

# SHAKESPEARE-HANDBUCH

Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt

Herausgegeben von  
INA SCHABERT

*Mit 12 Abbildungen*

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

# Inhalt

Vorwort .....	XXI
I. DIE ZEIT .....	1
A. England in der Frühen Neuzeit .....	2
<i>von Bernhard Klein</i>	
1. Formen politischer Macht .....	2
a) Die Tudor-Dynastie und der Staat	2
b) Elisabeth und ihr Hof	5
2. Religion und nationale Identität .....	8
a) James und die Einheit Britanniens	8
b) Die Kirche	10
c) Die protestantische Nation	13
3. Welt-, Menschen- und Selbstbilder .....	16
a) Magie, Hexenverfolgung, Astrologie	16
b) Der Ort des Menschen	20
4. Konstruktionen von Weiblichkeit .....	25
5. Das Eigene und das Fremde .....	29
6. Gesellschaftlicher und kultureller Wandel .....	35
a) Denkformen: Humanismus und Wissenschaft	35
b) Lebensformen: Wirtschaft und Gesellschaft	37
7. Theater als sozialer Raum .....	43
B. Die dramatische Tradition .....	48
<i>von Wolfgang Weiß</i>	
1. Die Entstehung des Volkstheaters im Mittelalter .....	48
a) Die Mysterienspiele	48

b) Die Moralitäten	50	
aa) Handlungsmuster	50	
bb) Die Vice-Figur	51	
2. Der Einfluss des lateinischen Dramas	.....	52
a) Die lateinische Komödie	52	
b) Die Tragödie Senecas	54	
3. Das Vorbild der Commedia dell'arte	.....	56
4. Das Spektrum dramatischer Formen in der Shake- spare-Zeit	.....	57
a) Tradition und Theatersituation	57	
b) Die romaneske Liebeskomödie	58	
c) Die satirische Komödie	60	
d) Die jakobäische City Comedy	61	
e) Die Tragikomödie	62	
f) Die Maskenspiele	63	
g) Formen der Tragödie	64	
aa) Die de casibus-Tragödie	64	
bb) Die Rachetragödie	66	
cc) Die Ehetragödie	67	
h) Das elisabethanische history play	69	
C. Das elisabethanische Theater	.....	72
<i>von Helmut Castrop</i>		
1. Die elisabethanische Bühne heute	.....	72
2. Die Dokumente	.....	74
a) Das Bildmaterial	74	
b) Die Beschreibungen	75	
c) Juristische Belege	78	
d) Regieunterlagen	78	
3. Geographie und Geschichte der Aufführungsstätten	..	79
a) Improvisierte Bühnen	79	
b) Die Wirtshaustheater	80	
c) Die öffentlichen Theater	80	
d) Die »privaten« Theater	82	
4. Die Entstehung der öffentlichen Theater	.....	83

5. Form und Funktion der öffentlichen Theater . . . . .	85
a) Der Außenbau 85	
b) Das Parterre 86	
c) Die Bühnenplattform 86	
d) Die Hauptsäulen 88	
e) Die Versenkung 88	
f) Die Türen 88	
g) Die Bühnenhauswand (»Innenbühne«) 89	
h) Die Oberbühne 91	
i) Der Orchesterraum 92	
j) Das Dachgeschoss 93	
6. Die privaten Theater . . . . .	94
a) Allgemeines 94	
b) Das Blackfriars-Theater 94	
7. Die Hofbühne . . . . .	96
8. Die Ausstattung der Bühnen . . . . .	98
a) Emblematik 98	
b) Die Versatzstücke 99	
c) Kleinere Requisiten 100	
d) Szenenlokalisierung 100	
e) Kostüme 101	
9. Die Schauspieler . . . . .	102
a) Die Entstehung der Berufsschauspielertruppe 102	
b) Die führenden Theatertruppen 103	
c) Die Organisation der Truppen 104	
d) Die Kindertruppen 106	
10. Die Aufführungspraxis . . . . .	107
a) Aufführungszeit und -dauer 107	
b) Die Probenarbeit 108	
c) Die Rollenbesetzung 109	
d) Die Knabenschauspieler 110	
e) Die Hauptdarsteller 110	
f) Der Schauspielstil 111	
g) Das Repertoire 113	
11. Das Publikum . . . . .	114
12. Die Staatsaufsicht . . . . .	116

II. DIE PERSÖNLICHKEIT .....	119
<i>von Ingeborg Boltz</i>	
A. Die Geschichte der biographischen Forschung .....	120
1. Die Überlieferung der biographischen Dokumente ..	120
2. Erste biographische Notizen .....	122
3. Anekdoten um Shakespeares Jugendjahre .....	124
a) Shakespeare der Wilderer	124
b) Shakespeare der Pferdeknecht	125
c) Shakespeares Beziehung zu den Davenants	125
4. Stratford im 18. Jahrhundert .....	126
5. Malone .....	127
6. Das Werk als Informationsquelle der Biographie .....	128
7. Die positivistische Forschungsrichtung .....	129
8. Shakespeare-Biographien im 20. Jahrhundert .....	131
B. Shakespeares Leben .....	134
1. Die Dokumente .....	134
2. Shakespeares Familie .....	135
a) Abstammung der Eltern	135
b) John Shakespeares bürgerliche Laufbahn	136
3. Shakespeares Jugendjahre .....	139
a) Frühe Kindheit	139
b) Bildungsmöglichkeiten in Stratford	139
4. Ehe und Familie .....	140
5. Berufstheorien .....	143
6. »Johannes Factotum« .....	147
7. Southampton als Gönner Shakespeares .....	148
8. Shakespeares Theatertätigkeit .....	150
a) Shakespeares Truppe	150
b) Shakespeare als Teilhaber	151
c) Shakespeare als Schauspieler und Dramatiker	152

