wittenburg betrifft, widerspricht sich unsern Wunsch und ich ersuche Euch an unsern Hof als

[8]

Schwager Sohn und Neffe zu bleiben,

HAMLET. Ich werde gehorchen mit den besten Willen geliebter Vater.

KÖNIG *überrascht*. Mein Gott, Vater nennt er mich zum ersten Mal Kommt meine Gemahlin, dies willige freundliche Nachgeben Hamlets macht mir große Freude dem zu Ehren soll das Geschütz jeden frohen Trunk des Königshauses an die Wolken tragen, drum kommt und folgt mir.

KÖNIG *und* KÖNIGIN *ab.*

[9]

HAMLET *an die Kulisse*. P

POLONIUS *zu* ORPHELIA *leise*. Was sagte dir denn dein Bruder Lehrtes vor seiner Abreise.

ORPHELIA *laut*. ¶ Er warnte mich vor den Prinzen Hamlet!

POLONIUS. Pst, Pst, nicht so laut da ~~seh~~ steht er ja. Lehrtes hat ja da auch ganz recht, denn ~~d~~ er ist mir ein Schlingenleger um Mädchen zu fangen und zu verführen. doch komm jetzt mit auf mein Zimmer dort will ich dir noch mehr erzählen von den Prinzen Hamlet.

[10]

ORPHELIA. ~~Gewiß~~ Gern folg ich Euch, lieber Vater.

BEIDE *ab.*

HAMLET *allein*. O Gott! Wie ekel schaal und flach und unersprießlich scheint mir das ganze Treiben auf dieser Welt, Zwei Monde erst ist der Vater tod und meine Mutter schon wieder vermählt mit meinen Oheim, das fasse wer es fassen kann, O Himmel, jedes Thier daß keine

Vernunft hat, würde länger getrauert haben als meine Mutter, das wird kein gutes Ende nehmen, mein Herz

[11]

möchte mir vor Gram brechen denn ~~seh~~ mein Mund muß {ja} schweigen.

KASPAR *von außen*. Gut schön, ich werds unsern Hammel gleich sagen. *Ein*. Meester Prinz Hammel es sind ein paar Männer draußen, den einen den kenn ich nicht, und den andern hab ich in meinen ganzen Leben {noch} nicht gesehn

HAMLET. Was wollen sie denn? ~~ja~~

KASPAR. Ja das hab ich doch {selbst gern} wissen wollen aber sie haben mirs doch nicht gesagt.

HAMLET. Zu wem wollen sie!

[12]

KASPAR. Ja so, das hat ich ja ganz vergessen, ~~ja~~ ~~so~~ sie sagten sie meinten sie wollten mit Euch sprechen Meester Prinz Hamel

HAMLET. Wie nennst du mich

KASPAR. Allergnädigster Prinz! sollen sie rein gehen rein fahren oder rein reiten

HAMLET. {Du bist ein Narr} Kaspar sag den Leuten sie sollen eintreten.

KASPAR. Gut schön wills besorgen. *Zur Kulisse*. Ihr wart Narren deshalb sollt ihr neintreten. *Ab*.

HAMLET. Nach der Beschreibung des Dieners kann ich sie nicht kennen, doch ich werde

[13]

die Zeit abwarten, wenn ich nicht irre kommen sie!

MARCELLUS *und* HORATIO *ein*.

HORATIO. Heil Eurer Hoheit!

HAMLET. Ich freue mich Euch hierzusehn wenn ich nicht irre seid ihr mein Freunde Horatio und Marcellus

HORATIO *u.* MARCELLUS. Gewiß mein Prinz

~~HORATIO~~ PRINZ. Es freut mich Euch zu sehn, was führt Euch von Wittenburg hierher?

HORATIO. Ein müßiggängischer Hang mein Prinz

HAMLET. Ich weiß ihr geht nicht müßig doch was ist

[14]

Geschäft in Dänemark.

HORATIO. Ich komme zu Eures Vaters Leichenbegängniß.

HAMLET. O spotte nicht, du willst sagen zu meiner Mutter Hochzeit.

HORATIO. Für wahr mein Prinz sie folgte schnell darauf.

HAMLET. Das ist feine Wirthschaft Horatio, damit die Überreste des Leichenschmauses mit zu der Hochzeitstafel benutzt werden können. Mein Vater?! - Horatio - mich dünkt ich sehe meinen seligen Vater!

HORATIO.

[15]

Wo mein Prinz?

HAMLET. In meines Geistes Auge! Horatio!

HORATIO. Mein Prinz, ich denk ich sah ihn vorige Nacht

HAMLET. Wen?

HORATIO. Den {verstorbenen} König Euren Vater?! als Geist!

110

HAMLET. {Den Geist} Meines Vater? Um Gottes Willen laß mich alles hören.

HORATIO. Mein Prinz, Zwei Nächte nach einander war meinen Freunden Marcellus und Bernardo auf der Wache in totenstillen tiefer Mitternacht ein Schatten erschienen,

[16]

genau wie Euer Vater geharnischt ganz in Wehr von Kopf bis zu den Fuß, dies vertraun sie mir in banger Heimlichkeit an, und ich hielt die dritte Nacht mit ihnen Wache, und da genau um die Mitternächliche Stunde Kommt das Gespenst, Ich kann Euch sagen mein Prinz meine beiden Hände gleichen sich nicht mehr als das Gespenst Euren Vater!

HAMLET. Wo ging dies aber zu?

MARCELLUS. Auf der Terrasse wo wir Wache hielten.

HAMLET.

[17]

Habt ihr nicht angerebet?

HORATIO. Ja mein Prinz, doch Antwort gab es nicht, nur einmal schiens Es höb sein Haupt empor und schickte sich an zum sprechen, da krächte eben laut der Morgenhahn Und bei dem Tone schlüpft es eilig weg und schwand aus unsern Blick.

HAMLET. Sehr sonderbar.

HORATIO. Wir hielten es für unsre Pflicht die Sache Euch kund zu thun!

HAMLET. Habt ihr die Wache heut!

MARCELLUS. Ja gnädiger Prinz!

[18]

HAMLET. Geharnischt war er sagt ihr?

HORATIO. Von Kopf bis auf den Fuß!

HAMLET. So saht ihr sein Gesicht nicht

HORATIO. O ja doch sein Visir war aufgezo-gen!

HAMLET. War seine Miene finster?

HORATIO. Nein mein Prinz sein Blick verkündigte mehr Leiden als wie Zorn.

HAMLET. Sein Auge war fest auf Euch gehaftet

HORATIO. Ganz fest mein Prinz.

HAMLET. Ich wollt ich wär dabei gewesen.

[19]

HORATIO. Ihr hättet Euch gewiß entsetzt.

HAMLET. Sehr glaublich, blieb es lang bei Euch

HORATIO. Un Wie will ich sagen wenn man in mäßiger Eile bis 100 zählt

HAMLET. Meine Freunde ich werde heute Abend mit wachen, Vielleicht kommt das Gespenst wieder

MARCELLUS. Sehr leicht möglich mein Prinz.

HAMLET. Erscheints in der Gestalt meines seligen Vaters so red ichs an und sollte sich die Hölle vor mir öffnen, Euch aber bitte ich

[20]

haltet Alles was ihr gesehn und diese Nacht noch sehen werdet für ein Geheimniß, meine Liebe wird es Euch lohnen. so lebt wohl, Glock 12 Uhr bin ich bei Euch auf der Terrasse.

BEIDE *im Abgehen.* Lebt wohl mein Prinz auf Wiedersehen zur mitternächlichen Stunde. *Ab.*

HAMLET *allein*. Meines Vaters Geist in Waffen? – ich vermuthe, darin ~~ruht~~ ein schweres gräßliches Verbrechen, Oh wär die Mitternächliche Stunde schon da, doch bis dahin Ruhig Seele birgt auch die Erde ~~s~~ die schönsten

[21]

Thaten, so werden sie durch Wunder ~~off~~ verrathen. *Ab*.

Verwandlung
(*Schwer lesbare Regieanweisungen.*)
Auf der Terrasse. *Finster.*

HAMLET. HORATIO. MARCELLUS. *Ein.*

HAMLET. Die Luft geht scharf, es ist entsetzlich kalt!

HORATIO. S'ist eine schneidende strenge Luft,

HAMLET. Was ist die Uhr?

HORATIO. Ich denke nah an 12.

MARCELLUS. Nicht doch es hat geschlagen!

HORATIO. Wirklich schon? Ich hörte es nicht

[22]

so rückt heran die Stunde, worin der Geist gewohnt ist umzugehn. Seht ihr mein Prinz dort jene Staubwolke sie kommt näher, O seht mein Prinz er kommt.

GEIST *kommt.*

HAMLET. Engel Gottes steht uns bei. *Zum* GEIST. Sei du ein Geist des Segens sei ein Kobold der Hölle du kommst in so fragwürdiger Gestalt, Ich rede doch dich an, ich nenn dich Hamlet, Fürst, Dänenkönig, Vater, oh gieb Antwort sag mir deinen Sohn warum dein Gebein nicht ruhen kann in deiner Gruft, Was bedeutet es, daß du in voller Rüstung als Geist die Nacht entstellst, daß

[23]

~~wir~~ Menschen uns vor dir fürchten, Warum dies, sag weshalb, was solln wir thun?

GEIST *winkt.*

HORATIO. Er winket Euch, mit ihm hinwegzugehn als ob es mit Euch Allein reden wolle.

MARCELLUS. Seht wie er mit freundlicher Geberde hinweist an einen entlegnen Ort? Geht aber nicht mit ihm!

HAMLET. Er will nicht sprechen, Wohl so folg ich ihm.

HORATIO. Thuts nicht mein Prinz.

HAMLET. Was wäre da zu fürchten, Mein Leben acht ich keine Nadel werth!

[24]

und sollte gleich ein Höllenschlund sich öffnen, ich folg ihm nach.

HORATIO. Mein Prinz, wie wenn es Euch zur Fluth hin lockt, und dort in andre Schreckgestalt sich kleidet, und Euch zum Wahnsinn treibt, O bedenkt, wenn es dann Euch in die Fluthen stürzt?

HAMLET. Oh ihr Narren, Was hat der zu fürchten der den Tod nicht scheut, meiner Seele kann er doch nichts thun denn sie ist ja ein unsterbliches Ding, ~~Im~~ GEIST *winkt*. Immer winkt es, Geh mir zu, ich folge dir.

HORATIO *und* MARCELLUS *treten in den Weg*.

[25]

MARCELLUS. Ihr dürft nicht gehen mein Prinz.

HAMLET. Zurück mit Euch, mein Schicksal ruft.

GEIST *winkt*. Er winkt immerfort! Laßt loß, denjenigen mach ich zum Gespenst der mich zurück hält. *Zu dem* GEIST. Geh mir voran ich folge dir!

Donner. GEIST und HAMLET ab.

MARCELLUS. Ihm nach wir dürfen ihm nicht gehorchen.

HORATIO. Kommt folgen wir, Welch Ende wird dies nehmen.

MARCELLUS. Es ist was vorgefallen im Staate Dänemark.

BEIDE. Auf auf laßt uns ihm folgen.

Verwandlung.

[26]

Verwandlung. Kerker.

Erst unter Donner der GEIST dann HAMLET ein.

HAMLET. Wo führst du mich hin? Rede, ich geh nicht weiter!

GEIST. Hör {mich} an!

HAMLET. Ich wills.

GEIST. Schon naht sich meine Stunde, wo ich mich den schweflichten Höllenpfuhl übergeben muß.

HAMLET. Ach armer Geist!

GEIST. Beklag mich nicht hör erst zu, was ich dir kund will thun.

HAMLET. Sprich mir ists Pflicht zu hören.

[27]

GEIST. Doch auch zu rächen was du hören wirst.

HAMLET. Was sagst du?

GEIST. Ich bin deines Vaters Geist, und bin verdammt auf eine Zeitlang des Nachts herumzuwandeln, bis die Verbrechen meiner Zeitlichkeit ~~hinweg-geläutert~~ {an den Tag gekommen} sind. War mirs jedoch untersagt das Innere meines Kerkers zu verlassen so gab ich dir ein Zeichen daß dein junges Blut erstarrte, darum horch, horch Wenn du je deinen Vater liebtest.

HAMLET. O mein Gott, was werd ich Alles hören?

[28]

GEIST. Räch einen schnöden unerhörten Mord.

HAMLET. Was ein Mord? Schnell theil ihn mir mit daß ich auf Flügeln zur Rache stürmen kann.

GEIST. Du scheinst mir willig, Nun mein Hamlet, so höre! es wird berichtet das mich als ich ~~im~~ im Garten schlief ein giftige Schlange stach, doch da seid ihr schmäählich getäuscht worden, die Schlange die deines Vaters Leben brach, {ist mein Bruder} trägt jetzt meine Krone.

HAMLET. Wäre es möglich mein Oheim! {wäre - -}

GEIST. Ja der blutschänderische Ehebrecher!

[29]

Oh Hamlet! welch ein Abfall der Menschheit ist deine Mutter, denn sie trägt eine großen Theil der Schuld an meinen Todedoch still ich wittre Morgenluft, darum höre, Als ich im Garten {eines} mittags schlief Wie immer meine Sitte war schlich mein ~~Oheim~~ {Bruder} an mich heran und goß mir Gift in meine Ohren, sodaß mit plötzlicher Gewalt das reine Blut gerann, so ward ich schlafend und durch Bruders Hand vergiftet und so um Leben Kron und Weib beraubt.

HAMLET. O schaudervoll, höchst schaudervoll!

[30]

GEIST. Hast du Gerechtigkeit in deinen Herzen so leid es nicht laßt Dänemarks königliches Bett kein Lager für Blutschand und Wollust sein. Der Glühwurm zeigt daß sich die Frühe naht, Leb wohl mein Sohn und räche mich!

Donner. *Ab.*

HAMLET *verzweifelt*. Oh all ihr himmlischen Mächte. Was hab ich gehört. Dein werd ich gedenken du armer Geist so lang ich ein Gedächtniß habe, O! Mutter! du verrätherisches Weib, O! ~~Schurke~~ Oheim, du verdamter Schurke daß du ob deiner Sünden noch lächeln kannst. – Doch jetzt zu

[31]

meiner Losung. Leb wohl mein Sohn und räche mich, das waren seine letzten Worte ja Vater ich räche dich!

MARCELLUS *und* HORATIO *von außen*. Heda ho! mein Prinz.

HAMLET. Hier bin ich meine Freunde.

BEIDE *ein*.

HORATIO. Was giebts mein Prinz?

HAMLET. Oh wunderbar? Doch wollt ihr schweigen

BEIDE. Ja, beim Himmel mein Prinz.

HAMLET. Was die Erscheinung betrifft, ich sage Euch es ist ein ehrliches Gespenst, doch nun ihr

[32]

Lieben hört meinen Vorsatz, ich werde mich jetzt seltsam benehmen, daß sie am Hofe glauben ich sei toll geworden ich glaubedurch diesen Plane früher zum Ziele zugelangt, Wenn ihr mich nun seht, daß ich thörigte Handlungen begehe, sollt ~~et~~ ihr nichts verrathen, weshalb ich dieses thu das schwört mir auf mein Schwert.

GEIST *von außen*. Schwört ihm.

HAMLET. Brav alter Maulwurf, Wühlst sehr hurtig fort, Nun erfüllt mir meine Bitte.

BEIDE. Jawohl mein Prinz, wir schwören

[33]

daß wir nichts von alledem wissen wollen was ~~bi~~ wir bis jetzt und noch weiter erfahren werden.
HAMLET. Doch nun meine Freunde auf! laßt uns diesen Ort verlassen und merket auf was
Euch die Zukunft lehrt.

Vorhang fällt.

2. ACT.

Garten. HAMLET *Schwert geben.*

KÖNIG. O Gott! was habe ich gethan, ich finde nirgends Ruhe denn ~~den W~~ Brudermord ~~klagt~~
{ruft} es in meinen Innern jeden Augenblick, Beten will ich und kann es doch nicht. Und doch
[34]

Es giebt ja für jeden reuevollen Sünder Gnade, warum nicht auch für mich, darum will ich
beten vielleicht habe ich noch Verzeihung zu hoffen, doch nein, es {mein Gebet} wird nicht
erhört, denn alles was mich zu den Mord getrieben besitze ich noch, Oh Jammerstund, O Seele,
die sich frei ringen will und sich immer verstrickt, Soll ich die Krone ablegen und der Königin
entsagen – Ja, ja, ich wills versuchen. *Kniert.* Helft mir ihr Engel, Beugt Euch ihr starren Knieer
Gestähltes Herz werde wehmüthig und entsage allen, Vielleicht wird Alles wieder gut.

Bleibt knien, HAMLET schleicht mit Dolch ein.

[35]

HAMLET *leise, hebt den Dolch.* Ah da kniet er, der meinen Vater vergiftet hat und betet, jetzt will
ichs thun, ich will seinen Leben ein Ende machen, und mein Vater wäre dann gerächt, doch
nein das wäre wohl Sold und Löhnung doch keine Rache! Hinweg du Schwert, Wenn er
berauscht schlafend, ~~oder~~ fluchend oder eine andre Sünde begeht, daß er keine Gnade vor den
weltlichen Herscher findet dann stoß ich ihn nieder, dann mag er zur Hölle fahren. *Ab.*

KÖNIG *steht auf.* Die Worte fliegen auf doch mein Sinn hat keine Schwingen, Und ~~ruet~~
sinnloses

[36]

Gebet kann nie zum Himmel dringen. Doch still es kommt jemand.

KÖNIGIN *ein.* Wie mein Gemahl du allein hier ~~ich habe den~~

KÖNIG. Ich habe den Polonius hierherberufen er soll mir mehreres mittheilen über unsern
Sohn Hamlet, doch wenn ich nicht irre kommt er schon.

POLONIUS *ein.* Ich freue mich mein König Euch endlich mitthzuthemen was eigentlich die
Schuld an Hamlets Tollheit trägt.

KÖNIGIN. O davon sprecht das wünsch ich gern zu hören.

KÖNIG *zur KÖNIGIN leise.* Ich fürchte es ist nichts anders als seines

[37]

Vaters Tod und unsre jetzige Heirath.

POLONIUS. So hört mein König ~~unser~~ {Euer} Sohn Hamlet ist nur rein aus Liebe zu meiner
Tochter Ophelia toll geworden. Er hatte meiner Tochter einen Brief geschrieben mit einen
Liebesantrag, doch sie durfte mit ihm kein Bündniß anknüpfen und deshalb ist er verrückt
geworden.

KÖNIG *zur KÖNIGIN.* Denkt ihr theure Gemahlin, daß es dies sei.

115

KÖNIGIN. Es kann wohl sein.

POLONIUS. Trennt mir den Kopf von Rumpf wenn es sich anders verhält doch will ich ~~noch~~
{Ihn} noch

[38]

näher prüfen, Ihr wißt daß er um diese Zeit Hier in den Garten spazieren geht!

KÖNIGIN. Seht wie der Arme traurige kommt und liest,

POLONIUS. Geht ich ersuche Euch beide zieht Euch zurück Ich werde ihn gleich ausforschen.

BEIDE *ab.* HAMLET *lesend ein.*

POLONIUS. Wie geht es mein Prinz Hamlet.

HAMLET. Gut dem Himmel sei Dank.

POLONIUS. Kennt ihr mich gnädiger Prinz?

HAMLET. Vollkommen ihr seid ein Fischhändler.

[39]

POLONIUS. Das nun eben nicht mein Prinz

HAMLET. So seid ihr ein Essigkrämer

POLONIUS. Wa-----Was.

HAMLET. Gewiß ihr sammelt alle sauern Waaren die sich am Hofe zutragen und bringt sie dem König, {und} wenn ihr keine Waaren mehr bringt schickt Euch der König ohne Dankeswort aus diesen irdischen Leben.

POLONIUS *für sich.* Na wenn das Tollheit ist da sitzt Methode drin. *Laut.* Aber mein Prinz ihr kennt mich nicht mehr.

HAMLET.

[40]

O ja habt ihr nicht eine Tochter?

POLONIUS. Ja mein Prinz.

HAMLET. So bewachtet sie daß ihr ja kein Unheil wiederfährt.

POLONIUS *für sich.* Immer auf meine Tochter angespielt. *Laut.* Mein Prinz was leset ihr denn da?

HAMLET. Worte, Worte.

POLONIUS. Aber wovon handelt es?

HAMLET. Wer handelt.

POLONIUS. Ich meine was in den Buche steht.

HAMLET.

[41]

Verläumdungen der dieses Buch geschrieben hat dichtete lauter Satiren und das ist ~~is~~ nichts für Alte Männer.

POLONIUS. Warum nicht mein Prinz, ich höre auch etwas launiges gern.

HAMLET. Nun so hört hier steht: Alte Männer haben lange Beine, einen kurzen Verstand grau Bärte, kraftlose Lenden und runzliche Gesichter! ob ich nun von den Allen überzeugt bin so halte ich es doch nicht für billig, dieses zu Papier zu bringen.

116

POLONIUS.

[42]

Für sich. Na wenn das Tollheit ist da sitzt Methode drin! *Laut.* Lebt wohl mein Prinz? *Im Abgeben.* Ich werde ihn meine Orphelia herschicken vielleicht kann die etwas von ihm erfahren.
Ab.

HAMLET. Geh zum Teufel du alter langweiliger Narr! D Wenn du glaubtest mich aus zu forschen bist du freilich auf Irrwegen, denn meine Tollheit wird und soll niemand ergründen.
Ließt.

ORFELIA *ein. Bei Seite.* Da hat man mich hierhergeschickt ich soll den Prinzen Hamlet ausforschen doch still! Da steht er ja!

[43]

HAMLET. Was seh ich die reizende Orphelia! Holde Nimpfe schließ in dein Gebet all meine Sünden ein.

ORFELIA. Mein Prinz wie geht es Euch seid so vielen Tagen?

HAMLET. Ich dank Euch unterthänigst, wohl!

OPHELIA. Mein Prinz, ich hab noch von Euch Angedenken, welche ich Euch wieder zurückgeben will, ich bitt Euch nehmt sie wieder!

HAMLET. Ich nicht denn ich habe Euch niemals etwas gegeben.

[44]

OPHELIA. Oh gewiß mein Prinz. ihr thatet es und süße Worte strömten zu damaliger Zeit von Euren Munde.

HAMLET. Ja ich entsinne mich! Ganz recht! Denn ich liebte dich einst!

ORFELIA *lachend.* Oh nein mein Prinz, daß habt ihr mir nur g wollen glauben machen.

HAMLET. Du hättest meinen Worten nicht glauben sollen, denn ich liebte dich nicht

OPHELIA. Um so mehr wurde ich betrogen.

[45]

HAMLET. Geh in ein Kloster, Warum solltest du Sü{ n }der zur Welt bringen, Warum sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriegen. Glaube mir wir Männer sind alle ausgemachte ~~Taugenichte~~ Schurken, trau keinen von uns, darum geh in ein Kloster.
Liest wieder.

OPHELIA. Oh hilf ihm gütiger Himmel!

HAMLET. ~~Wenn~~ doch noch eins wenn du heiratest so gebe ich dir diesen Fluch mit, sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, du wirst

[46]

doch der Verleumdung nicht entgehn, darum sage den üppigen Leben, lebe wohl und geh in ein Kloster, Willst du aber durchaus heirathen so nimm dir einen rechten Dummen denn gescheite Männer wissen allzugesagt, was ihr für Ungeheuer aus Ihnen macht! *Liest wieder.*

ORFEHLIA. Himmlische Mächte! Stellt ihn wieder her!

HAMLET. Auch habe ich viel von Eurer Malerkunst gehört!

OPHELIA. Ihr irrt Euch mein Prinz ich habe noch

[47]

nie gemalt.

HAMLET. Und doch! Gott hat Euch ein {herrliches} Gesicht gegeben und ihr verfuscht es ganz ihr nehmt etwas Carmin und Zinnober und verschiedene Farben, und stellt Euch dadurch aus Leichtfertigkeit, ein häßlicheres her! Geht mir weg, nichts weiter davon, es hat mich toll gemacht. *Lieft.*

OFELIA *f.s.* O welch ein edler Geist ist hier zerstört des Staates Hoffnung ist nun ganz dahin! Und ich! die elenste ärmste Frau, die seinen Schwüren glaubte sehe mich

[48]

schrecklich betrogen. *Laut.* Lebt wohl mein Prinz. *Ab.*

HAMLET. Scheer dich ins Kloster holde Nimpfe! Hahaha! Thörin, du glaubetst auch mich durch deiner Schönheit Glanz auszukundschaften, so warst ~~w~~ du ~~ha~~ aber furchtbar getäuscht, denn meine Tollheit soll und wird niemand ergründen.

KASPAR *von außen.* Sapperlot noch emal, da muß ich doch gleich stolpolporiren nur alles zu erzählen. Meester Hammel, Meester Hammel. *Ein.* ~~Was giebt~~

HAMLET.

[49]

Was giebt es.

KASPAR. Nee, geben thuts gar nichts.

HAMLET. Nun was willst du denn?

KASPAR. Freut Euch Prinz Hamlet, die Kommödenspieler sind da!

HAMLET. Du wirst meinen die Schauspieler sind da!

KASPAR. Nee sind Komödienspieler, o jekerle Meester Hamlet, die haben aber ä paar allerliebste Mädels mit, die eine das

[50]

ist Fräulein Horrible und die andre das ist ~~tere~~ Incretible ich sag Euch Meester Hammel die Mädels die habn ä paar Bäckchen die sehn wie ä paar reife Borsdörfer Apfelchen.

HAMLET. Und was wollen denn die Schauspieler hier.

KASPAR. Ja so, das hat ich ja wegen den hübschen Mädels ganz vergessen, der Herr Prinz Prapral läßt sie bitten um eine Promission, nicht wahr Meester Prinz Hammel, die behalten wir da!

HAMLET.

[51]

Du wirst meinen, der Prinzipal läßt bitten um die Permission, Nun ja sie sollen spielen aber heute noch?

KASPAR. Was? – Heute noch? – Na geht denn das so schnell?

HAMLET. Nun warum nicht das Theater steht in der Veranda, das Stück steht im Buch, der Suffleur steckt sich im Kasten und dann geht das spielen los.

KASPAR. Na wenn das so schnell geht, da werde ich ~~weiß-Gott~~ selber noch Komödienspieler. Aber Meester Hamlet wie ist

[52]

der Prinz Prapral von der Gesellschaft hat nämlich collosale schmale Backen ich ~~k~~ glaube der hat wohl 14 Tage nichts zu essen gekriegt, soll ich ihn was geben.

118

HAMLET. Nun natürlich sie sollen alle vollauf zu essen bekommen.

KASPAR. Na gut, da geb ich jeden ein Quarklemme und für 3 € Nordhäuser

HAMLET. Nein man gebe ihnen Braten und Wein.

KASPAR. Gut ich werde alles gleich besorgen.

HAMLET.

[53]

Dann gehst du zu dem König und der Königin und sagst ich liebe zu der heutigen Theatervorstellung einladen.

KASPAR. Wo soll ich denn nein laden in eine Kanone oder in einen Schibock.

HAMLET. Du bist ein Narr? ich meine sie sollen heute Abend in das Theater kommen.

KASPAR. Ja so? aber wie ist es denn, darf ich den auch ein bischen in die Komödie

HAMLET. Nun freilich kannst du auch ~~gehen~~ mitkommen.

KASPAR. Na da ist gut, wenn nur der Kaspar mit in die Komödie darf.

[54]

HAMLET. Sage meiner Mutter noch folgendes: Ich wär nur toll bei Nordost {und West} wenn {aber} der Wind von Süden bläht könnte ich einen Kirchthurm von einen Laternenfahl unterscheiden. Hast du mich verstanden.

KASPAR. Eijaja. Also die Südweste war € toll auf die Ostweste und da ist in ein Kirchthurm neingeflogen und da hat man sie nicht mehr gesehn.

HAMLET. Ach was redest du denn wieder für dummes Zeug?

[55]

KASPAR. Na ich weiß schon wie ich sage nun will ichs aber auch gleich {allen Beiden gar Beiden} sagen. *Im Abgehn.* Freut dich Kaspar die Komödienspieler sind da! *Ab.*

HAMLET. Ha welch ein schwachgemütheter Mensch bin ich, Ich der Sohn von ein theuren Vater, der mir ermordet wurde weiß weiter nichts als zu fluchen, Pui drüber ich hab gehört, daß ein Sünder bei einen Schauspiel zusehend durch die Kunst der Bühne so getroffen werden kann daß er gleich seine Missethaten bekennt. Wohlan die Schauspieler sollen vor meinen Oheim

[56]

die Ermordung meines Vaters spielen. ich will seine Blicke beachten, stutzt er nun so weiß ich was ich zu thun habe, darum frisch ans Werk das Schauspiel selbst sei die Schlinge, In die den König sein Gewissen bringe. *Ab.*

~~Verwandlung~~
~~Königliches Zimmer~~
Bleibt.

KÖNIG *und* KÖNIGIN *ein.*

KÖNIGIN. Mein lieber Gemahl die Tollheit unseres Sohnes Hamlet hat mir schon

[57]

bald meine ganzen innersten Gedanken zerrüttet sollte er vielleicht gar Anhangen von seines Vaters ~~unehrlichen~~ Tode haben, und sich vielleicht gar verwirrt stellen um dadurch etwas auszukundschaften?

KÖNIG. Beruhige dich meine Theure Gerdrud dieses ist es sicherlich nicht, doch still da hör ich den Kaspar kommen, er hat uns vielleicht etwas wichtiges mitzuteilen.

KASPAR *ein.* Schamster Diener Meester Mama König und Diener schamster Frau Papa Königin?!

[58]

BEIDE. Was bringst du uns guter Diener?

KASPAR. Ich komm von Prinzen Hamlet und soll Euch paar beede einladen der Schiebock steht drüben am Wege, nachher geht die Kutsche fort in die Komodie, sind sie nämlich Komödienspieler da, ich darf och mit in die Komödie.

KÖNIGIN. Laß deinen Scherz Kaspar! also unser Sohn Hamlet schickt dich zu uns ~~{daß}~~ heute
A du sollst uns zum Theater einladen, nun so sage ihm, wir würden die

[59]

Einladung dankbar annehmen, und uns heute Abend einfinden.

KASPAR. Da wollen sie also nicht in Schiebock in die Komödie fahren, na da fahr ich mich alleene, aber was ich noch sagen sollte? Hmm.

KÖNIG. Von unsern Sohn?

KASPAR. Ja! also die Südwespe war toll auf die Ostwespe da ist die Südwespe ausgerissen und die Ostwespe war in Kirchthurm neingefahren, da haben sie sie nachher nicht wieder gefunden

[60]

nachher da war die Ostwespe an einen Laternenpfahl gerannt und hatte sich zu Tode gestorben.

KÖNIG *zur* KÖNIGIN. Verstehst du den Diener, liebe Gertrud

KÖNIGIN. Nein! Lieber Kaspar, wir verstehen dich nicht.

KASPAR. Na da horcht emal drauf da will ichs Euch mal erklären, daß ist nämlich eine ganz grausame Liebesgeschichte die Südwespe war verliebt in die Ostwespe und die Ostwespe wollte nichts davon wissen und ist ausgerissen, die Süd-

[61]

wespe ist nun mit ihren Sünden in Kirchthurm verschwunden nachher hat sich die Ostwespe aus Reue an einen Laternenpfahl gestoßen und ist davon gestorben. Nu wißt ihr alles.

KÖNIGIN. Lieber Kaspar geh, verlaß uns.

KASPAR. Nu gut, da werde ich gleich abtrappen also in der Komödie sehn wir uns wieder. *Ab.*

KÖNIG. Nun so komm liebe Gemahlin, so wollen wir uns zum Theater zu Recht machen komm und folge mir.

[62]

KÖNIGIN. Sehr wohl mein Gemahl. *Ab.*

Vorhang fällt.

3. ACT.

Saal.

HAMLET *und* HORATIO.

HAMLET. Höre Horatio! Es giebt zu Nacht ein Schauspiel vor dem König Ein Auftritt kommt darin vor, der den Tode meines Vaters sehr verwand ist, Ich bitte dich achte mit der ganzen Kraft auf meinen Oheim! Beacht ihn recht

[63]

auch meine Blicke sollen sein Gesicht durchkreuzen Und wir vereinen dann unser Urtheil zur Prüfung seines Aussehens.

HORATIO. Gut mein Prinz.