d) Shakespeare und seine Kollegen	153
e) Aussagen über Shakespeares dichterische Leistung zu seinen Lebzeiten	154
9. Shakespeares Londoner Existenz außerh. d. Theaters	155
a) Seine Wohngegenden und Unterkünfte	155
b) Verwicklungen in Rechtsstreitigkeiten	156
c) Kontakte zu London in den letzten Lebensjahren	157
10. Shakespeare als Stratforder Bürger	158
a) Gesellschaftlicher Status	158
b) Hauserwerbungen	159
c) Geldgeschäfte	160
d) Investitionen in Grundbesitz	161
e) Fragen der Gemeindeverwaltung	162
11. Shakespeares letzte Jahre in Stratford	163
a) Beziehungen zu Nachbarn und Freunden	163
b) Die Töchter Susanna und Judith	165
c) Shakespeares Testament	167
C. Shakespeare als literarische Figur	170
D. Shakespeare-Bildnisse	174
1. Die Jannssen-Gedächtnisbüste	179
2. Der Droeshout-Kupferstich	181
3. Weitere Bildnisse mit Authentizitätsanspruch	182
E. Verfasserschaftstheorien	185
1. Francis Bacon	186
2. William Stanley, 6th Earl of Derby	189
3. Roger Manners, 5th Earl of Rutland	190
4. Edward de Vere, 7th Earl of Oxford	190
5. Weitere Kandidaten	192

III. DAS WERK .....	195
A. Der Text .....	196
<i>von Hans Walter Gabler</i>	
1. Überblick .....	196
2. Manuskripte .....	198
a) Manuskriptbestand	198
b) Manuskriptrechte und Druck	201
3. Die Quartoausgaben und die »Stationers« .....	202
a) »Copyright« und unsanktionierte Veröffentlichung	203
b) »bad quartos«	204
c) »doubtful quartos«	207
d) »good quartos«	208
aa) Publikation	208
bb) Textstand	210
4. Die Folioausgabe von 1623 .....	211
a) Der Text	211
aa) Voraussetzungen	211
bb) Druckvorlagen	212
cc) Textprobleme	213
b) Die Ausgabe	214
aa) Vorgeschichte	214
bb) Das Buch	216
cc) Die Qualität der Herstellung	218
5. Editions-geschichte .....	220
a) Alte und neue Ausgaben	220
b) Derivative Vorlagentexte und Emendationen	221
c) Modernisierung	222
d) Kommentierung	223
e) Das 17. und 18. Jahrhundert	225
f) Das 19. Jahrhundert	227
6. Die heutigen Ausgaben .....	230
a) Der heutige kritische Text	230
b) Gebrauchstexte	231
aa) Gesamtausgaben	231
bb) Reihenausgaben	233
cc) Faksimiles	236

7. Chronologie .....	237
a) Datierungsmethoden	237
b) Die Chronologie der Dramen	239
B. Die theaterbezogene Kunst .....	243
<i>von Ina Schabert</i>	
1. Der bewusste Gestaltungswille .....	243
a) Selbstreflexion im Werk	243
b) Dramenfolge als Entwicklungsprozess	245
2. Die Werkkomposition .....	247
a) Dramenhandlung und Quelle	247
b) Gestaltungsmuster	249
aa) Konventionen	249
bb) Personenzentrierte Handlungsführung	251
cc) Themenbestimmte Handlungsführung	251
dd) Die Kombination mehrerer Handlungen	252
c) Spielrhythmus	253
3. Die Inszenierung des Theatererlebnisses .....	256
a) Einführung in die Spielwelt	257
b) Information	259
aa) Dramatische Exposition	259
bb) Informationsabstufung während des Spiels	259
c) Verzauberung	262
4. Die komplexe Realität der Theaterfiktion .....	265
a) Multiperspektivismus	266
b) Pluralität der Räume	267
c) Zeitliche Tiefenstaffelung	269
d) Handlung und Reflexion	271
e) Sein und Schein	272
f) Metadrama	272
5. Die »dramatis personae« .....	276
a) Konvention und Symbolismus	277
b) Individualisierung und Differenzierung	280
aa) Vorbilder	280
bb) Verfahrensweisen	281
c) Diskrepante Figurenzeichnung	283
d) Frauenrollen	285



6. Die Worthandlung . . . . .	286
a) Redeformen	286
b) Sprachstil	289
aa) Sinnfiguren	289
bb) Klangfiguren	289
7. Das Schauspiel . . . . .	295
a) Die Präsenz der Körper	295
b) Die Zeichenhaftigkeit der Dinge	296
C. Das ideologische Profil . . . . .	299
<i>von Andreas Mahler</i>	
1. Literatur und Ideologie . . . . .	299
2. Das elisabethanische Imaginäre . . . . .	302
3. Verhandlungen der Gesellschaftsordnung . . . . .	307
4. Verhandlungen der Geschlechterordnung . . . . .	319
5. Verhandlungen der globalen Ordnung . . . . .	321
6. Spiele der Interessen/Interessen des Spiels . . . . .	323
D. Die einzelnen Dramen . . . . .	324
1. Die Historien . . . . .	324
<i>von Ina Habermann und Bernhard Klein</i>	
a) Einleitung (I.H. und B.K.)	324
b) <i>King Henry the Sixth, Parts I, II, III) (B.K.)</i>	335
c) <i>King Richard the Third (I.H.)</i>	343
d) <i>King John (I.H.)</i>	349
e) <i>King Richard the Second (I.H.)</i>	355
f) <i>King Henry the Fourth, Parts I, II (B.K.)</i>	359
g) <i>King Henry the Fifth (B.K.)</i>	368
h) <i>King Henry the Eighth (I.H.)</i>	376
2. Die Komödien . . . . .	381
Die heiteren Komödien	
<i>von Manfred Pfister</i>	
a) Einleitung	381
b) <i>The Comedy of Errors</i>	388
c) <i>The Taming of the Shrew</i>	392