HAMLET. Doch ruhig, sie kommen schon zum Schauspiel, wähl dir ein Platz ich muß müssig sein.

KÖNIG. KÖNIGIN. POLONIUS. OPHELIA. *Ein.*

KÖNIG. Wie geht es unsern Neffen Hamlet.

HAMLET. Bei meiner Treu vortrefflich. Ich esse Luft,

[64]

und werde mit Versprechungen überhäuft.

KÖNIG. Hamlet, dies sind keine Worte für meine freundliche Anrede.

HAMLET. So verzeiht und rechnet es meiner Tollheit an, doch ~~h~~ wie lange dauert es noch bis zum Anfang des Schauspiels. Heda Kaspar!

KASPAR *ein.* Was giebts denn?

HAMLET. Sind die Schauspieler fertig?

KASPAR. Ach mein Prinz das sind aber komische Leute vorhin da nahm einer ganz

[65]

graus Zeug es, war so klar wie Mehl nachher goß er Wasser danein, machte es unter einander nahm ein Pinsel und da malter er sich ein ganz großen Bart, pfui Budel wie sich der das Zeug ins Gesicht schmierte da verging mir gleich die Lust mich unter die Komödienspieler zu machen.

HAMLET. Laß dein albernes Geschwätz ich frage dich ob ~~s~~ die Schauspieler zum Anfang fertig sind.

KASPAR. Ei ja! Die wissen vor lauter langer Weile gar nicht was sie anfangen sollen.

[66]

HAMLET. {Nun so} Geh zu den Prinzpal und sag ihm die Gäste wären alle versammelt, und harreten des Anfanges.

KASPAR. Gut, die Komödie soll gleich losgehen, ich werde es den Prinz Prapral gleich sagen.
Ab.

KÖNIGIN. Komm hierher mein Sohn setz dich zu mir.

HAMLET. Ich danke gute Mutter, ich habe hier an meiner Seite einen stärkeren Mangnet.

OFELIA.

[67]

Ihr seid heute recht lustig mein Prinz.

HAMLET. Nun ja ich reise Possen wie kein Andrer, doch seht mir wie fröhlich meine Mutter aussieht, und doch starb mein Vater vor noch nicht 2 Stunden.

OPHELIA. Ihr irrt Euch mein Prinz, denn es sind bereits zwei Monate.

HAMLET. Oh Himmel schon vor 2 Monaten gestorben und ich habe es noch nicht vergessen, Ja wahrlich in dieser Zeit könnte wohl ein schwarzer Teufel 100 von Kirchen stiften, doch wie lange sollen wir noch

[68]

warten. Vorwärts zum Anfang!

Es klingelt. Hintergrund. Theater.

KÖNIG *und* KÖNIGIN *treten auf.*

TH. KÖNIG. Schon dreißig Jahre sind vergangen, daß ~~wir~~ durch die Hand des Priesters ~~vor~~ der Bund der Ehe zwischen uns geknüpft wurde.

TH. KÖNIGIN. Und es mag Sonne und Mond so manche Reise noch machen ehe unsre Liebe stirbt, doch leider seid ihr jetzt so matt von Herzen was mich so furchtbar ängstigt.

TH. KÖNIG.

[69]

Ja meine theure Gemahlin ich fühle es daß ich bald von dir scheiden muß, du wirst dagegen noch lange in dieser schönen Welt leben können und vielleicht gar bald wieder mit einem zweiten Gatten

TH. KÖNIGIN. O halt ein, halt ein! solche Liebe könnte ja mir Verrath sein, Es tödtete ~~zum~~ noch einmal den toden Gatten {wenn man} einen zweiten die Umarmung ~~zu~~ gestatten

TH. KÖNIG. Ich hoffe ihr bedenkt was ihr jetzt gesprochen doch wird von uns ~~ein~~ oft ein Entschluß gebrochen.

[70]

TH. KÖNIGIN. Versag mir Nahrung, Erde, Himmel Licht, Gönnt Tag und Nacht mir Ruhe nicht und überall verfolge mich Beschwerde wenn ich zum zweiten Mal mich vermählen werde.

TH. KÖNIG. Meine Gemahlin, du hast freiwillig fast geschworen, doch jetzt bitt ich dich verlaß mich, ich werde müde und werde ein wenig ruhn.

TH. KÖNIGIN. Wiege ~~und~~ dich der Schlummer und nimmer komme zwischen uns ein Kummer. *Ab.*

HAMLET *zur* KÖNIGIN.

[71]

Nun Mutter wie gefällt Euch dieses Stück.

KÖNIGIN. Ich glaube, die Dame verspricht zu viel.

122

HAMLET. Nun wollen sehen wie sie Wort hält.

KÖNIG. Mein Sohn, Kennst du schon den Inhalt dieses Stückes es wird doch kein Ärgerniß geben

HAMLET. Nein, nein, sie spaßen nur! vergiften im Spaß

KÖNIG. Und wie nennt sich dieses Stück.

HAMLET.

[72]

Die Mausefalle, das Stück ist die Vorstellung eines in Vienna geschehenen Mordes. Gonzago ist der Name des Herzogs seine Gemahlin heißt Bapdista, Ihr werdet gleich sehn, es ist ein spitzbübischer Handel. Aber was thuts Eurer Majestät und uns, die wir ein reines Gewissen haben. Nur der mag sich kratzen dem es juckt, Wir haben eine glatte Haut.

Im Theater tritt LUCIANUS auf.

HAMLET. Das ist ein gewisser Lucianus, er ist ein Neffe des Königs {Herzogs}. Doch was sollen denn die großen Paußen, Fang an Mörder.

[73]

TH. LUCIANUS. Ha da liegt er und schläft, dies ist die gelegenste Zeit, denn kein Wesen ist gegenwärtig, jetzt will ich es thun komm hervor du Fläschchen mit Gift gefüllt, und wirke gut daß diesen gesunden Leben gleich ein Ende werde.

HAMLET. Seht ihr Vater jetzt gießt er ihn das Gift in die Ohren, Ihr werdet gleich sehn wie der Mörder die Liebe von Gonzagos Gemahlin gewinnt.

KÖNIG *aufgeregt*. Was ist denn das für ein Schauspiel macht dieser Komödie ein Ende, Vorhang

[74]

runter, Komm meine Gemahlin das ist ja eine tyrannische Komödie

KÖNIG. KÖNIGIN. POLONIUS. OPHELIA. *Ab.*

HAMLET *zu* HORATIO. Siehst du Horatio, das Theater wird leer!

HORATIO. Auf Ehre mein Prinz!

HAMLET. Hast du etwas gemerkt.

HORATIO. Ich habe ihn genau beobachtet, Bei der Rede von Vergiften, war er seiner kaum mächtig.

HAMLET.

[75]

O lieber Horatio! jetzt habe ich festen Glauben an die Worte des Geistes. O Vater! nun werde ich bald deinen Tod rächen! Doch sieh da kommt in eiligen Schritt der alte Polonius, darum verlaß mich jetzt.

HORATIO. Sehr wohl mein Prinz. *Ab.*

POLONIUS *ein.*

HAMLET *spricht*. Gott grüß Euch Herr!

POLONIUS. Gnädiger Herr, die Königin wünscht Euch zu sprechen und das sogleich!

HAMLET *lachend*. Hahaha! Warum so eilig!

[76]

POLONIUS. Die Ursache mein Prinz hat sie mir selbst nicht anvertraut.

HAMLET *zur Kulisse*. Polonius! Seht ihr diese Wolke dort

POLONIUS. Jawohl mein Prinz, die seh ich

HAMLET. Hat sie nicht bald die Gestalt eines Kameels?

POLONIUS. Beim Himmel sie sieht auch wirklich aus wie ein Kameel!

HAMLET. Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel

POLONIUS. Ja mein Prinz sie hat einen Rücken wie ein Wiesel.

[77]

HAMLET. Nein, wie ein Wallfisch

POLONIUS. Ja ja sie ist auch so groß wie ein Wallfisch!

HAMLET. Ach das ist ja der rechte Fleck gar nicht, doch geht lieber zu meiner Mutter und sagt ich würde im Augenblick kommen.

POLONIUS. Das will ich ihr sagen. *Bei Seite*. Hm hm, wenn das aber Tollheit ist da sitzt Methode drin! *Ab*.

HAMLET *für sich*. Mutter! Mutter, wenn du es mir nicht

[78]

bereuen wirst, mich gerufen zu haben, ~~doch~~ {drum} jetzt auf, Ihr will ich Alles ~~vorlegen~~ {sagen} was ich bis jetzt verschwiegen habe, jedes meiner Worte, soll einen spitzen Dolche gleichen und ihr Inneres erschüttern, daß sie ihre schändliche Handlungen ~~berent~~ einsieht, und die Reue ihren sündenvollen Leben ein Ende machen soll. *Ab*.

Verwandlung.
Königliches Zimmer

KÖNIGIN *sitzt*. POLONIUS *ein*.

KÖNIGIN.

[79]

Nun Polonius! Was läßt mir mein Sohn Hamlet sagen?

POLONIUS. Er wird im Augenblick kommen! Sagt ihm mir die Meinung recht, setzt ihn alles tüchtig auseinander.

KÖNIGIN. Verlaßt Euch darauf, aber er wird mir doch nichts zuleide thun

POLONIUS. Fürchtet nichts hohe Königin, ich werde mich hier in unmittelbarer Nähe verbergen, das Gespräch im Stillen mit anhören, und bei den {gering} verdächtigsten

[80]

Bewegungen hervorkommen und Euch mit meiner Hilfe beistehn!

HAMLET *von außen*. Mutter! Mutter!

124

KÖNIGIN. Ich höre ihn kommen, zieht Euch zurück!

POLONIUS. Sehr wohl hohe Königin. *Ab.*

HAMLET *ein.* Nun Mutter sagt! was giebts?

KÖNIGIN. Mein Sohn Hamlet, dein Vater ist von dir ~~sehr~~ sehr beleidigt.

HAMLET. Mutter! Und mein Vater ist von Euch sehr beleidigt.

[81]

KÖNIGIN. Was soll das Hamlet, Weißt du nicht wer ich bin.

HAMLET. Oh ja! Ihr seid die Königin, Waret früher das Weib meines Vaters und meine Mutter!
Jetzt allerdings seid ihr das Weib, eines elenden Blutschänders!

KÖNIGIN. Gut wenn du mich nicht anhören willst so sollen dich andre erst zur Vernunft bringen.

Will fort, HAMLET tritt im Weg.

HAMLET. Kommt setzt Euch nieder ihr sollt nicht euer vom Platze gehen, als bis ich Euch

[82]

einen Spiegel gezeigt habe, worin ihr Euer innerstes erblickt. *Zieht ein Schwert.*

KÖNIGIN. Was willst du thun, du willst mich morden; Hilfe, Hilfe!

POLONIUS *ein.* Was ist's, was giebts?

HAMLET. Wie was? seh ich recht der König, so fahre hin du vermaledeiter Giftmischer.

Ersticht den POLONIUS.

KÖNIGIN. Weh mir, Oh Hamlet, was thatest du?

HAMLET. Führwahr ich weiß es nicht? habe ich nicht den König erstochen?

[83]

KÖNIGIN. O nein, es ist Polonius!

HAMLET *zu* POLONIUS. Siehst du, du kläglicher vorwitziger Narr so hast du deinen Lohn, ich glaubte du seist der König, nun wirst du dir merken können daß zuviel ~~Gefä~~ Geschäftigkeit nicht in Allen gut ist.

KÖNIGIN. O welche rasche blutige That ist dies?

HAMLET. Ja gute Mutter eine sehr blutige That aber immer noch nicht so schlimm als einen König tödten und in die Eh mit seinen Bruder treten.

[84]

KÖNIGIN. Hamlet was that ich dir daß du gegen mich so auftrittst.

HAMLET. O Mutter du kannst noch fragen! Hast du nicht mit einen Mörder zum zweiten Mal das Band der Ehe geknüpft, o pfui der Schande, daß du dich verleiten ließest, mit ~~ihm~~ meinen Oheim dich zu verbünden der meinen Vater vergiftet hat, und sich dadurch die Krone aneignetel!

KÖNIGIN. Halt ein Hamlet ich bitte dich, denn deine Worter ~~durchboch~~ dringen mir wie Dolche in mein Herz.

[85]

GEIST *ein.*

HAMLET *kniet.* Verzeih mein Vater? Kommst du deinen trügen Sohn zu schelten weil er die Rache noch nicht vollzog!

GEIST. Kein Vorwurf soll dir zu theil werden doch schau, Entsetzen liegt auf deiner Mutter! und Reue tritt zwischen sie und ihre Seele im Kampf, sprich mit ihr Hamlet! Doch thue ihr kein Leid an.

HAMLET. Wie ist Euch! Mutter?

KÖNIGIN. Was ist mit dir mein Sohn, daß du die Augen auf das Leere haftest und mit der körperlosen Luft redest? O lieber Sohn

[86]

wo schaust du hin?

HAMLET. Auf ihn, auf ihn! Seht Mutter wie blaß er starrt. *Zum GEIST.* O! Vater! sieh nicht auf mich damit nicht deine klägliche Geberde meine strenge Pflicht erweicht!

KÖNIGIN. Zu wem sprichst du das mein Sohn?

HAMLET. Seht ihr dort nichts

KÖNIGIN *dreht sich um, erschrickt.* Gar nichts mein Sohn! ~~Für sich. Und doch seh ich Alles was dort ist.~~

HAMLET. Seht nur hin! seht wie es sich weg

[87]

stiehlt. Es ist mein Vater im Gewande genau so als er noch lebte! Seht wie er jetzt zur Thür hinaus geht.

GEIST *ab.*

O Mutter! ich bitt Euch um Euer Heil Beichtet Euch vor dem Himmel, Bereut was geschehn ist, und alles wird dann wieder gut! Um den alten Polonius hier thut es mir Leid, doch ich werde ihn fortschaffen lassen. jetzt geht aber und legt Euch schlafen und denkt daß mich nur die Liebe zu meinen Vater zur Grausamkeit zwingt!

KÖNIGIN.

[88]

So schlaf wohl mein Sohn. *Ab.*

HAMLET. Gute Nacht Mutter! Doch nun will ich auch diesen fortschleppen lassen. Heda! Kaspar!

KASPAR *fällt über* POLONIUS. *Kann dem*

PIMPER *rufen, beide schaffen ihn fort.*

Fällt die Gardine.

4. ACT
Rittersaal.

KÖNIG *und* KÖNIGIN.

KÖNIG.

[89]

Theure Gemahlin! In deinen tiefen Seufcern ~~liegt~~ ist ein Sinn! Erklärt Euch, was Euch die Brust beengt.

KÖNIGIN. Ach mein Gemahl wenn du wüßtest, was ich vorige Nacht erlebte!

KÖNIG. Was meinst du damit, Gertrud? was macht Hamlet?

KÖNIGIN. Er rast wie See und Wind wenn beide kämpfen wer mächtiger ist, In seiner wilden Wuth zog er gestern sein Schwert heraus, ich glaubte mich in

[90]

Gefahr, ~~und~~ rief unsern treuen Polonius zu Hilfe und diesen guten alten Mann, tötet er in seines Wahnes Hitze.

KÖNIG. Oh schwere That, so wärs mit mir geschehn, wenn ich zur Hilfe gekommen wäre, Seine Freiheit droht aller Welt Euch liebe Gertrud, mir und jedem Andern. Wer steht für diese blutige That, Mir allein wird sie zur Last fallen, doch was geschah mit der Leiche des alten Polonius

KÖNIGIN. Er ließ den Leichnahm wegschaffen wobei er sich in seinen Wahnwitz noch rein

[91]

beweist, ~~dennoch~~ doch weinen that er um das Geschehne.

KÖNIGIN. Liebe Gertrud verlaß mich jetzt, ich habe ihn hier her berufen und werde ihn gleich zur Verantwortung ziehn.

KÖNIGIN. Aber ich bitte, verfährt nicht hart mit ihm. *Ab.*

KÖNIG. O wie gefährlich ist daß solch ein Mensch so frei umhergeht, dennoch darf man nicht nach dem Gesetz mit ihm verfahren, denn er ist beliebt beim ganzen Volke Um alles auszugleichen, ~~mus~~ werde

[92]

ich ihn nach England schicken, dort laß ich ihn meuchlerisch ermorden und dadurch ist unsre Existenz wieder gesichert doch still er kommt!

HAMLET *ein.* Ihr habt mich gerufen {lassen} was giebt es?

KÖNIG. Hamlet, wo ist Polonius?

HAMLET. Beim Nachtmahl!

KÖNIG. Beim Nachtmahl?

HAMLET. Aber nicht wo er ißt sonder wo er gegessen wird, Eine Gesellschaft von

[93]

Würmern, hat sich an ihm gemacht.

KÖNIG. Hamlet ich frage dich noch einmal Wo ist Polonius!

HAMLET. Im Himmel, Schickt hin und laßt ihn suchen. Wenn ihn euer Bote dort nicht findet so sucht ihn selbst aber an den andern Orte. Aber wenn ihr ihn nicht binnen einen Monat

findet, so geht einmal die Treppe zur Gallerie hinauf, wenn ihr ihn da nicht seht, so werdet ihr ihn ~~fin~~ riechen.

KÖNIG. Genug Hamlet! Um deiner Sicherheit willen

[94]

mußt du wegen dieser That die du begangen hast fort nach England, drum mache dich zur Abreise bereit, das Schiff ist schon Ausgerüstet!

HAMLET. Nun so lebt einstweilen wohl liebe Mutter!

KÖNIG. Dein lieber Vater! willst du sagen.

HAMLET. Nein liebe Mutter! Denn Vater und Mutter sind Weib und Mann, und Mann und Weib ist ein Leib also lebt wohl liebe Mutter! *Ab.*

KÖNIGIN. Hamlet, Hamlet! Du weißt auch

[95]

mehr als du wissen willst!

Lärm von außen.

Doch was ist denn das für Lärm.

LEHRTES *von außen.* Ha! wo ist denn dieser König, laßt mich hinein um ihn zur Rechenschaft zu ziehn.

KÖNIG. Um Gottes willen, das ist Lehrtes!

LEHRTES *ein.* Ha du schnöder König gieb mir meinen Vater wieder!

KÖNIG. Sag Lehrtes was bist du entrüstet auf mich.

LEHRTES. Wo ist mein Vater!

[96]

KÖNIG. Er ist tod, doch nicht durch mich!

LEHRTES. Wie kam er um, ich lasse mich nicht äffen! Beim ärgsten Teufel schwör ich, Rache für meinen Vater.

KÖNIG. Wer wird Euch hindern!

LEHRTES. Denjenigen mache ich zu einer Leiche der mir hemmend in den Weg tritt.

KÖNIG. Hört Lehrtes, daß ich an Eures Vaters Tod schuldlos bin sollt ihr gleich erfahren und selbst einsehen.

LEHRTES.

[97]

Nun sagt, wer ist der Mörder?

KÖNIG. Der Euren edlen Vater umgebracht, hat mir auch schon nach den Leben ge ~~trachtet~~ standen, es ist mein Neffe Hamlet.

LEHRTES. Wie Hamlet, nun sagt warum bestrafet ihr nicht diesen ~~er~~ frevlerischen Thaten.

KÖNIG. Aus zwei Gründen, seine Mutter die Königin lebt fast von seinen Blick und der andre Grund warum ich es nicht zur Sprache bringen durfte, ist, daß das ganz Volk dem Prinzen sehr zugethan ist.

OPHELIA *ein.*

[98]

OPHELIA *ein, wahnsinnig*. Wo ist die schöne Mayestät von Dänemark.

KÖNIG. Wie geht's Euch holdes Fräulein?

OPHELIA. Gottes Lohn! recht gut, Sie sagen die Eule wär eines Bäckers Tochter. Ach Herr wir wissen wohl was wir sind, aber nicht was wir werden können, Gott segne Euch die Mahlzeit.

LEHRTES. Meine Schwester wahnsinnig, O Schwester Hättest du nur noch die Vernunft und könntest mit mir vereint den Vater rächen!

OPHELIA *zu HAMLET* LEHRTES.

[99]

Da ist Maßlieb – ich wollte Euch ein paar Veilchen geben aber sie welkten Alle als mein Vater starb, Sie sagen er nahm ein gutes Ende.

LEHRTES. Schwermuth und Trauer, Machen sie zur Artigkeit.

OPHELIA. Ich hoffe es wird alles noch gut, aber ich kann nicht um ihn weinen wenn ich gedenke daß sie ihn {in} die kalte Erde gelegt haben. Mein Bruder soll davon wissen und so dank ich Euch für Euren Rath meine Kutsche kommt, mein Bräutigam

[100]

kommt, gute & Nacht meine Damen gute Nacht meine Herrn gute Nacht, gute Nacht. *Ab.*

KÖNIG. Um gottes Willen sie wird sich doch kein Leid anthun! Heda Kaspar schnell herbei!

KASPAR *ein*. Was ist denn los

KÖNIG. Geh schnell der Schwester des Lehrtes nach damit {sie} sich kein Leid anthut

KASPAR. Das geht nicht Mayestät.

KÖNIG. Warum nicht!

[101]

~~KÖNIG~~ KASPAR. Die krieg ich nicht ein bei der da gehts wie in einer Wassermühle wenn die läuft da gehts tikle takle u.s.w. Und wenn ich komme das gehts blos langsam, tak, kak. *Machts vor.*

LEHRTES. Wirst du gehen verdammtor Bube oder ich lasse dir 25 aufzählen!

KASPAR *spottend*. 25 aufzählen, Verstehst du mit deinen Rothen Barte, vor dir wird sich nicht gefürchtet, Nimm dich in Acht wenn ich mal in deinen Bart nein komme da komme ich aber unter 4 Wochen nicht

[102]

wieder raus!

KÖNIG. Kaspar, geh ich bitte dich

KASPAR *langsam*. Na gut da will ich laufen aber recht schöne langsam, daß ich nicht so weit zu rennen brauche.

LEHRTES. Wirst du gehen oder ich will dir Beine machen helfen.

KASPAR. Ist nicht nöthig ich habe schon 2 Zweie, wenn Ihr mir nun noch welche machen wollt da wüßt ich doch gar nicht was ich mit den alten machen sollte. *Ab.*

KÖNIG. Ihr seid wahrlich zu bedauern.

[103]

LEHRTES. Großmächtiger Gott, steh ihr bei daß ihr kein Unglück geschieht! O Fluch dem Mörder meines edlen Vaters denn dieser trägt auch hier die Schuld!

KÖNIG. Ich habe einen Plan Lehrtes, wie ihr Euren Vater rächen könnt.

129

LEHRTES. Oh Schnell theilt ihn mir mit, damit ich ihn vollziehen kann.

KÖNIG. Wir theilen Hamlet mit daß ihr hier seid und Euch im ~~Due~~ Zweikampf mit ihm versöhnen wollt, er wird

[104]

gewiß einwilligen, ihr vergiftet zuvor Eure Degenspitze er wird kein Verdacht hegen und die Waffe die ihr führt nicht genau untersuchen. bringt ihn {dann} eine kleine Wunde bei nachdem wird der Zweikampf eingestellt, Wir trinken dann auf das Wohl Eurer Versöhnung und geben Hamlet einen Becher Wein im ~~W~~ welchen sich Gift befindet, so wird er der doppelten Vergiftung bald erliegen und ihr seid somit doppelt gerächt.

LEHRTES. Sehr gut ausgedacht mein König

[105]

nun so laßt uns gehen damit wir die Vorbereitungen treffen können.

Wollen fort.

KASPAR ~~von~~ ein. O je, wie schade?

KÖNIG. Was giebt es Kaspar was ist vorgefallen.

KASPAR. Vorgefallen ist gar nicht ´s aber es ist was nuntergefallen.

LEHRTES. Kaspar, erzähle, schnell!

KASPAR. Seht ihrs, da bin ich nun den Fräulein nachgelaufen, das ging von ein Saal in andern und von einen Zimmer ins

[106]

andre und nachher gings zum Schlosse naus über die Wiesen weg und durch die Felder durch, da ~~k~~ habe ich nun immer gerufen pst pst Fräulein aber die hörte nicht, da kams sie an ein ~~Bach~~ Fluß da war so ein Baum der quer nüber gegwachsen da setzte {sie} sich drauf, der Ast war aber dürre und auf einmal thats ein Krach und partauts lag sie drin im Fluß

LEHRTES. Oh Gott, so ist auch ~~nun~~ sie wohl tod?

KASPAR. Ja ob sie tod ~~w~~ ist das weeiß ich nicht

[107]

denn ich hab ´s sie nicht wieder gesehn

KÖNIG. Kaspar geh und verlaß uns. *Ab.* Ein Leiden folgt den andern, nun seid ihr

~~nun~~ {es} ganz allein, der sich rächen kann! Darum kommt und folgt mir.

LEHRTES. Jawohl mein König ich folge Euch! Hamlet, Hamlet, daß sollst du mir doppelt büßen!

BEIDE *ab.*

HAMLET *und* HORATIO *mit Schwert.*

HAMLET *mit Schwert.* Mein Freund Horatio, {höre} ich soll nach England geschickt werden, doch ehe dies geschieht, werde ich erst noch mein Vater rächen!

[108]

HORATIO. So ist es recht mein Prinz, denn man kann nicht wissen, welches Unglück Euch dort betreffen kann! Doch still wer kommt.

DIENER *ein*. Verzeihet Eure Hoheit wenn ich stören sollte.

HAMLET. Nicht im geringsten was bringt ihr!

DIENER. Ich soll Euch mittheilen daß vor kurzen Lehrtes hier am Hofe angekommen ist, und er will Euch zur Rede setzen über seines Vaters Tod.

HAMLET. So geht, sagt ihm, er soll sofort hierher

[109]

kommen.

DIENER. Sehr wohl! werthester Herr. *Ab*.

HORATIO. Seid standhaft mein Prinz, und seht Euch vor, daß Euch kein Leid geschieht.

KÖNIG *und* LEHRTES *mit Schwert ein*.

HAMLET *zu* LEHRTES. Verzeiht Lehrtes, ich schlug Euch tiefe Wunden, ~~da~~ {weil} ich in Wahnsinn Euren Vater mordete, doch ihr müßt es Euch auslegen Als wenn ein unbesonnenes Kind einen Stein über das Dach wirft und jenseits einen Menschen verletzt, denn als ich diese That vollzog, war ich ja nicht bei Sinnen

[110]

LEHRTES. Mir ist genug geschehn, was mich zur Rache treiben könnte, doch halt ich davon fern, wenn ihr in Zweikampf mit mir Euch wohl aussöhnen.

HAMLET. Gern tret ich bei und will mit Zuversicht den Zweikampf wagen.

KÖNIG. Nun denn auf zum Zweikampf und ich als Richter werde ein achtsames Auge haben, und bei der ersten Berührung soll Versöhnung getrunken werden. Nun so fangt an.

HORATIO *ein*. HAMLET *und* LEHRTES *fechten*, LEHRTES *verletzt* HAMLET *am Halse*.

[111]

HAMLET. Ich geb es zu ich bin getroffen.

KÖNIG. Ha, schnell Wein herbei, um Versöhnung zu trinken!

GERTRUD *von außen*. Ich bitt Euch, gebt mir diesen Becher!

KÖNIG *zur Kulisse*. Gertrud trink nicht.

KÖNIGIN *von außen*. Ich will es, mein Gemahl! ich bitte!

KÖNIG *zur Kulisse*. Gertrud es ist Gift darin!

KÖNIGIN *ein*. Zu spät, zu spät! *Sinkt auf den Stuhl*.

[112]

HAMLET. Was fehlt der Königin, meiner Mutter.

KÖNIG. Nur ein Ohnmachtsanfall!

KÖNIGIN *mat*. Nein, nein, der Trank, lieber Hamlet

KÖNIG. Gertrud schweig ich bitte dich!

KÖNIGIN. Der Trank welchen ich zu mir nahm, war für dich bestimmt, es war Gift darin!

Sie stirbt.

HAMLET. Was Gift und abermals Gift, so fahre endlich zur Hölle, ~~verdammter~~{verruchter}
Giftmischer.

Ersticht den KÖNIG.

[113]

HAMLET *bricht zusammen*. Doch was ist das, welcher Schmerz an meinen Halse, wie wird mir vor
den Augen.

HORATIO. Mein Prinz, ~~ist~~ was seh ich, die Wunde an Eurem Halse ist ganz schwarz!

LEHRTES. Kein Mittel in der Welt errettet dich denn wisse, daß auch die Spitze meines
Schwertes vergiftet war!

HAMLET *schwach*. ~~Ja~~ Die Spitze also auch vergiftet, mein Horatio ich fühle es, ich sterbe, ich
bitte dich räche mich.

HAMLET *stirbt*.

[114]

HORATIO. Heraus auf Schwert!

HORATIO *und* LEHRTES *kämpfen*. LEHRTES *stirbt*.

HORATIO. Hamlet {mein treuster Freund} so habe ich nun auch deinen letzten Willen ~~Wä~~
nocherwiesen.

Marsch. KNAPPEN ein. Gefecht.

Ende.

~~dein Herz ist nun gebrochen für~~

~~diese Welt,~~

geschrieben von Richard Koppe. Theatergehülfe z.Z. Oberlungwitz d. 23. August. 1885

Eigentum des Albin Richter (Theaterbesitzer).

7.2 Prinz Hamlet von Dänemark oder: Die Komödie in der Komödie. Schauspiel
in 4 Akten.

Hamlet.

Prinz v. Dänemark oder:

Die Komödie in der Komödie.

Schauspiel in 5 Akten.

Hamlet.

Prinz v. Dänemark oder:

Die Komödie in der Komödie.

Schauspiel in 4 Akten.

PERSONEN:

König v. Dänemark.

Gertrud seine Gemahlin.

Hamlet ihr Sohn.

Hamlets Vater als Geist.

Oltenholm. Kämmerer.

Lärtes. } seine Kinder.
Ofelia. }

Bernfiel ein Offizier.

Gustav. } Studenten.
Delling. }

Konzago. } Schauspieler.
Patista. }
Luzian. }

Kaspar. Hofnarr.

Verwandlung.

1. Akt. Saal dann Stadt dann Kerker.

2. Akt. Garten.

3. Akt. Saal im Hintergrund Theater.

4. Akt. Saal.

1. AKT.

Saal.

KÖNIG. KÖNIGIN. HAMLET. OFFELIA. OLTENHOLM.

„ LEARTES.

KÖNIG. Es ziemt sich, bei dem noch frischen Andenken an meines Bruders Tode, das sich unsere Herzen in Trauer verhüllen, allein die Notwendigkeit brachte es dahin, das ich die Königs würde antreten mußte, jedoch mit niedergeschlagener Freude, denn das eine Auge glänzt voll hochzeitlicher Wonne, das andere Auge läuft von Tränen über, alle Stände des

Reiches waren bei dem Begräbnis meines Bruders Zeuge und Er wird jetzt weilen, wo so viele Tausende sind und herablächeln auf uns, die wir noch am Leben. Doch jetzt zu etwas anderen, - Vetter Lärtes Ihr sprachst vorhin von einer Bitte, sagt was ist Euer Begehrt?

[3]

LÄRTE. Gnädigster König, ich bin zu Eurer Vermählungsfeier von Frankreich hierher gereist, da nun aber dieses vorüber, so wünsch ich mich wieder zurück nach Frankreich.

KÖNIG. Was sagt denn Euer Vater Oltenholm dazu?

OLTENHOLM. mein König, mein Sohn hat mir durch sein unablässiges Bitten die Erlaubnis abgetrunken und so wollte ich meinen König bitten, das Ihr Ihn die Eurige Erlaubnis erteilen wollt.

KÖNIG. So zieht mit Gott, kehret einst gesund und glücklich wieder.

LÄRTE.

[4]

LÄRTE. Ich danke Euch gnädigster König, Lebt wohl gnädigstes Königspaar, lebt wohl mein Vater.

OLTENHOLM. Leb wohl mein Sohn, ich wünsche dir glückliche Reise.

LÄRTE *zu* OFELIA. Leb wohl liebe Schwester und merke dir, was ich dir gesagt habe von den Prinz Hamlet.

OFELIA. Lieber Bruder ich werde gehorchen mit den besten Willen, Leb wohl lieber Bruder.

LÄRTE. Lebt alle wohl! – *Ab.*

KÖNIG. Nun ein Wort zu dir mein Vetter,

[5]

mein Neffe, mein Sohn Hamlet.

HAMLET *sanft.* Etwas weniger wäre mir lieber.