- d) *The Two Gentlemen of Verona* 396
- e) *Love's Labour's Lost* 400
- f) *A Midsummer Night's Dream* 404
- g) *The Merchant of Venice* 411
- h) *The Merry Wives of Windsor* 418
- i) *Much Ado About Nothing* 422
- j) *As You Like It* 427
- k) *Twelfth Night; or What You Will* 433

## Die Problemstücke

von Walter Kluge

- l) Einleitung 439
- m) *Troilus and Cressida* 442
- n) *All's Well That Ends Well* 447
- o) *Measure for Measure* 453

## Die Romanzen

von Ingrid Hotz-Davies

- p) Einleitung 460
- q) *Pericles, Prince of Tyre (W. Kluge/I.H.-D.)* 463
- r) *Cymbeline (W. K./I.H.-D.)* 469
- s) *The Winter's Tale (W. K./I.H.-D.)* 474
- t) *The Tempest (W. K./I.H.-D.)* 479
- u) *The Two Noble Kinsmen (Rudolf Westermayr)* 485

## 3. Die Tragödien ..... 491

## Die frühen Tragödien

von Werner von Koppenfels

- a) Einleitung 491
- b) *Titus Andronicus* 492
- c) *Romeo and Juliet* 498

## Die Römerdramen

von Werner von Koppenfels

- d) Einleitung 505
- e) *Julius Caesar* 507
- f) *Antony and Cleopatra* 514
- g) *Coriolanus* 522

## Die späteren Tragödien

von Sabine Schülting

- h) Einleitung 529
- i) *Hamlet, Prince of Denmark* 533
- j) *Othello, the Moor of Venice* 544

k) <i>King Lear</i>	553
l) <i>Macbeth</i>	561
m) <i>Timon of Athens</i>	570
E. Die nichtdramatischen Dichtungen	575
<i>von Kurt Tetzeli von Rosador</i>	
1. Die Texte	575
a) Kanonisches und Nichtkanonisches	575
b) Datierungen, Textgestalten	575
2. Die Sonette und »A Lover's Complaint«	578
a) Kontexte: das Sonett	578
aa) Geschichte und Struktur	578
bb) Sonettsequenzen	578
cc) Elisabethanische Aneignungen	579
dd) Shakespeare	581
b) Kontexte: Petrarkismus	583
aa) Figurationen der Liebesideologie	583
bb) Der Liebende als Poet	583
cc) Rhetorik und Topik der Liebessprachen	585
dd) Elisabethanische Aneignungen	586
ee) Shakespeare	587
c) Lektüren	592
aa) Biographisch	592
bb) Narrativ	594
cc) Allegorisch-thematisch	596
dd) Ästhetisch-formal	598
ee) Poststrukturalistisch: soziokulturell	599
ff) Poststrukturalistisch: dekonstruktiv	602
3. Die Kurzepen	603
a) <i>Venus and Adonis</i>	604
b) <i>The Rape of Lucrece</i>	605
4. »The Phoenix and the Turtle«	607

IV. DIE WIRKUNGSGESCHICHTE .....	609
A. Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur ..	610
1. Großbritannien und USA .....	611
<i>von Ina Schabert</i>	
a) Von der Restauration zum frühen 18. Jahrhundert	612
aa) Klassizistische Rezeptionsmuster	612
bb) Politische Reaktualisierung	615
b) Das 18. Jahrhundert	617
aa) Literarische Modellfunktion	617
bb) Nationale Instanz	618
c) Französische Revolution und englische Romantik	620
aa) Anti-jakobinischer Shakespeare	620
bb) Die Dramen als Dichtung	622
d) Viktorianismus	624
aa) Moralisierung	624
bb) Charakterzentrierte Imagination	624
e) Die Anfänge eigenständiger Rezeption in den USA	625
f) Das 20. Jahrhundert	630
aa) Politische Funktionalisierung	630
bb) Künstlerische Aneignung in der Moderne	631
cc) Postmoderne	633
2. Deutschland .....	635
<i>von Günther Erken</i>	
a) Die Geschichte eines Symbols	635
b) Von der Entdeckung zur Apotheose: das 18. Jahrhundert	637
aa) Erste Kenntnisse und ihre Vermittlung	637
bb) Shakespeare in der Auseinandersetzung mit der klassizistischen Ästhetik	639
cc) Shakespeare als schöpferisches Vorbild	642
c) Objektivierende Erkenntnis und Würdigung: Klassik und Romantik	645
aa) Goethe und Schiller	645
bb) Die romantische Kritik	647
d) Studium und Einvernahme: das 19. Jahrhundert	650
aa) Zwischen Spekulation und pragmatischer Orientierung	650
bb) Öffentliche Shakespeare-Pflege und private Opposition	653