KÖNIG. Mein Sohn Hamlet, die Trauer ist nun vorüber, lege doch deinen schwarzen Anzug ab, und ziehe Kleider der Freude an, damit du aussiehst wie ein Freund von Dänemark.

HAMLET. Ich werde gehorchen mit den besten Willen lieber Vater.

KÖNIG. Vater nennt Er mich heute zum ersten mahl, auf dieses Wort „Vater“ soll der heutige Tag ein Tag der Freude sein, Ich bitte dich mein Sohn Hamlet komme zur Tafel, - theuerste Gemahlin wir wollen zur Tafel schreiten.

[6]

KÖNIGIN. Sehr wohl mein Gemahl!

KÖNIG. KÖNIGIN. HAMLET. *Ab.*

OLTENHOLM. Meine Tochter, was sagte denn dein Bruder vor seinen Abschied? -

OFELIA. Er warnte mich vor den Prinz Hamlet.

OLTENHOLM. Er warnte dich, da hat Er auch recht, denn vor dem Prinz Hamlet mußst du dich unsichtbar machen, denn Er ist der Mann welcher Schlingen stellt um Hasen zu fangen, komm meine Tochter in dein Kabinet, dort will ich dir noch mehr erzählen von den Prinz Hamlet.

OFELIA. Sehr gern mein Vater.

BEIDE *ab.*

[7]

HAMLET *kommt*. Was soll ich denken, hören und sehen. mein Vater ist tod, erst zwei Monate und meine Mutter ist schon wieder vermählt mit meines Vaters Bruder, fasse das wer es fassen kann, ein vernunftloses Tier würde doch wirklich länger getrauert haben.

KASPAR *fällt herein*. Heda Meester Hamelt, ei ja, das war wieder mal hergestolpert, jetzt hab ich doch wenigstens zehn Pfund von meiner Nase verloren.

HAMLET. Was bringt denn der Narr?-

KASPAR. Meester Hamelt, laßt doch einmal ein halbes Dutzend Zimmerleute kommen und

[8]

laßt die Türschwelle ein bischen abhacken, das ich nicht alle Minuten darüber wegstolpolperiere.

HAMLET. Ich frage dich was du bringst?

KASPAR. Was ich gebracht habe? – Das hab ich grad jetzt hier verloren.

HAMLET. Nun so besinne dich schnell.

KASPAR. Nun ja, da muß ich aber erst rausgehen, wenn ich mich besinnen soll

KASPAR *will raus*. *Rennt an*. Halt jetzt ist mirs reingepurzelt, Es sind zwei Herren draußen, die mit Euch Herr Hamelt sprechen wollen.

[9]

HAMLET. Wer sind diese Leute.

KASPAR. Das weiß ich selber nicht, der eine sieht aus wie ein Offizier und den andern hab ich in meinen Leben noch nicht gesehen.

HAMLET. So sage Ihnen, Sie sollen eintreten.

KASPAR. Wie sollen Sie reinkommen? – sollen Sie reiten oder rein fahren?

HAMLET. Du bist ein Narr, du sagst, Sie sollen hereingehen.

KASPAR. Ja das werd ich ausrichten.

Ab. Von außen .

Heda Ihr seit zwei Narren, Ihr müßt reingehen.

[10]

HAMLET. Wer mögen diese Fremdlinge sein, der Beschreibung nach kann ich Sie nicht kennen, Ha sie kommen, wenn ich mich nicht täusche, so ist es Gustav.

GUSTAV u. DELLING *kommen*.

GUSTAV. Gott zum Gruß gnädigster Prinz.

HAMLET. Ach was seh ich, mein Freund Gustav, was führt dich von der hohen Schule zurück nach Halgingen? –

GUSTAV. Ich komme zu Eures Vaters Leichenbegräbnis.

HAMLET. O spotte nicht mein Freund, sage du vielmehr zu meiner Mutter Hochzeit.

[11]

GUSTAV. In der Tat, Sie folgte sehr schnell.

HAMLET. Aus lauter Häuslichkeit, um das Essen, was bei den Leichenmahl übrig blieb, das hat man bei der Hochzeit wieder kalt aufgetragen, - ach mich dünkt ich sehe meinenVater.

GUSTAV *sieht sich um*. Wo mein Prinz? –

HAMLET. Bloss in den Augen meines Gemüths. –

137

GUSTAV. Aber mich dünkt, ich sah Euren Vater in voriger Nacht.

HAMLET. Wem sahst du? – Den König, meinen Vater?

[12]

GUSTAV. Jawohl, ich komme deshalb zu Euch, schon drei Nächte hintereinander hat sich ein Geist sehen lassen, gestern hatten die zwei Offiziere die Wache, Delling und Franzov, Delling kam zu mir und sagte ,es läßt sich ein Geist sehen, auf der Terasse, ich sollte doch diese Gestalt anreden.

HAMLET. Und du gingst auch mit Gustav?

GUSTAV. Ja ich ging mit und ich kann es Euch versichern, Es ist der König, Euer Herr Vater.

HAMLET. War diese Gestalt lange in Eurer Nähe?

GUSTAV. Ich will sagen, wenn man mit mäßiger

[13]

Geschwindigkeit hundert zählt.

HAMLET. Erkanntest du Ihn, wie ging Er?

GUSTAV. Genau wie ich Ihn bei Lebzeiten sah, in Rüstung und der Bart Silbergrau.

HAMLET. Habt Ihr heut Nacht wieder die Wache?

DELLING. Ja, wir haben darum gebeten.

HAMLET. So werd ich heute Nacht mit auf die Wache gehen, und sollte diese Gestalt wieder erscheinen, so will ich mit Ihr sprechen. Habt Ihr die Sache als ein Geheimnis gehalten, so tut es auch ferner.

GUSTAV. Sehr wohl mein Prinz, wir erwarten Euch

[14]

Schlag 11 Uhr auf der Terasse lebt wohl gnädigster Prinz.

DELLING. Lebt wohl gnädigster Prinz.

BEIDE *ab.*

HAMLET. Lebt wohl lieben Freunde, also was muß ich hören, die Gestalt meines Vaters wandelt als Geist auf der Erde, und setzt die Menschen in Furcht. Hier müssen verdeckte Übeltaten zu Grunde liegen, dieße müssen an das Licht kommen, und sollte der ganze Erdball darüber weggewälzt werden. *Ab.*

Verwandlung Stadt.

11 schlagen. Dunkel machen.

GUSTAV *u.* DELLING *kommen.*

[15]

GUSTAV. Es ist heute eine sehr kalte Nacht, es wird Zeit, das der Prinz kommt.

DELLING. Ich zweifle, ob er kommen wird.

GUSTAV. Lieber Freund, ich zweifle nicht, Er war jederzeit ein Mann von Wort

HAMLET *v. ausen.* Hört lieben Freunde von Dänemark, wo seit Ihr?

GUSTAV. Tretet näher gnädigster Prinz, tretet näher!

HAMLET *kommt.* Wie spät ist es, ich habe mich verspätet!

GUSTAV. Es hat 11 geschlagen.

HAMLET.

[16]

HAMLET. So ist es wohl die Zeit, das der Geist zusehen ist?

GUSTAV. Sehr nahe mein gnädigster Prinz, hier auf dieser Stelle erschien uns diese Gestalt.

Donner. Blitz. GEIST kommt.

GUSTAV. Seht gnädigster Prinz, hier ist diese Gestalt, wollt Ihr Sie nicht anreden?

HAMLET. Ja ich will es tun, - Liebe Gestalt, sage mir, was ist dein Begehrt? – Verzeihe liebes Wesen, das ich dich anrede, du giebst ein Ansehen von dir, das ich dich meinen Vater und König nennen möchte, sprich was wandelst du auf der Erde, und setzt die

[17]

Menschen in Furcht und Schrecken.

GEIST winkt.

Gustav bemerkst du etwas?

GUSTAV. Ja gnädigster Prinz, Er winkt Euch, Ihr sollt mit Ihm an einen entfernten Ort gehen, das rath ich Euch aber nicht.

HAMLET. Wenn aber diese Gestalt hier nicht sprechen will.

GUSTAV. Wenn Euch aber diese Gestalt hinaus führt auf die Zinne eines Felsens, und eine gräßlichere Gestalt annimmt, als Sie schon jetzt besitzt, und Euch wohl gar in den Abgrund stürzt, wie dann?

Verwand. !

HAMLET. Ach was kann das meiner Seele schaden, die ein unsterbliches Wesen ist, als wie

[18]

der Geist selbst.

GEIST winkt.

Du winkst immer noch, gehe zu, ich folge dir und wehe dem, der mir nachfolgt.

Mit GEIST ab.

GUSTAV. Es ist sonderbar!

DELLING. Ja es ist sehr sonderbar, das dieser Geist auf der Erde herum läuft und die Menschen in Furcht und Schrecken setzt.

GUSTAV. Ach das ist noch garnichts lieber Delling, in den unsiegreichen Zeiten, als der große Julius fiel, da öffneten sich alle Gräber in Dänemark, die eingeschleierten Toten stiegen mit verzehrten Gesichtern aus ihren Gräbern hervor, ich sage dir, in den Staaten von Dänemark liegt ein großes Übel zu Grunde, doch komm wir wollen den Prinzen nacheilen, damit Ihm kein Unglück geschieht.

BEIDE ab.

[19]

Verwandlung. Kerker. *Finster.*

HAMLET *u.* GEIST *kommen.* Halt bleib stehen Gestalt, ich gehe keinen Schritt mehr weiter, hier ist der Platz meiner Ahnen, jetzt sage mir, was willst du?

GEIST. Höre mich an!

HAMLET. Das will ich.

GEIST. Ich bin dein Vater, verurtheilt eine geraume Zeit in den Schwefelfuhl herum zu wandeln, bis meine Sünden vertilgt sind.

HAMLET. Sünden? – O so erkläre dich teutlicher.

GEIST. Ich bin ermordet!

[20]

HAMLET. Was Vater, du bist ermordet, so nenne mir schnell deinen Mörder, das ich zur Rache eilen kann, sage mir wer ist dein Mörder? –

GEIST. Der mich gemordet hat, trägt jetzt meine Krone.

HAMLET. O meine weißsagende Seele wie? Mein Oheim dein Bruder? –

GEIST. Ja mein Bruder, dießer Blutschändrische Bube wuste sich in das Herz meiner Gemahlin zu schleichen, du weist mein Sohn, das ich immer etwas zu viel Wein an der Tafel zu mir nahm und dann meine Ruhe im Garten pflegte, da kam mein Bruder mit einer Viole voll Gift und goß es in mein Ohr, das ich mitten unter meinen Sünden dahin sterben mußte, du kannst es

[21]

dir leicht vorstellen mein Sohn, wie es jetzt um mich steht.

HAMLET. Sehr leicht, sehr leicht, nur weiter lieber Vater.

12 Uhr schlagen.

GEIST. Ich muß mich kurz fassen mein Sohn, ich wittere Morgenluft, meine Zeit ist mir gemessen, Lebe wohl mein Sohn, gedenke mein und räche mich. *Ab.*

Donner.

HAMLET. Er ist verschwunden und was waren seine letzten Worte? – gedenke mein und räche mich, ja Vater, dein will ich gedenken, alle sollen Sie aus dem Buch meines Gedächtnisses herausgekratzt werden, nur du allein sollst Wurzel und Raum darin fassen.

GUSTAV *v. ausen.* Gnädigster Prinz wo seit ihr? - -

[22]

HAMLET. Hier lieben Freunde hier bin ich!

GUSTAV *u.* DELLING *kommen.* Nun sagt lieber Prinz, was ist die Sache? erzählt schnell.

HAMLET. Ihr könnt es leicht ausplautern.

GUSTAV. Ich nicht mein Prinz.

DELLING. Ich auch nicht gnädigster Prinz!

HAMLET. Glaubst du Gustav, das in den Staaten von Dänemark ein Mensch ist, welcher der größte Schurke im Lande ist.

GUSTAV. Ha Ha Ha, da braucht kein Geist aus der Erde zu kommen, um uns das zu sagen.

[23]

HAMLET. Es tut mir leid, das ich Euch damit beleidige

GUSTAV. Hier ist die Rede von keiner Beleidigung.

HAMLET. Ei von einer sehr großen, was diesen Geist anbelangt, es ist ein rechtschaffener Geist, - was zwischen Ihm und mir vorgefallen, davon will ich schweigen, aber was weiterhin geschehen soll, das will ich Euch jetzt sagen, ich werde jetzt am Hofe kommen und mich wahnsinnig stellen, Sie sollen nicht anders denken, als ich sei ein wirklicher Narr, darum schwört mir jetzt, von alle dem, was Ihr gesehen und gehört habt und was weiter noch geschehen wird, niemand etwas zu sagen.

GEIST *v. ausen*. Schwört Ihm. - - -

[24]

HAMLET. Du hast wohl gesprochen alter Maulwurf, kannst du so gut und so schnell in den Boden arbeiten, das nenne ich einen geschickten Schatzgräber, hast du gehört Gustav, was der Bursche da unten sagte.

GUSTAV. Es ist sehr sonderbar gnädigster Prinz.

HAMLET. Darum schwört mir

GUSTAV *u. DELLING*. Wir schwören.

HAMLET. Brav lieben Freunde, nun übergebe ich mich Euch, wie ein Freund seinem Freunde und was ein so armer Mann als Hamlet für Euch tun kann, das so gewiß geschehen. Aber nur immer die Finger auf den Mund gehalten, denn die Zeit ist aus Ihren Fugen gestiegen, unglückseeliger Zufall, das ich geboren werden mußte um Sie wieder zurecht zu setzen.

Vorhang fällt.

[25]

2. AKT.

Garten.

OFELIA *u. OLTENHOLM*.

OLTENHOLM. Offelia du hier? –

OFFELIA. Ach Vater, ich bin so sehr erschrocken.

OLTENHOLM. Warum erzähle! –

OFFELIA. Ich saß in meinen Zimmer, auf einmal steht Prinz Hamlet vor mir, mit aufgerissenem Rock ohne Hut, die Strümpfe schmutzig, mit einem Blick, voll Jammer so erfüllt, als müßte Er jeden Augenblick tot zu Boden stürzen.

OLTENHOLM. Er ist verrückt, aus Liebe zu dir.

OFFELIA.

[26]

OFFELIA. Vater ich weiß es nicht, doch fürcht ich mich warlich vor Prinz Hamlet.

OLTENHOLM. Und was sagte Er zu dir?

OFFELIA. Er erfaßte meine Hand und hielt mich fest, sah mir schweigend ins Gesicht, dann schüttelte Er sein schönes Haupt und mit einen tiefen Seufzer entfernte Er sich so schnell als Er gekommen war.

OLTENHOLM. Das ist die wahre Schwärmerei der Liebe, die ungestüm von Art, sich selbst zerstört, es tut mir leid, sag gabst du Ihm seid kurzem harte Worte?

OFFELIA. Mein lieber Vater, nur wie Ihr mir befahlt!

141

[27]

OLTENHOLM. Das hat Ihn verrückt gemacht, Ich dachte Er täntle nur mit dir und wolle dich verderben, doch ich habe mich getäuscht, es ist so eigen wie es scheint, als wenn Er dich allein besitzen möchte, Ich muß zum König gehen, Er muß dieß wissen, denn verheimlichen wir die Sache Ihm, dann bringt es uns nur Haß und Kummer ein.

BEIDE *ab.*

KASPAR *kommt.* Ha ha ha, nee sowas, der Meester Hamlet ist ganz konfuß geworden, vorhin kam Er in das Billardzimmer, Er hatte drei Kürbiße unter den Armen und schob Billard damit, auf einmal springt einer entzwei, was macht Er? – nimmt die zwei Hälften und wirft Sie den alten Oltenholm an den Kopf, dann zerschlug Er mit seinen Säbel die anderen zwei und wollte Sie mir auf

[28]

den Rücken werfen, ich mache in meiner Angst einen Sprung durch das Fenster, nehme dabei das Fensterkreuz und sämtliche Scheiben mit, und auf einmal sitz ich auf den Hof, da bekomme ich auch schon von oben einen großen Kürbis auf meinen Kürbis, dann bin ich ausgerissen. Jetzt will ich aber sehen, wo der König ist, der wird sich aber wundern wenn sein Junge albern geworden ist. Ha ha ha. – *Ab.*

KÖNIG *u.* KÖNIGIN *kommen.* Sie da teuerste Gemahlin, da kommt unser alter Oltenholm, was bringt er uns für eine Nachricht? ---

OLTENHOLM *m.* *Brief kommt.* Ich bringe keine andere Nachricht als diese, Euer Sohn Hamlet ist wahnsinnig geworden.