e)	Produktive Anregung und Aneignung: das 20. Jahrhundert	655
3.	Die Romania	660
	<i>von Klaus Hempfer/Pia-Elisabeth Leuschner</i>	
a)	Anfänge	661
aa)	Der »goût classique« als Rezeptionsrahmen	661
bb)	Aufbruch in die Romantik	664
b)	Romantische »Bardolatrie« und Genieästhetik	666
c)	Von der Romantik ins 20. Jahrhundert	667
aa)	Tradierung und Transformierung romantischer Konzepte	667
bb)	Wiederbelebung klassizistischer Wertmaßstäbe	668
cc)	Ideologische Kritik und Funktionalisierung	669
d)	Moderne und Postmoderne	670
4.	Osteuropa	675
a)	Russland	675
	<i>von Jurij D. Levin</i>	
b)	Polen	682
	<i>von Jarosław Komorowski</i>	
c)	Der böhmisch-tschechische Kulturraum	684
	<i>von Dalibor Tureček</i>	
d)	Ungarn	688
	<i>von András Kiséry</i>	
5.	Die postkolonialen Kulturen	691
	<i>von Tobias Döring</i>	
a)	Strategien postkolonialer Rezeption	691
b)	<i>The Tempest</i> als Paradigma	693
c)	Kanada und Australien	696
d)	Indien	698
e)	Afrika	699
f)	Karibik	701
B.	Das Werk auf der Bühne	706
	<i>von Günther Erken</i>	
1.	Voraussetzungen und Grundzüge	706
a)	Statistik	706
b)	Anreize und Schwierigkeiten für das Theater	711

aa)	Die Tragödien	711	
bb)	Die Komödien	713	
cc)	Die Historien	715	
c)	Faktoren der theatralischen Umsetzung	717	
aa)	Bühne und Inszenierung	717	
bb)	Dramaturgie	719	
cc)	Schauspielerische Darstellung	720	
2.	Geschichtliche Abrisse		722
a)	Internationalität	722	
b)	England	724	
aa)	17. Jahrhundert	724	
bb)	18. Jahrhundert	727	
cc)	19. Jahrhundert	731	
dd)	20. Jahrhundert	735	
c)	Deutschland	739	
aa)	17. Jahrhundert	739	
bb)	18. Jahrhundert	741	
cc)	19. Jahrhundert	745	
dd)	20. Jahrhundert	748	
d)	Frankreich	756	
aa)	18.–19. Jahrhundert	756	
bb)	20. Jahrhundert	759	
e)	Welttheater	761	
C.	Shakespeare in der Musik		765
	<i>von Hans Walter Gabler</i>		
1.	Shakespearelieder		765
a)	Englische Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts	765	
b)	Das Shakespearelied in der kontinentaleuropäischen Romantik und Moderne	768	
c)	Englische Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts	769	
2.	Instrumentalmusik		772
a)	Bühnen- und Schauspielmusik	772	
b)	Konzertkompositionen	773	
3.	Shakespeareopern		776
a)	Das 17. und 18. Jahrhundert	776	
b)	Das 19. und 20. Jahrhundert	778	

4. Ballett und Musical .....	780
D. Shakespeare in der bildenden Kunst .....	782
<i>von Ingeborg Boltz</i>	
1. Ein zeitgenössisches Dokument .....	783
2. Die ersten illustrierten Textausgaben .....	785
a) Rowe 1709	785
b) Theobald 1740	786
c) Hanmer 1744	786
3. Schauspielerporträts .....	788
4. Die Boydellsche Shakespeare-Galerie .....	791
5. Künstler der Früh-Romantik .....	795
a) John Runciman	795
b) Johann Heinrich Füssli	796
c) William Blake	800
6. Das 19. Jahrhundert .....	802
a) Eugène Delacroix und französische Shakespeare-Illustrationen	802
b) Viktorianische »Schönheitsgalerien« der Frauenfiguren	804
c) Die Präraffaeliten	806
d) Romantik und Biedermeier in Deutschland	809
7. Das 20. Jahrhundert .....	811
E. Shakespeares Dramen in Film und Fernsehen .....	813
<i>von Johann N. Schmidt</i>	
1. Shakespeare-Verfilmungen zwischen Klassikeranspruch und massenkultureller Unterhaltung .....	813
2. Freie Bearbeitungen .....	816
3. Vom Stummfilm zu ersten Tonfilmadaptionen .....	818
4. Die »klassische« Epoche der Shakespeare-Verfilmungen: von Olivier bis Kosintsev .....	821
5. Shakespeare, unser Zeitgenosse: Aktualisierungen seit 1969 .....	825

6. Zwischen Pop Art und Postmoderne . . . . .	828
7. Fernsehbearbeitungen . . . . .	829
F. Die deutschen Übersetzungen . . . . . <i>von Günther Erken</i>	832
1. Die Problematik des deutschen Shakespeare-Texts . . .	832
2. Die Anfänge im 18. Jahrhundert . . . . .	834
3. Konsolidierung und Experiment . . . . .	837
4. Die Schlegel-Tiecksche Übersetzung . . . . .	839
5. Konkurrenz und Revision im 19. Jahrhundert . . . . .	843
6. Dichterische Neuansätze im 20. Jahrhundert . . . . .	845
7. Shakespeare fürs Theater . . . . .	849
G. Die Forschung . . . . . <i>von Manfred Pfister</i>	855
1. Die Geschichtlichkeit von Forschung und Kritik . . . .	855
2. Literaturwissenschaftlicher Positivismus . . . . .	858
a) Textkritik	858
b) Biographische Forschung	859
c) Quellen und Einflüsse	860
d) Sprache und Vers	861
e) Theatergeschichte	862
3. A.C. Bradley und die Diskussion um Shakespeares Cha- raktere . . . . .	863
a) Das Erbe des 19. Jahrhunderts	863
b) Der Begriff des Tragischen	863
c) Die Charakteranalyse	864
d) Bradleys Nachfolger und Kritiker	864
4. Die historisch-realistische Kritik . . . . .	865
a) Voraussetzungen	866
b) Shakespeare und die Konventionen des elisabethani- schen Theaters	865
c) Kritische Modifikationen	866
5. Die werkimmanente Formanalyse und Hermeneutik	867



a) Voraussetzungen	867
b) Die poetische Dimension der Dramen Shakespeares	868
c) Die Analyse der dramatischen Kunst	870
6. Die Erforschung der historischen Dimension	872
a) Voraussetzungen	872
b) Der literarische Hintergrund	872
c) Der geistesgeschichtliche Hintergrund	874
d) Der soziale und politische Hintergrund	876
e) Anthropologische Zugänge	876
f) Marxistische Ansätze	877
7. Die Wende und danach	878
a) Voraussetzungen	878
b) New Historicism	878
c) Dekonstruktion	881
d) Cultural Materialism	883
e) Gender Studies und Postcolonial Studies	885
f) Performance Studies	887
 Anhang	 891
<i>von Ingeborg Boltz</i>	
I. Die Organe der Shakespeare-Forschung	892
II. Hilfsmittel	897
Abkürzungen in den Bibliographien	903
Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger	908
Namensregister	913
Werkregister	942
 Stammtafel der Häuser York und Lancaster	

## C. Shakespeare in der Musik

In Shakespeares Drama besitzt das dichterische Wort selbst musikalische Dimensionen, und Shakespeares Bühnenpartituren – denn als solche mag man die überlieferten Niederschriften seiner Theaterstücke auffassen – sind zur Musik hin durchsichtig. An den dramatischen Höhepunkten festlicher Einzüge und kriegerischer Triumphe oder Niederlagen tritt sie als Fanfare und Kriegssignal an die Stelle des Wortes. In Momenten des Verweilens fängt sie die Augenblicksstimmung auf und verbindet sich mit dem Wort in der Lyrik gesungener Lieder. Musik ist in Shakespeare, und sie ist die Ursache der Musik bei anderen: So mag man, Falstaff abwandelnd, sagen. Das Werk keines anderen Dramatikers der Weltliteratur hat eine vergleichbare Fülle von musikalischen Kompositionen ange-regt. Die Theatralik der Shakespeare-Bühne ebenso wie das Pathos und Leid der Tragödien und die Heiterkeit und Melancholie der Komödien und ihrer Lieder haben aus dem musikalischen Potential der originalen Bühnendichtungen heraus ihre Umsetzung in Musik erfahren.

### I. Shakespearelieder

#### a) *Englische Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts*

Die originalen Bühnenmusiken und Liedsätze, die Shakespeare und seine Truppe in den ersten Aufführungen der Stücke verwendeten, sind leider nicht mit den Texten zusammen überliefert worden und sind uns daher zumeist verloren. Einige bedeutende Komponisten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jh.s allerdings haben bereits Musik zu Shakespearetexten gesetzt und sie in ihren eigenen Lied- und Madrigalsammlungen veröffentlicht. Einige wenige dieser Kompositionen sind wahrscheinlich in den Uraufführungen der Stücke verwendet worden, so Thomas MORLEYS »It was a lover and his lass« (*As You Like It*) und »O mistress mine« (*Twelfth Night*). Manche Melodien existierten vermutlich sogar vor den Dramen und wurden von Shakespeare mit Worten unterlegt. Die meisten der überlieferten Sololied- und Madrigalsätze, etwa die von William CORKINE (um 1610), Thomas FORD (1580–1648),

John HILTON (gest. 1608), Robert JOHNSON (1582–1633), Robert JONES (1575–1615) oder John WILSON (1594–1673), sind jedoch mit Sicherheit nicht die Musik der Uraufführungen. Sie wurden vielmehr nachträglich zu den Dramen komponiert. Robert JOHNSONS Sololiedfassungen der lyrischen Strophen des *Tempest* »Where the bee sucks« und »Full fathom five« wurden 1612 oder 1613 in einer Aufführung des Dramas bei Hofe verwendet. Sie boten sich also offenbar ganz natürlich als Gebrauchsmusik für die Bühne an. Die Mehrzahl der Shakespearelieder für eine Solostimme wurde so in England bis weit ins 18. Jh. hinein unmittelbar zur Verwendung in Theateraufführungen komponiert. Madrigale zu Shakespearertexten im 17. Jh., die oftmals Alternativfassungen der Sololieder sind, und die dann im 18. Jh. beliebten mehrstimmigen »glees« waren demgegenüber als musikalische Kompositionen bereits unabhängig vom Theater. Doch das wirklich eigenständige Shakespearelied ist im Wesentlichen ein Produkt des 19. Jh.s, und es entwickelte sich nicht zuletzt außerhalb Englands in Vertonungen der Gedichte in Übersetzungen, etwa bei Komponisten wie Franz SCHUBERT oder Johannes BRAHMS. Freilich kennt man vereinzelt schon im 18. Jh. und dann, im Anschluss an die zentrale romantische Musikentwicklung im deutschsprachigen Bereich, im 19. und 20. Jh. auch in England immer mehr die ein- und mehrstimmigen Liedkompositionen nach Shakespeare. Vom Theater losgelöst, wurden sie allein für den kammermusikalischen oder konzertanten Vortrag geschrieben.