KÖNIGIN. Mein Sohn wahnsinnig, was wäre den die Ursache?

[29]

OLTENHOLM. Er ist aus Liebe toll, Er ist sterblich verliebt in meine Tochter, Er hat Ihr Liebesbriefe in Versen und Prosa geschrieben. – Hört gnädige Frau was Hamlet an meine Tochter schrieb. *Liest.* An die himmlische, - und den Abgott meiner Seele, die liebreizende Offelia.

KÖNIGIN. Das hätte Hamlet geschrieben?

OLTENHOLM. Hört nur weiter gnädige Frau! *Liest.* Zweifle an der Sonne Klarheit, zweifle an der Sterne Licht zweifle ob lügen kann die Wahrheit nur an meiner Liebe nicht. – O liebe Offelia, es gelingt mir schlecht mit den Silbenmaßen, ich besitze die Kunst nicht, meine Seufzer zu messen, aber das ich dich liebe, - O du Holte, das glaube mir, →

[30]

Leb wohl, der deinige auf Ewig, teuerstes Fräulein, „Hamlet“ – diesen Brief hat mir meine Tochter anvertraut.

KASPAR *kommt.* Ah, gehorsamster Diener Herr Mester König und gehorsamster Diener Frau Mutter König, ich suchte Sie schon überall und konnte Sie garnicht finden. –

KÖNIG. Was will denn der Narr?

KASPAR. O jekerle, ich bin der Narr nicht mehr alleine, ich hab noch einen Kameraden bekommen, Euer Sohn Hamlet ist verrückt geworden, jetzt ist Er gleich in die Küche gekommen und hat das Essen gekostet, der eine Topf war ihm zu wenig ge-

[31]

salzen, was hat Er da gemacht, da hat Er gleich die ganze Salzmeste hineingeschmissen, der andere Topf war Ihm wieder zu viel gesalzen, was hat Er da gemacht, da hat Er den Topf hergenommen und den Koch auf den Buckel geworfen, dann hat Er den Rührlöffel genommen und hat alles zur Küche hinaus getrieben, Er kam auch auf mich wieder drauf los, ich habe aber große Schritte gemacht, ich bin ausgerissen.

KÖNIG. Oltenholm, Ihr seit ja sonst ein teurer Ratgeber, sagt jetzt, was ist bei dieser Sache anzufangen?

OLTENHOLM. Theures Königspaar, wenn ich Euch rathen soll, so begeht Euch in das Gartenhaus, ich weis Hamlet kommt jetzt hierher, es ist seine Zeit, wo er die Schiffe so gern landen

[32]

sieht, da will ich Ihn ausforschen, da könnt Ihr den genauesten Grund erfahren.

KÖNIG. Ja das ist wahr theuerste Gemahlin, wir wollen in das Gartenhaus gehen.

KASPAR. Ja das ist wahr Mutter König, soll ich auch mit ins Gartenhaus gehen?

KÖNIG. Nein, geh mir du an deine Amts und Berufsgeschäfte.

Mit KÖNIGIN ab.

KASPAR. Nu alter wie stehts denn, soll ich mich ein wenig mit Euch unterhalten?

OLTENHOLM. Nein, ich kann dich auch nicht gebrauchen!

[33]

KASPAR. Na da geh ich eben meiner Wege. *Ab.*

Stößt OLTENHOLM.

OLTENHOLM. Ach da kommt Hamlet, das ist sehr schön, da brauch das königliche Paar nicht lange warten, ich will mich ein wenig verbergen. *Ab.*

HAMLET *kommt m. Buch.* Sein oder nicht sein, das ist eine Frage, soll ich die Zeit von der Madam Fortuna verbassen, oder soll ich mich von Ihr pfoppen lassen, ist mir keins gelegen. *Ließt.*

OLTENHOLM *kommt.* Wie geht es meinen besten Prinzen Hamlet?

HAMLET. Gut, den Himmel sei Dank!

OLTENHOLM. Mein gnädigster Prinz, kennt Ihr mich noch?

[34]

HAMLET. Ei ja wohl, ihr seid ein Essigkrämer.

OLTENHOLM. Wa, was? – ich der erste Kämmerer am königlichen Hofe ein Essigkrämer?

HAMLET. Jawohl, der seid Ihr, Ihr geht den ganzen Tag im Schloß herum und sammelt saure Waren und wenn Ihr Euch dann so recht vollgebackt habt, hinterbringt Ihr Sie dem König und der König saugt so lange an Euch herum, bis Er Euch satt hat, dann drückt Er Euch aus und Ihr seid dann immer wieder so ein lächerlicher Schwamm, wie Ihr früher gewesen seid.

OLTENHOLM. Das nun eben nicht mein Prinz.

HAMLET. Habt Ihr eine Tochter? - -

[35]

OLTENHOLM. Ja mein Prinz.

HAMLET. Laßt Sie nicht in die Sonne gehen, die Sonne bringt Segen, aber für Eure Tochter wäre es keiner, Freund seht Euch vor. *Liest f. sich.*

OLTENHOLM. Wie meint Ihr das? – immer hat Er meine Tochter, ich muß Ihn wieder anreden. *Laut.* Was lest Ihr mein Prinz?

HAMLET. Was ich hier lese? – Hier lese ich Worte!

OLTENHOLM. Gnädigster Prinz das weiß ich, ich möchte aber doch gern den Inhalt dieser Worte wissen.

HAMLET. Den Inhalt dieser Worte? – Das würde für Euch

[36]

nicht passen, der, - der dieses Buch schreibt, - schreibt nichts als Sarteißen, die könnten für Euch nicht passen.

OLTENHOLM. Ich höre etwas launiges auch gern.

HAMLET. Nun wenn Ihr es gern hört, so will ich es Euch vorlesen, - Alte Männer haben graue Bärte, runzliche Gesichter, Ihre Augen triefen, Sie haben vollen Mangel an Verstand und auch sehr schwache Beine.

OLTENHOLM. Wenn das Tollheit ist, da sitzt Medote drin, mein gnädigster Prinz, Ihr liebtet mich doch früher.

HAMLET. Und das tu ich auch noch.

OLTENHOLM. Um unsere alte Freundschaft willen, so sagt

[37]

mir doch, wo rührt denn der seltsamme Humor in Euren Gehirn her? – Ihr wißt doch das Ihr nächstens Thronerbe werdet, vielleicht kann ich Euch helfen?

HAMLET. Ja Ihr glaubt ich bin geschossen und Ihr treibt mit mir die Possen, da steht Ihr Narren da. Tralala. *Liest für sich.*

OLTENHOLM *leise.* Na wenn das Tollheit ist, jetzt steh ich hier und weiß eben so viel, als zuvor, auf diese Art bekomme ich nichts heraus, was seiner Tollheit zu Grunde liegt, ich werde meine Tochter herschicken, die mag Ihn ausforschen, da kann ich den genausten Grund erfahren. – Gnädigster Prinz ich nehme meinen unterthänigsten Abschied. *Ab.*

HAMLET. Geh du doch zum Teufel alter verdrießlicher Narr, ich weiß es schon, was du hier willst, du wolltest meine Tollheit erforschen, doch dazu bist

[38]

du noch zu schwach, meine Tollheit soll niemand ergründen! *Liest.*

OFFELIA *kommt.* Grüß Euch Gott, mein Prinz Hamlet. *F. sich.* Er hat es nicht gehört, schickt man mich auch noch her, Prinz Hamlet auszuforschen. *Laut.* Grüß Euch Gott Prinz Hamlet.

HAMLET. Ach Grüß dich der Himmel du schöne Nimpfe, du Goldengel, du wirst ja alle Tage schöner

OFELIA. Wer sagt denn das?

HAMLET. Die ganze Welt, ich liebte dich auch einstens

OFFELIA. Das habt Ihr mir nur so erzählen wollen.

HAMLET. Das hättest du nicht glauben sollen, glaube

[39]

du keinen Manne etwas, die Manner sind alle keinen Schuß Pulver werth!

OFELIA. Das hätte ich Euch aber nicht unter die Augen sagen wollen.

HAMLET. Das kontest du mir kek unter die Augen sagen Mädchen, ich habe viel von deiner Malerkunst gehört.

OFELIA. Ich habe ja noch nie gemahlt.

HAMLET. Ei jawohl, du bist von der Natur schön dargestellt, das man sich freuen muß du verpfuscht aber das alles, kauf dir Zinober, schmierst Ihn auf die Wangen, hast einen hopelten, dendelten Gang, daß man in dich verliebt soll werden, alle solche narische Streiche haben mich auch verrückt gemacht, es ist besser, du heiratest, solltest du aber einmal freien, so Sieh dich in [40]

der Welt um, das du einen rechten Dummkopf erwischen kannst, denn die gescheiten Männer wissen recht gut, was Ihr Weiber mit uns treibt, auch will ich dir noch einen Fluch zur Mitgift geben, sei keuscher als ein Grenadier, und reiner als wie Löschpapier, denn du wirst der Verläumdung doch nicht entgehen.

OFELIA. O Gott, welch ein gutes Herz ist doch dahingerichtet, lebt wohl Prinz Hamlet. *Ab.*

HAMLET. Leb wohl schöne Nimpfe, ha haha, wieder eine abgespeist, meine Tollheit soll niemand ergründen.

KASPAR *kommt.* Freud Euch Meester Hamlet, jetzt ist gleich eine Komödienbande angekommen.

HAMLET. Wie kannst du dich nur so ausdrücken, du [41]

willst sagen, Schauspieler, Künstler.

KASPAR. Nuja, es ist ein ganzes Ranf, der Prinzevatal von der Gesellschaft läßt Euch bitten, ob Sie hier spielen könnten.

HAMLET. Der Prinzepal willst du sagen.

KASPAR. Meester Hamelt, die Kometjenspieler haben ein paar allerliebste Altrietschel mit.

HAMLET. Aktrießen wirst du sagen wollen.

KASPAR. Nu ja, die eine heißt Mamsel Thoritiepel und die andere heißt Mamsel Inkretipipel, es sind ein paar allerliebste Mädal. Meester Hamelt läßt Sie spielen.

HAMLET. Ja diese Leute sollen spielen, aber heute noch. – [42]

KASPAR. Heute noch? – Werden denn die Leute heute noch fertig.

HAMLET. Was haben denn die Leute zu tun? – Das Theater steht hier im Schloß, ich lege Ihnen das Stück vor, was Sie spielen sollen, der Souffleur steckt im Kasten, der sagt es Ihnen vor und Sie spielen.

KASPAR. Nu wenn das spielen so leicht ist, da werde ich auch noch so ein Komödienspieler, aber Meester Hamelt, wir müssen doch den Leuten etwas zu Essen geben, überhaupt der eine von der Gesellschaft, der hat rechte schmale Backen, der mag lange nichts ordentliches gegessen haben.

HAMLET. Ei ja wohl, dieße Leute müssen gut zu essen bekommen, Sie müssen gut bewirtet werden. [43]

KASPAR. Na ich will Ihnen schon geben, soviel, wie Sie sich verdienen.

HAMLET. Nein mein lieber Kaspar, weit mehr muß du Ihnen geben, denn wenn mancher bekommen sollte, was Er verdient, so würde mancher den Galgen nicht entlaufen, du muß Ihm recht viel geben.

KASPAR. Nu ja, ich will Ihnen schon geben. Darf ich denn auch mit ins Theater kommen, ich, der Pimper, mein Mädal und die Anepaketutel? –

HAMLET. Jawohl Kaspar, das ganze Personal im Schloß muß in das Theater kommen.

KASPAR. Freu dich Kaspar, Komödienspieler. *Will ab.*

HAMLET. Kaspar hierher, jetzt gehst du zu meinen Vater,

[44]

den König und zu meiner Mutter der Königin, und sagst Ihnen, ich ließ Sie höflichst Einladen zum Theater.

KASPAR. Aufladen, was nehm ich denn da mit, den Schiebock? –

HAMLET. Einladen, Sie werden schon wissen, was Sie zu tun haben.

KASPAR. Nu ja, ich will Sie schon draufladen.

HAMLET. Und wenn du zu meinem Vater dem König kommst, so sagst du Ihm, das ich nicht toll wär von Sünden, wenn der Wind von Osten bläßt, könnte ich ganz genau einen Schall von den Kirchturm unterscheiden, hast du mich verstanden.

KASPAR. Nu ja, da hab ich das letzte Wort vergessen, geschweige das ich noch das erste weiß,

[45]

na ich wills schon ausrichten, freu dich Kaspar, Theaterspieler. *Ab.*

HAMLET. Diese Schauspieler kommen mir zur rechten Zeit, ich will meinen Vater den König ein Schauspiel vorspielen laßen, worin Er sich gewiß fangen soll. *Ab.*

KÖNIG *u.* KÖNIGIN *kommen.* Ihr spracht von Liebe theuerste Gemahlin, das ist es nicht bei unsern Sohn Hamlet, mir ist ein anderer Gedanke eingeschlafen, wir werden unsern Sohn Hamlet nach England schicken, um dort den Tribut einzufordern, den uns die Engländer noch von letzten Kriege schuldig sind.

KÖNIGIN. Aber bedenkt doch mein Gemahl, Er ist doch mein einziger Sohn.

KÖNIG. Was kann Ihm den in England geschehen, frische Luft und frische Menschen, vielleicht bekommt

[46]

Er seine Besinnung wieder!

KASPAR *kommt.* Freut Euch Meester König, es ist eine Schauspielergesellschaft angekommen und ich habe den Schiebock mitgebracht, draußen steht er, da setzt Ihr Euch darauf und dann geht der Rutsch ab.

KÖNIG. Wohin? - -

KASPAR. Nu ins Theater. –

KÖNIG. Also es sind Schauspieler da?

KASPAR. Nu freilich, eine ganze Herde.

KÖNIGIN. Hatte denn mein Sohn Freude darüber?

KASPAR. Ach der ist immer dekenhoh vor Freude gesprungen.

KÖNIG. So sage meinen Sohn, wir werden in das Theater kommen. –

[47]

KASPAR. Aber nun muß ich Euch noch was sagen, Meester König, Euer Sohn Hamelt hat gesagt, sagt er, wenn der Wind von Süden bläßt und in den Kirchturm neinfährt und die Wespe in die Weste fährt, ein paar sind ausgerissen, die andern hat Er nicht bekommen können.

KÖNIG. Was soll ich mir denn eigentlich daraus nehmen, was soll denn das bedeuten, mit den Süden und Westen blaßen.

KASPAR. Na die Südwespe war in die Westwespe nein gefahren, weiter weiß ich auch nichts.

KÖNIG. Sage nur meinen Sohn, wir werden in das Theater kommen.

KASPAR. Jawohl, ich werde es ausrichten, ich komme auch, mein Mädels, der Pimper und die Annebaketutel, ja wir kommen alle. *Ab.*

KÖNIG.

[48]

KÖNIG. Theuerste Gemahlin, durch dieses Theater wird sich unser Sohn etwas zerstreuen.

OLTENHOLM *kommt.* Mein König, die Gesandten sind von Norwegen wieder heimgekehrt, der junge Fortinbras hat seinen Oheim schwören müssen, nie die Waffen gegen Dänemark zu führen. Und nun sucht Er bei Euch an, da Er seine angeworbenen Truppen gegen Polen führen will, Ihm freien Durchzug durch Euer Land zu gewähren?

KÖNIG. Das mag geschehen, sendet einen Bode nach Norwegen und bringt Ihm meine Antwort.

OLTENHOLM. Das werde ich gleich besorgen. *Ab.*

KÖNIG. Theuerste Gemahlin, wenn ich bitten darf, verlaßt

[49]

mich jetzt, ich will allein sein.