Die frühen Liedkompositionen nach Shakespeare, die selten als Einzelstücke überkommen, sondern im Allgemeinen gesammelt in Anthologien überliefert sind, waren zumeist Teil von Schauspielmusiken. Diese sind in den wenigsten Fällen heute noch vollständig erhalten. In der kontinuierlichen Kultur- und Theaterpoche in England vom Ende des 17. bis hinein ins 19. Jh. jedoch dürften sie immer wieder Verwendung gefunden haben und vornehmlich durch neue Liedkompositionen, die auf die jeweiligen Neuinszenierungen und die verfügbaren Schauspieler abgestimmt waren, aufgefrischt worden sein. Die Shakespearelieder waren also aus den Bühnenmusiken jeweils herauslösbar, und sie waren weniger in Gefahr verloren zu gehen, weil sich die Musik in ihnen mit dem dichterischen Text verband. Die Aufführungsfassungen, zu denen die Bühnenmusiken komponiert wurden, waren selbst allerdings oftmals tief greifende Revisionen der originalen Dramen. William DAVENANT etwa bearbeitete 1663 *Macbeth* und fügte Lieddichtungen von Thomas MIDDLETON ein. Sie galten danach anderthalb

Jahrhunderte lang als originaler Bestandteil des *Macbeth*-Textes und wurden in ihrer frühesten Vertonung im 18. Jh. von William BOYCE ediert und als Kompositionen von Matthew LOCKE (ca. 1630–77) ausgegeben. LOCKE hat zwar die erste Schauspielmusik zu DAVENANTS *Macbeth* geschrieben, die sehr beliebt und langlebig war, aber die Liedsätze, die BOYCE herausgab, stammen wahrscheinlich von Richard LEVERIDGE (ca. 1670–1758). Das einzige Shakespearelied, das LOCKE mit Sicherheit komponiert hat, ist ein Satz des »Orpheus with his lute« aus *Henry VIII*. In der Schauspielmusik zu DAVENANTS und John DRYDENS Adaptation *The Tempest; or the Enchanted Island* (1667), die möglicherweise von Henry PURCELL (1659–95) komponiert wurde, sind nur die Lieder des Ariel zu originalen Worten Shakespeares gesetzt. Aus Aufführungen dieser *Tempest*-Bearbeitung sind außerdem Liedsätze von John BANISTER (1630–79) und Pelham HUMFREY (1647–74) erhalten.

An der Fülle der englischen Musik zu Shakespeare aus dem 18. Jh. ist die große Popularität abzulesen, die Shakespeare damals genoss und der die Theater Londons mit Aufführungen seiner Werke, oftmals wiederum in radikalen Bearbeitungen, Rechnung trugen. Thomas ARNE (1710–78) und William BOYCE (1710–79), rivalisierende Theaterkomponisten am königlichen Theater Covent Garden und an GARRICKS Bühne in Drury Lane, schufen die bedeutendsten Vertonungen von Shakespeareliedern in jener Zeit. Besonders Thomas ARNES Liedsätze sind noch heute bekannt und beliebt. Sie wurden bereits vom Komponisten selbst aus dem Zusammenhang der Bühnenmusiken herausgelöst und veröffentlicht in einer reinen Shakespeare-Sammlung *The Music in the Comedy of As You Like It, to which are added The Songs in Twelfth Night* (1741), und in mehreren gemischten Anthologien aus seinem kompositorischen Schaffen. William BOYCE scheint als Shakespearekomponist kaum weniger produktiv gewesen zu sein. Doch nur wenige noch erhaltene Liedkompositionen können ihm zweifelnd zugeschrieben werden; sie sind nur in Manuskriptfassungen überliefert. Die Authentizität der meisten Sätze hingegen, die unter seinem Namen veröffentlicht und vielfach nachgedruckt worden sind (so z. B. Auszüge aus der Schauspielmusik zu *The Winter's Tale*), wird von der heutigen Musikwissenschaft bezweifelt.

Zu nennen wären als Shakespearekomponisten im 18. Jh. neben ARNE und BOYCE auch der PURCELL-Schüler John WELDON (1676–1736), der Hofmusiker Maurice GREENE (1695–1755) und der bereits erwähnte Richard LEVERIDGE, ferner der Organist der Abteikirche in Bath, Thomas CHILCOT (gest. 1766), Dr. Benjamin

COOKE (1734–93) und Thomas LINLEY Vater und Sohn (1733–95 und 1756–78). Unter den zahlreichen Komponisten aus Beruf oder Leidenschaft, die damals Shakespearertexte vertonten, waren auch einige eingewanderte Italiener und Deutsche, so Niccolò PASQUALI und die Gebrüder Tommaso und Giuseppe GIORDANI, der Sachse Johann Friedrich LAMPE, Johann Ernst GALLIARD, Johann Christoph SCHMIDT d.J. aus Ansbach und Elizabeth CRAVEN, Markgräfin von Ansbach. G.F. HÄNDEL, der bedeutendste Komponist in England im 18. Jh., hat hingegen Shakespeare nicht vertont. Das ist sicherlich zu bedauern, denn er besaß trotz seiner deutschen Herkunft ein außerordentlich feines Gespür für die englische Sprache. Gerade dieses lässt die eine von anonymen Hand durchgeführte Anpassung der Arie »Caro vieni« aus *Riccardo Primo* an den Text des »Orpheus with his lute« vermissen. Wenn HÄNDEL aber auch keine originalen Shakespearekompositionen hinterlassen hat, so sind doch die Libretti seiner englischen Oratorien oftmals reich mit Shakespearezitaten durchsetzt, sodass er auf diese Weise zumindest einiges zerstreute Textmaterial aus Shakespeare vertont hat. Joseph HAYDNs Beziehungen zu England resultierten nicht nur in Bühnenmusiken zu *Hamlet* und *King Lear*, sondern auch in einer Vertonung von »Stets barg die Liebe sie« (»She never told her love«) aus *Was ihr wollt*.