KÖNIGIN. Sehr wohl mein Gemahl. *Ab.*

KÖNIG. HAMLET *borcht m. Dolch.*

Allein will ich sein, - wie kann aber ein verworfener Mörder allein sein, diese Krone die ich trage, lastet zentnerschwer auf meiner Seele, ich bin ein elender verworfener Mensch, hier in diesen Garten, vollbrachte ich das verruchte Bubenstück, vergiftete meinen Bruder um sein Königreich willen. – Der Garten war öde und leer wie heute, es war keine Wache zugegen, ich goß meinen Bruder eine Viole Gift in sein Ohr, der gute Bruder schlief so sanft und ruhig, Er ahnte nicht das Ihn der Tod so nahe war, o könnte ich diesen Augenblick zurück kaufen, aber nun ist es zu spät, jetzt will ich diesen Augenblick benutzen und im Himmel um Verzeihung bitten. *Kniet an Koullisse.*

HAMLET *f. sich.* Hier kniet Er, jetzt könnte ich es tun. *Zieht Dolch.* und das soll meine Rache sein – nein bleibe zurück mein

[50]

Dolch, nicht jetzt, wenn Er schwelcht, wenn Er im Arm der Wollust liegt, wo bei Gott keine Gnade zu hoffen ist, dann will ich meinen Dolch ziehen, und Ihn danieder stoßen, des seine schwarze Seele zur Hölle fährt. *Ab.*

KÖNIG *steht auf.* War mir es doch, als wäre jemand hier, doch nein es war nur meine innere Angst, mein Gebet wird nicht erhört, denn meine Worte fliegen auf, - meine Gedanken bleiben zurück und Worte ohne Gedanken reichen nicht zum Himmel an.

Vorhang fällt.

[51]

3. AKT.

Saal.

Im Hintergrund das 2. Theater.

KÖNIGIN *sitzt rechts,* KÖNIG *dahinter.*

OFFELIA *sitzt links* GUSTAV *dahinter.* HAMLET *sitzt bei OFFELIA auf den Tischen.* KASPAR *und ALLE.*

147

KÖNIG. Wie lebt unser Sohn Hamlet?

HAMLET. Vortrefflich, ich werde mit Versprechungen gestopft, man kann Kapaunen nicht besser mästen.

KÖNIG. Ich habe nichts mit dieser Antwort zu schaffen, Hamlet, das sind nicht meine Worte.

HAMLET. Meine auch nicht mehr.

KÖNIG. Hamlet, du hast uns zum Theater einladen

[52]

lassen, was wird denn für ein Stück aufgeführt?

HAMLET. Die Mausefalle, - ein sehr schönes Stück.

KÖNIG. Es wird doch nichts vorkommen darin, was anstößig ist?

HAMLET. Anstößig? – ganz und garnicht, wie kann überhaupt in einen Theater etwas anstößiges vorkommen, da können Sie einander erschlagen oder erstechen und vergiften, was geht das uns an, die wir parterre sitzen, nur bloß derjenige mag sich kratzen den es juckt, wir haben eine klatte Haut.

OFELIA. Prinz Hamlet, ist das Stück sehr kurz?

HAMLET. Ja kurz wie Frauenliebe, es dauert nur einen Abend.

KÖNIGIN. Mein Sohn, setz dich doch zu mir und nicht auf die Erde.

[53]

HAMLET. Ach ich bitte recht sehr liebe Mutter, ich habe einen Magnet neben mir, der zieht stärker.

OFELIA. Ihr seid ja heute recht spaßhaft Prinz Hamlet?

HAMLET. O, ich reiße Possen wie kein anderer, was will denn unsereiner machen als Spaß, Sieh nur wie Spaßhaft meine Mutter aussieht, und es sind doch erst 2 Tage, das mein Vater Tod ist.

OFELIA. O, ich bitte recht sehr Prinz Hamlet, es sind 2 Monate.

HAMLET. Was schon 2 Monate, das ist ja eine geraume Zeit, in dieser Zeit muß einer allein eine Kirche gebaut haben, da muß ich meine Trauerkleider zum Teufel werfen, und muß meinen roten Hermelinpelz anziehen, O Himmel, vor zwei

[54]

Monaten gestorben und ich habe Ihn noch nicht vergessen? - - Doch wird denn das Theater bald losgehen, - Heda Kaspar!

KASPAR. Was ist denn los Meester Hamelt?

HAMLET. Sage den Schauspielern Sie sollen bald anfangen!

KASPAR. Meester Hamelt, die Spieler sind aber ein nährisches Volk, überhaupt der Prinzvatal von der Gesellschaft, der hat vorhin ein Buch Löschpapier verbrand und hat eine Metze Mehl verbrand neingequirllt und damit hat Er sich den Bart eingerieben.

HAMLET. Ja sage, Sie sollen bald anfangen.

KASPAR. He, Ihr Spieler sollt anfangen, es wäre Zeit.

[55]

Es klingelt zwei Mal. Hintergrund auf.

KONZAKO. PATISTA. 30 mal hat Venus seinen glänzenden Lauf durch den Himmel vollbracht und der Silberwagen den Kreis um die Erde gezogen, also 30 Jahre sind es, die wir nun vermählt sind.

PATISTA. Ich wünsche mein Gemahl, das wir noch einmal 30 Jahre miteinander verleben könnten

KONZAKO. Das wird nicht geschehen, denn ich werde von Stunde zu Stunde schwächer, wenn ich einmal sterben sollte, so versprecht mir, Euch an keinen zweiten Gemahl zu ketten.

PATISTA. Das versprech ich Euch, da soll mir weder die Sonne Licht, noch die Erde Nahrung schenken.

KÖNIGIN. Mein Sohn, ich glaube diese Dame verspricht zu viel.

[56]

HAMLET. Aber Sie wird Ihr Wort halten!

KÖNIGIN. Habt Ihr den Inhalt gehört, wird es keinen Zwist geben.

HAMLET. Nein nein, na spielt nur weiter, was soll diese Pause?

KONZAKO. Theuerste Gemahlin, ich habe etwas zu viel Wein an der Tafel zu mir genommen, ich will mich jetzt einige Stunden der Ruhe pflegen, verlaßt mich, ich will allein sein.

PATISTA. Leb wohl gute Seele und niemals komme ein Unfall zwischen uns beiden. *Ab.*

KONZAKO legt sich.

HAMLET. Seht teure Eltern, diese Geschichte hat sich in Wien zugetragen, der sich gelegt hat, ist ein Herzog Namens Konzako, das Weib was Ihn

[57]

verließ heißt Patista, nun hat Er noch einen Vetter, mit Nahmen Luzian, das ist ein verteufelter Kerl, wir werden gleich sehen, wie Er der Liebe des Herzogs seiner Gemahlin entinnen wird.

LUZIAN *kommt im 2. Theater.* Endlich ist es mir gelungen, über die Gartenmauer zu kommen, und was sehe ich? – Hier ist nicht einmal Wache zugegen, hier liegt der mir verhaßte, eine Viole voll Gift, es ist sehr stark es soll Ihn mir gleich in jene Welt befördern. Komm her und mache ein plötzliches Ende.

Giest Gift ins Ohr.

HAMLET ꝛ KÖNIG. Seht Vater, Er vergiftet Ihn im Garten um sein Reich, die Geschichte ist vorhanden, und in auserlesenen Italienisch geschrieben. Er goß Ihm das Gift ins Ohr.

KÖNIG. Was ist denn das für eine Komödie, den Vorhang nieder.

Hintergrund zu.

Kommt theuerste Gemahlin, mir ist unwohl geworden, diese Scene

[58]

hat mich schrecklich angegriffen.

Alle ab, bis auf HAMLET und GUSTAV.

HAMLET. Ha ha ha, Gustav, das Theaterstück hat schrecklichen Eindruck gemacht, es ist alles ausgerissen, wir sind noch allein, Gustav, nun sind mir die Worte des Geistes nicht um 1000 Goldstücke feil, ich habe es heraus, Er ist der Mörder meines Vaters.

GUSTAV. Sehr wohl mein Prinz, ich habe den König genau beobachtet, wie die Scene von vergiftung vorkam, da veränderten sich seine Gesichtszüge sehr stark, aber sagt mir gnädigster Prinz, was wollt Ihr beginnen?

HAMLET. Ich warte auf eine günstige Gelegenheit, meinen Vater zu rächen, aber jetzt lieber Gustav, gehe einstweilen in dein Zimmer, ich folge dir gleich nach.

GUSTAV. Sehr wohl mein Prinz. *Ab.*

[59]

HAMLET. Ja wenn mir schon der Augenblick günstig wär, wo ich meinen Vater rächen könnte, mein Schwert will ich in die Brust des Buben bohren, mit Lust will ich Ihm sterben sehen.

OLTENHOLM *kommt*. Bester gnädigster Herr, vergönnt mir ein Wort.

HAMLET. Nur zu, meinethwegen, eine ganze Geschichte.

OLTENHOLM. Der König.

HAMLET. Nun was giebts mit Ihm?

OLTENHOLM. Euer Vater ist krank geworden.

HAMLET. Vom Trinken? - - - -

[60]

OLTENHOLM. Er hat zuviel Galle.

HAMLET. Ihr solltet doch mehr gesunden Verstand beweisen und dieß den Arzt melden, denn wenn ich Ihm ein Mittel verschreiben wollte, das würde Ihn noch mehr Galle verursachen.

OLTENHOLM. Ich bin auch von Eurer Mutter gesendet worden, Euer Betragen hat Sie in Staunen und verwunderung gesetzt.

HAMLET. O wundervoller Sohn, über den seine Mutter so erstaunen kann.

OLTENHOLM. Sie will vor dem Schlafengehen noch einmal mit Euch sprechen.

HAMLET. Ich werde kommen und wenn Sie Zehnmal meine Mutter ist.

[61]

OLTENHOLM. Ich werde es so ausrichten. *Ab.*

HAMLET. Ja noch einmal will ich mit meiner Mutter sprechen, vielleicht heute das letzte mal, Dolche will ich mit Ihr sprechen, aber keine gebrauchen, hier soll des Sohnes Herz Schiedsrichter sein, der Geist den ich in meines Vaters Gruft gesehen, es kann ja auch der Teufel selbst gewesen sein, der meiner Schwachheit spottet, jetzt will ich mich überzeugen bei meiner Mutter, oder das Leben steht auf dem Spiel, Mutter warum konntest du so schrecklich sein und meinen Vater helfen zu vergiften. *Ab.*

OLTENHOLM *und* KÖNIGIN *kommen*.

KÖNIGIN *setzt sich*. Oltenholm wahrst Ihr bei meinen Sohn Hamlet? und wird Er kommen.? –

OLTENHOLM. Sehr wohl gnädigste Königin er wird

[62]

kommen, sagt Ihm mir die Meinung scharf, weil Er seinen Vater so stark beleidigt hat.

KÖNIGIN. Er wird mir doch nichts zu Leide tun?

OLTENHOLM. Das glaube ich nicht, aber zur Vorsorge will ich mich hinter diese Säule stellen, sollte Er Euch etwas zu leide tun, so ruft nur nach Hilfe, und ich werde sogleich erscheinen, ich höre Ihn schon kommen. Ich will mich verbergen. *Ab.*

HAMLET *kommt*. Liebe Mutter Ihr habt mich rufen lassen, was ist Euer Begehr?

KÖNIGIN. Mein Sohn, du hast deinen Vater stark beleidigt.

HAMLET. Und Mutter Ihr habt meinen Vater stark beleidigt.

150

[63]

KÖNIGIN. Mein Sohn, du sprichst mit einer losen Zunge.

HAMLET. Und Mutter, Ihr sprecht mit einer bösen Zunge.

KÖNIGIN. Habt Ihr mich ganz vergessen?

HAMLET. Bei meinen Schwerte nein, Ihr seid die Königin, meines Oheims Weib und meine Mutter!

KÖNIGIN. Und in einen solchen Ton sprichst du mit mir?

HAMLET. Mutter, ich will Euch einen Spiegel zeigen, in dem Ihr Euer innerstes erblickt.

KÖNIGIN. Was ist das für eine boshafte Anrede? - - -

[64]

HAMLET. Diese gleicht soviel, den ersten Gemahl zu vergiften helfen und den Bruder davon zu heiraten, dies für Eure boshafte Anrede.

KÖNIGIN. Wenn du in einen solchen Ton mit mir sprichst, werde ich bald jemanden rufen müssen.

HAMLET *für sich*. Gewiß ist der König in der Nähe, das ist die beste Gelegenheit meinen Vater zu rächen. *Laut. Zieht Schwert*. Ich sage Euch Mutter, wir sprechen heute das letzte mal zusammen.

KÖNIGIN. Um Gottes willen, was willst du tun, zu Hilfe!

OLTENHOLM *kommt*. Da bin ich schon!

HAMLET *sticht* OLTENHOLM *nieder*.

[65]

HAMLET. Fahre doch zur Hölle verruchter Giftmischer.

OLTENHOLM. O wehe mir, ich bin gedroffen.

KÖNIGIN. Um Gottes willen mein Sohn, was hast du getan?

HAMLET. Was ich nicht lassen konnte.

KÖNIGIN. O, welche rasche blutige Tat ist dies –

HAMLET. Es war doch der König.

KÖNIGIN. O nein, es war der alte Oltenholm.

HAMLET. Was der alte Oltenholm, sieh Alter, jetzt hast

[66]

Du deinen Lohn empfangen, das du dich immer in Sachen mischt, die dich nichts angehen, es muß doch immer einer unschuldig durch den andern leiden, was Ihm anbetrifft, so werde ich Ihm begraben lassen, jetzt aber zurück auf das Thema, wegen der Vergiftung meines Vaters.

KÖNIGIN. O Hamlet, sprich nicht mehr davon, mir dringen deine Worte in mein Ohr wie Dolche und Sie zerspalten mir mein Herz, das ertrag ich nicht mehr mein Sohn.

HAMLET. Liebe Mutter, berechnet einmal den Unterschied zweier Brüder, Euer erster Gemahl mein Vater, ach das war eine schöne grünende Weide, und Euer jetziger Gemahl, was ist der, das ist ein alter Abgetrommelter Sammelplatz, Er ist ein Dieb, er hat die Krone von meines

[67]

Vaters Kissen gestohlen, Er ist mit einen Wort ein zusammengeflickter Lumpen.

GEIST *kommt*.

Kommst du deinen trägen Sohn zu schelten, der Zeit und Leidenschaft versäumte, um sein Wort zu lösen, noch hatte ich keine Gelegenheit Euch zu rächen.

GEIST. Mein Sohn, dieser Besuch hat nichts zu Grunde, ich komme heute das letzte Mal zu dir, um dich zu warnen, das du deiner Mutter nichts zu Leide tust, durch dein beten und Seelenmessen beten lassen, bin ich erlöst und kann ruhig hinüber wandeln, in die Gefilde der Seeligen, lebe wohl mein Sohn auf ewig. *Ab.*

HAMLET. Fahre wohl mein Vater.

KÖNIGIN. Mit wehm besprichst du dich? –

[68]

HAMLET. Saht Ihr nichts?

KÖNIGIN. Nein mein Sohn.

HAMLET. Und hörtet Ihr auch nichts?

KÖNIGIN. Nichts nichts. *Für sich.* Und doch sah und hörte ich alles, Gott was wird noch daraus entstehen.

HAMLET. Soeben war mein Vater hier, in seiner Leibhaften Gestalt.

KÖNIGIN. Hamlet, es ist nur die Schwäche deines Gehirns und versetzte dich in solche Phantasie.

HAMLET. Um so besser, wenn Ihr nichts gesehen habt, liebe Mutter verlaßt mich, geht schlafen.

[69]

KÖNIGIN. Aber der alte Oltenholm tut mir sehr leid.

HAMLET. Was diesen alten anbelangt, so werd ich ihn begraben lassen.

KÖNIGIN. Mein Sohn, allein so wahr ich meine Seele habe, ich schwöre es beim Himmel, nie habe ich von diesem Mord gehört, mein Hamlet, dies ist nur Einbildung von dir, und mir zu Liebe vergiß die tollen Launen, Gute Nacht mein Sohn. *Ab.*

HAMLET. Gute Nacht liebe Mutter, es ist mir höchst fatal, das mir grade dieser Alte in den Weg kommen mußte. Heda Kaspar! –

KASPAR *fällt über* OLTENHOLM. Na was habt Ihr mir denn in den

[70]

Weg gelegt, O je, das ist doch der alte Oltenholm, was hat denn der gemacht, der hat doch ein Bauch im Loch, das man eine Zipfelmütze hineinhängen kann, was ist denn mit den paßiert?

HAMLET. Der Schlag hat ihn getroffen.

KASPAR. Ach so, der Schlag hat ihn gerührt, hm, das muß aber ein närischer Schlag gewesen sein.

HAMLET. Jetzt nimmst du diesen Alten, und trägst ihn hinunter bis an die Bildergallerietreppe dort verbirgst du ihn.

KASPAR. Unter die Kinderpalterientreppe, was soll Er denn dort machen?

HAMLET. Das geht dir weiter nichts an, ich befehle es dir,

[71]

und du sagst niemanden etwas davon bis ich dir die Erlaubnis dazu erteilen werde. *Ab.*

KASPAR. Na ja, die ermurkseln se, und ich soll se begraben, na komm her Alter, du hast ja ein gehöriges Loch in Bauche und manchmal hast du mich beim Meester König verklatscht, siehste warum kümmerst du dich immer um Sachen, die dir nicht angehen, es ist eben nicht immer gut, wenn man die Nase zu weit hin steckt, na komm her Alter ich will dir die letzte Ehre erweisen und will dich begraben. *Singt.*

So leb denn wohl du altes Haus

ich trage dich betrübt hinaus hu hu hu.

Ab.

Vorhang fällt.

[72]

4. AKT.

Saal. Zwei Stühle.

KÖNIG *sitzt allein*. Schrecklich, was habe ich vernommen, gestern hat Hamlet in seinen Wahnsinn den alten Oltenholm erstochen, wenn das die Stände erfahren werden, was wird das für ein Tumult im Lande sein, soeben kommt Hamlet.

HAMLET *kommt*. Die Welt ist eine Kegelbahn, wo jeder neune Würfeln kann, der zieht zu hoch und der zu tief, mein Vetter zieht das Spiel schon ein, Er hat 8 um den König rum, was gilts, ich werfe alle neune um.

KÖNIG. Hamlet, wo ist Oltenholm?

HAMLET. Beim Essen.

[73]

KÖNIG. Ich frage dich, wo ist Oltenholm.

HAMLET. Beim Essen, aber nicht wo Er ißt, sondern wo Er gegessen wird, eine Art von Würmern speißt an Ihm.

KÖNIG. Ich frage dich zum letzten mal, wo ist Oltenholm?

HAMLET *zornig*. Im Himmel ist Er, und solltet Ihr Ihn dort nicht finden, so geht zum Teufel und sucht Ihn, wenn Ihr Ihn dann nicht findet, so geht einmal in etlichen Tagen die Bildergallerietreppe hinunter, wenn Ihr Ihn nicht seht, so werdet Ihr Ihn schon merken.

KÖNIG. Heda Bedienung, Kaspar.

KASPAR *kommt*.

[74]

KASPAR *kommt*. Was ist denn los Meester König?

KÖNIG. Gieb einmal Befehl, der alte Oltenholm soll begraben werden.

KASPAR. Ja ich weiß schon wo Er liegt, unter der Kinderbalterientreppe, ich habe Ihn selber hingetragen.

KÖNIG. Sag Er soll begraben werden.

KASPAR. Ja schön. *An d. Seite*. Höre du Alter du sollst begraben werden. *Kommt*. so nun hab ichs Ihn gesagt, nun kann Er sich kümmern. *Ab.*

KÖNIG. Höre Hamlet, diese Tat macht zu deiner Sicherheit notwendig, daß du dich nach

[75]

England begiebst, bedenke wohl, das durch diesen Mord, den du in deinen Wahnsinn begangen, ein großer Aufruhr werden wird, drum rüste dich, das Schiff liegt schon bereit, der Wind ist günstig, die Gefährten warten um dich zu begleiten.

HAMLET. Nach England?

KÖNIG. Ja Hamlet.

HAMLET. Ja es ist wahr, ich sehe es selbst ein, ich muß fort von hier, denn ein Jerub drückt mich, also werde ich Euren Befehl gehorchen. Lebt wohl meine liebe Mutter.

KÖNIG. Mutter sagst du zu mir? – Du wirst sagen wollen dein dich zärtlich liebender Vater.

HAMLET. Nein Ihr kennt doch das Sprichwort „Mann

[76]

und Weib ist ein Leib, also könnt Ihr auch meine Mutter sein. *Ab. Säbel anmachen.*

KÖNIG. Hamlet Hamlet, du weißt auch mehr als du wissen sollst, doch ruhig mein Herz, Er geht nach England, um nie zurück zu kehren, der Brief den ich nach England sende, worin geschrieben steht, das Hamlet soll getötet werden, beruhigt mich, denn Er muß sterben, frei wird der Staat erst, wenn die Tat geschehen, und ich kann ruhig sein.

Stimmen v. ausen.

Last uns hinein, wir wollen kämpfen laßt uns hinein.

KÖNIG. Doch was ist denn das für ein Lärm?

KASPAR *kommt*. Reißt aus, Meester König jetzt wird's

[77]

gleich was gewurzeltes setzen.

KÖNIG. Sage Kaspar, was ist denn vorgefallen?

KASPAR. Na das ist ein Spektagel, der Vetter Lärtes ist wieder da, da hat entweder der Wind oder das Schiff zu sehr geblasen, und Er ist wieder zurück gekommen, und nun hat Er gehört, das Hamlet seinen Vater erstochen hat, Er hat auch viel Knappen mitgebracht und die schreien, wir müssen alle hinein.

Stimmen v. ausen.

Laßt uns hinein wir wollen kämpfen, doppelte überfließende Rache, laßt uns hinein!

KÖNIG. Ja bei Gott Sie rufen, und mit welcher Freude.

KASPAR. Na wenn das eine Freude ist, da danke

[78]

ich schön, ich werde mich ein bischen aus dem Staube machen, denn hier setzt es heute tüchtige Keile. *Ab.*

BÄRTHES *kommt mit Schwert*. Ha schändlicher König, gib mir meinen Vater wieder, wo ist mein Vater? –

KÖNIG. Er ist tod, ich befehle, daß Ihr Euer Schwert in die Scheite steckt, vergeßt nicht, vor wehm Ihr steht. –

BÄRTHES. Nein, erst will ich wissen wer schuld ist an meines Vaters Tod!

KÖNIG. Nicht durch meine Schuld, Hamlet hat Ihn in seinen Wahnsinn erstochen.

BÄRTHES. Rache muß ich haben, doppeld überfließende

[79]

Rache.

OFFELIA *kommt*. Wo ist denn die schöne Mayestät von Dänemark? – Mein Vater war doch mein einziges Leben, ist Er denn nicht mehr? o nein, man senkt Ihn in ein kühles Grab, und grüner Rasen deckt sein Haupt.

KÖNIG. Eure Schwester ist wohl wahnsinnig geworden, über den Verlust Ihres Vaters.

154

BÄRTHES. O Schwester hättest du deinen Verstand noch, und könntest mit mir zur Rache eilen.
OFFELIA. Still Still, die Eule hat den Bäcker das Brod gegessen, Gott segne Euch das Mittagessen. Ha Ha, dort kommt mein Bräutigam ich muß mich beeilen, Gute Nacht meine Herren. *Ab.*

BÄRTHES.

[80]

BÄRTHES. Großer Gott, die Schwester wahnsinnig, der Vater tot, wer hilft mir kämpfen.

KÖNIG. Wir müßen aber jemanden Eurer Schwester nachsenden, damit Ihr kein Unglück geschieht, Heda Kaspar!! –

KASPAR *kommt.* Was ist denn los Meester König, das weiß doch der Schneider, allemal wenn Sie niemanden mehr haben, dann rufen Sie mich.

KÖNIG. Höre Kaspar, die Schwester vom Lärthes ist wahnsinnig geworden, lauf Ihr schnell nach, damit Ihr kein Unglück geschieht.

KASPAR. Also wahnsinnig? Wird denn hier am Hofenoch alles verrückt?

[81]

BÄRTHES. So lauf doch Schurke!

KASPAR. Na ja, na ich lauf doch schon. *Ab.*

BÄRTHES. König, jetzt schaft mir Gelegenheit, das ich Rache an Hamlet nehmen kann, wollt Ihr es vielleicht verhindern, dann ist es Euer Untergang.

KÖNIG. Ich bitte Euch lieber Vetter, beruhigt Euch, Hamlet soll vor Euren Augen sterben.

BÄRTHES. Wie wollt Ihr das anfangen?

KÖNIG. Das ist eine Kleinigkeit, nur alles mit Vernunft lieber Vetter, bald soll

[82]

ein Becher Wein verbreitet werden, in diesen werfe ich eine stark vergiftete Perle, Ihr müßt Ihn sehr freundlich entgegenkommen und müßt Hamlet bitten um Versöhnung, Ihr ruft die Diener herbei, man soll Euch Wein bringen, so werden 2 Becher mit Wein kommen, in den rechten Becher ist Gift, im linken nur Wein, sollte aber Hamlet nicht trinken, so vergiftet Ihr Eure Degenspitze und duelliert Euch, da verwundet Ihr Ihn, so muß Er auch sterben, und Ihr habt dann Euren Vater gerächt.

BÄRTHES. Ja ich werde meine Degenspitze vergiften, Hamlet muß sterben.

KÖNIG. Still es kommt jemand, ach es ist der Kaspar.

[83]

KASPAR *kommt.* Na das ist nicht garstig, Ei ei, das ist nicht garstig.

KÖNIG. Nun Kaspar erzähle, was ist denn vorgefallen?

KASPAR. Ihr habt doch gesagt, ich soll den Fräulein nachlaufen, und ich bin Ihr auch nachgelaufen.

KÖNIG. Was ist denn da passiert?

KASPAR. Ja das kommt erst noch!

BÄRTHES. So erzähle doch Schurke.

KASPAR. Na wenn Ihrs besser wißt, so erzählts Euch doch selber.

KÖNIG.

[84]

KÖNIG. Halt uns nicht auf erzähle Kaspar.

KASPAR. Also ich bin den Fräulein nachgelaufen, aus einen Saal in den andern, aus einen Zimmer in das andere und habe immer gerufen, heda Fräulein, aber Sie hörte nicht, Sie machte die Treppe hinunter und ich immer nach, nun gings tritschel tratschel wohin nach dem See, da

155

stehn doch ein paar alte Weiden, da kletterte Sie hinauf, Sie hatte ein paar Kränzel aufgehängt und sang ein trauriges Lied, und der Ast, worauf Sie stand, versteht doch unrecht und macht Kraaaks und partautz lag Sie im Wasser.

BÄRTHES. Was meine Schwester Tod?

KASPAR. Wer hat denn das gesagt? – Tod ist Sie

[85]

nicht, aber ertrunken ist Sie.

BÄRTHES. Die Schwester tod, und der Vater tod, auf zur Rache, wer hilft mir kämpfen. *Ab.*

KÖNIG. Um Gottes willen Vetter beruhigt Euch nur. *Ab.*

KASPAR. Ja Vetter beruhigt Euch nur, na das wird eine schöne Murkselei werden, ich will mich nur verduften, sonst könnt es gewurzelt setzen. *Ab.*

HAMLET, GUSTAV u. DELLING *kommen*
mit Degen.

HAMLET. Mein Feind ist da, seid auf der Hut, es könnte sehr leicht Händel geben.

GUSTAV.

[86]

GUSTAV. Tragt keine Sorgen, wir schützen Euch, sämtliche Offiziere und Studenten sind bereit für Euch zu kämpfen.

KÖNIG u. BÄRTHES *kommen rückwärts.*

KÖNIG *leise.* Ergreift mir nicht den unrechten Becher, im rechten Gift, im linken Wein.

BÄRTHES. Ich verstehe Euch schon gnädiger König, ich versteh Euch schon.

KÖNIG. Hamlet, dein Vetter Lärthes ist wiedergekommen und hat vernommen daß du seinen Vater erstochen hast, jetzt gehe hin, und versöhne dich mit Ihm.

HAMLET. Vetter, du mußt mir verzeihen, in ~~jeder~~

[87]

jener Stunde, wo ich deinen Vater erstach, war ich nicht Hamlet selbst, sondern ein Knabe von 5 Jahren und habe mit Pfeilern gespielt und einen Pfeil über ein Haus hinweggeschossen und jenseits deinen Vater verwundet, das Er sterben mußte, so mußt du dir das vorstellen, darum verzeihe mir. –

BÄRTHES. Ja ich verzeihe Euch, wir wollen Versöhnung trinken

KÖNIG. Das ist sehr schön, Suri bring schnell 2 Becher Wein, damit die jungen Männer Versöhnung trinken können.

GUSTAV *leise zu* HAMLET. Trinkt nicht gnädigster Prinz es ist Gift im Becher.

HAMLET *leise.* Ja du hast recht, ich trinke keinen Tropfen. *Laut.* Es ist zu warm in diesem Zimmer

[88]

ich trinke nicht.

KÖNIG. Mein Sohn einen Tropfen kannst du schon zu dir nehmen.

HAMLET. Nein nein, keinen Tropfen.

KÖNIGIN *v. ausen.* Ihr Diener, reicht mir den Becher, ich will einmal trinken, auf meines Sohnes glückliche Reise

KÖNIG *an die Seite*. Halt ein Gertrud, es ist Gift im Becher, trinke nicht. *Setzt sich*.

GUSTAV *zu* HAMLET. Was ist der Königin, gnädigster Prinz, Seht einmal hin, was fehlt denn Eurer Mutter Sie ist so blaß.

HAMLET. Liebe Mutter was fehlt Euch?

[89]

KÖNIGIN. Der Trank, der Trank, O lieber Hamlet, dieser Trank war Gift, von dem König für dich bereitet.

KÖNIG. Mein Sohn Sie spricht im Wahnsinn.

HAMLET. Was Wahnsinn, O Büberei, ha laßt die Türen schließen, - Verat, - verfluchter Giftmischer fahre doch zur Hölle.

Ersticht KÖNIG.

BÄRTHES. Ein Königsmord, Hamlet wir wollen kämpfen.

Zweikampf. HAMLET *fällt*.

KÖNIGIN. Haltet ein Vetter, haltet ein, Im Tode muß Wahrheit sein, dieser mein Gemahl vergiftet meinen ersten Gemahl, ich wußte es – in dieser Stunde wollte Er meinen Sohn

[90]

vergiften, wir beide sind strafbar und Gott hat gerichtet, Gute Nacht mein Sohn. *Stirbt*.

HAMLET *schwach*. Gute Nacht liebe Mutter, Vetter siehst du nun ein, was sich hier zugetragen hat?

BÄRTHES. Ja ich sehe nun ein, das ~~ist~~ eine schreckliche Tat, hier geschehen ist, denn Hamlet auch du, auch du bist umgebracht. Kein Mittel in der Welt errettet dich, in dir ist keine halbe Stunde Leben mehr, ich bitte Euch um Verzeihung.

HAMLET. Also sind wir quitt, jetzt kommt deines Vaters Tod nicht über mich, und meiner Mutter Tod nicht über dich.

BÄRTHES. Laßt uns Vergebung wechseln edler Hamlet.

[91]

HAMLET. Ich verzeihe dir Vetter, und Ihr die Ihr erblaßt und erbebt, bei diesen Fall, und die schreckliche Scene mit angesehen habt, Euch überlaß ich meine Ehre, meine Rechtfertigung, aber wie wird mir.

GUSTAV. Gnädigster Prinz Ihr steht so blaß, Ihr seid verwundet.

HAMLET. Gustav, ich bitte dich bringe mich in mein Zimmer, mir wird so schwarz vor den Augen, du sagst ich sei verwundet. – ich – bin vergiftet, - ich muß Sterben – das starke Gift bewältigt meinen – Geist. – Arme Mutter fahre wohl, - ich folge dir, Vater – du bist gerächt, - Lebe wohl mein Gustav – und räche mich. *Stirbt*.

GUSTAV.

[92]

GUSTAV. Deine Degenspitze war vergiftet, heißt das ehrlich fechten? – Ich fordere dich, wir wollen kämpfen.

Zweikampf. BÄRTHES *fällt*.

Hier mörderischer blutschänderischer verruchter Däne, ist dein Lohn. – Freunde hier brach ein edles Herz, - Hamlet du bist gerächt. *Kniel.* Schlafe wohl mein Hamlet, und Gottes Engelscharen singen dich zur Ruh.

Schwingt Degen über HAMLET.

Ende.

Dieses Stück ist von Herrn College Walter Ritscher Aus Halsbach b. Freiberg – zum abschreiben bekommen, ist Eigentum und abgeschrieben v. Friedrich Beier Theaterbes. Heidelberg Erzge. zu zeit in Hillersdorf b. Freiberg am 15.7.1932. Ritscher ist z. Zt. In Dorfhein b. Colmnitz.