#### b) Das Shakespearelied in der kontinentaleuropäischen Romantik und Moderne

Die universale Geltung, die Shakespeare seit dem Ende des 18. Jh.s erlangt hat, wird auch in der europäischen Musik der Romantik und der Moderne reflektiert. Seine Werke werden vor allem in Schauspielmusiken, orchestrale Tondichtungen und Opern umgesetzt, doch besonders im deutschsprachigen Bereich entstehen auch Liedkompositionen zu Shakespeare. Ihre Zahl ist relativ gering, verglichen mit der Fülle englischer Shakespearelieder, aber ihre Bedeutung in der Musikgeschichte und in der Shakespeare-Rezeptionsgeschichte ist groß. Franz SCHUBERT (1797–1828) setzte drei Shakespearelieder: »An Silvia: Was ist Silvia?« (»Who is Silvia?«, *Two Gentlemen of Verona*), das »Ständchen: Horch, horch, die Lerch im Äther blau« (»Hark, hark, the lark«, *Cymbeline*) und das »Trinklied: Bacchus feister Fürst des Weins« (»Come thou monarch of the vine«, *Antony and Cleopatra*). Carl Maria von WEBER (1786–1826) komponierte ein Trio »Sagt woher stammt Liebeslust« (»Tell me where is fancy bred«, *Merchant of Venice*), und Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDYS Musik zum *Sommernachtstraum* (1843) enthält

fünf Liedsätze. Robert SCHUMANN (1810–56) vertonte das »Schlusslied des Narren« aus *Was ihr wollt* (»When that I was and a little tiny boy«), und Carl LOEWE (1796–1869) schrieb einige Lieder zu *Hamlet*, *Othello* und *Twelfth Night*. Peter CORNELIUS (1824–74) komponierte gleich vier Versionen eines Duettts zu den Versen des Narren in *Was ihr wollt* »Komm herbei, Tod« (»Come away, death«), die auch Johannes BRAHMS (1833–97) für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe setzte. BRAHMS vertonte ebenfalls fünf Lieder der Ophelia, und Richard STRAUSS (1864–1949) schrieb drei Ophelialieder. Hugo WOLFF (1860–1903) setzte einige der lyrischen Passagen aus dem *Sommernachtstraum* in Musik. Im 20. Jh. hat Erich Wolfgang KORNGOLD (1897–1957) fünf Lieder des Narren aus *Was Ihr Wollt* vertont, und Frank MARTIN (1890–1974) veröffentlichte 1950 fünf Lieder Ariels aus dem *Sturm*, die auf A.W. SCHLEGELS Übersetzung des Dramas beruhen und 1956 in die *Sturm*-Oper des Komponisten eingefügt wurden. Im romanischen Sprachbereich sind demgegenüber Shakespearelieder im engeren Sinne nicht anzutreffen. Hector BERLIOZ (1803–69) kommt dem Lied am nächsten in seiner »Shakespeareballade« »La Mort d’Ophélie« für zwei Frauenstimmen. Einer der produktivsten Shakespearekomponisten des 20. Jh.s war der Italiener Mario CASTELNUOVO-TEDESCO (1895–1968), der fast alle Lieddichtungen Shakespeares vertont hat. Seinen Liedern liegt Shakespeares originaler Text zugrunde.

### c) Englische Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts

Gegenüber der Liedkomposition zu Shakespeare in England, die im 17. Jh. ihren Anfang nahm und im 18. Jh. zur Blüte gelangte, entwickelte sich für das Shakespearelied in Europa im 19. und 20. Jh. somit vom deutschsprachigen Bereich her eine eigene Tradition. In England waren Shakespearelieder stets in irgendeiner Weise im Hinblick auf die Theatersituation komponiert worden. Das deutsche romantische Lied jedoch entstand aus der unmittelbaren Wirkung des aus dem dramatischen Zusammenhang weitgehend losgelösten Shakespearegedichts. Die Art, wie die deutschen romantischen Komponisten Shakespeares Lieder empfanden, wirkte auf England zurück. Ihr Einfluss vermischte sich mit dem zunächst stilistisch ungebrochen aus dem 18. Jh. fortlebenden einheimischen Liedschaffen und mit Erneuerungsbestrebungen, die im frühen 20. Jh. von einem wiedererwachenden Interesse an den Stilformen elisabethanischer Musik ausging. Bezeichnenderweise sah das 19. Jh. neben zahlreichen neuen Kompositionen –

Henry Rowley BISHOP (1786–1855) war der produktivste Shakespearekomponist in der ersten Jahrhunderthälfte – die Herausgabe mehrerer Anthologien, die die Liedkunst des 18. Jh.s bewahrten. Die erste dieser Anthologien, unter dem Titel *Dramatic Songs*, wurde 1815–1816 von William LINLEY besorgt. In den zwanziger Jahren des Jahrhunderts erschien die erste Auflage von John CAULFIELDS Anthologie *Collection of the Vocal Music in Shakespeare's Plays*. Ohne sie wäre wohl eine große Zahl von Shakespeareliedern aus dem 17. und 18. Jh. verschollen, doch sie enthält viele Fehlzuschreibungen, die von der neueren Musikwissenschaft berichtigt werden mussten. CAULFIELDS Anthologie wurde mehrfach nachgedruckt und 1864 zur Dreihundertjahrfeier neu aufgelegt. 1864 erschien ebenfalls ein *Shakespeare Vocal Album*, das neben früherem Material auch neuere Liedsätze aus dem 19. Jh. enthält. Alle diese Anthologien beschränken sich auf Kompositionen aus der Zeit seit etwa 1660. Die frühesten Liedsätze, etwa von Thomas MORLEY, Robert JOHNSON und den übrigen Lied- und Madrigalkomponisten aus der Shakespearezeit, werden von ihnen nicht beachtet.

Auch aus der Vielzahl der englischen Komponisten, die im ausgehenden 19. und im 20. Jh. Shakespearetexte vertont haben, können nur wenige hier erwähnt werden. Von Richard SIMPSON (gest. 1876) stammen die ersten Vertonungen von Sonetten Shakespeares. Dreizehn von ihnen wurden zusammen mit fünf weiteren Shakespeare-Liedsätzen 1878 veröffentlicht (*Sonnets of Shakspeare selected from a complete setting, and miscellaneous songs*). Arthur SULLIVAN (1842–1900) machte 1861/62 seinen Namen mit einer Schauspielmusik zum *Tempest* und erhielt daraufhin den Auftrag seines Verlegers zur Vertonung von fünf Shakespeareliedern. Weitere Liedkompositionen folgten. Die vollzogene Trennung zwischen der Komposition von Bühnenmusiken fürs Theater einerseits und Liedvertonungen zum Einzelvortrag andererseits wird bei SULLIVAN deutlich. Die Shakespearelieder, die seitdem und bis in die jüngste Gegenwart als eigene Veröffentlichungen erschienen, sind fast ausnahmslos nicht mehr zur direkten Verwendung auf dem Theater geschrieben worden – etwa die *Three Songs* (op. 6, 1906) von Roger QUILTER (1877–1953), der Liederzyklus *Let Us Garlands Bring* (1942) von Gerald FINZI (1901–56), Lennox BERKELEYS Musik zu *The Winter's Tale* (1960) oder dann gar Dimitri KABALEVSKYS Vertonungen von zehn Sonetten und Benjamin BRITTENS Satz des Sonetts 43, das sein *Nocturne* (op. 60) beschließt. Auch der bedeutendste Shakespearekomponist Englands im 20. Jh., Ralph Vaughan WILLIAMS (1872–1958), komponierte

nicht für die Sprechbühne. Seine ein- und mehrstimmigen Shakespeare-Liedsätze – etwa von »O mistress mine«, »Orpheus with his lute«, »It was a lover and his lass«, »Fear no more the heat of the sun«, »Take o take those lips away« – nehmen insofern eine Sonderstellung ein, als sie der Volksliedbewegung verpflichtet sind, deren Führer WILLIAMS in England war. Die von dieser Bewegung ausgehenden Erneuerungsbestrebungen in der Tonkunst weisen gewisse Entsprechungen auf zu der Neu- und Rückorientierung, die sich im Bereich des Theaters seit etwa 1910 auch in Bezug auf die Musik zu Shakespeareaufführungen angebahnt hat. Man hat sich des Ballasts der Bühnenmusiken und Liedkompositionen des 18. und 19. Jh.s entledigt und entweder auf die noch erhaltenen Kompositionen aus dem 16. und frühen 17. Jh. zurückgegriffen oder ganz neue Musik geschrieben, die Stilmittel der englischen Renaissancemusik einbezieht und für kleine Besetzungen komponiert ist, die jenen im elisabethanischen Theater ähneln.

Von den 37 Dramen Shakespeares haben nur *Coriolanus*, *Julius Caesar*, *Pericles*, *Titus Andronicus* und 1 und 3 *Henry VI* keine Lieder. Aus jedem der übrigen Dramen ist mindestens ein Lied einmal oder mehrmals vertont worden. Während relativ wenige Liedsätze existieren zu den Historien (außer zu »Orpheus with his lute« in *Henry VIII*) und den Tragödien (allein zum Lied Desdemonas aus *Othello* »The poor soul sat sighing by a sycamore tree« sind allerdings 35 Vertonungen zu verzeichnen), ist das Repertoire an Liedern zu den Komödien groß. Die von B.N.S. GOOCH und D. THATCHER 1991 herausgebrachte Bestandsaufnahme verzeichnet an Einzelvertonungen zu »Fear no more the heat of the sun« (*Cymbeline*) 107, zu »When icicles hang by the wall« (*Love's Labour's Lost*) 150, »Who is Silvia« (*Two Gentlemen*) 164, »Orpheus with his lute« (*Henry VIII*) 166, »Tell me where is fancy bred« (*Merchant of Venice*) 173, zu »Full fathom five« (*Tempest*) 193, »Sigh no more ladies« (*Much Ado About Nothing*) 199, »You spotted snakes with double tongue« (*A Midsummer Night's Dream*) 201, »Under the greenwood tree« (*As You Like It*) 232, »Blow, blow thou winter wind« (*As You Like It*) 242, »Come away, death« (*Twelfth Night*) 249, »Take o take those lips away« (*Measure for Measure*) 261, zu »O mistress mine« (*Twelfth Night*) 312 und zu »It was a lover and his lass« (*As You Like It*) gar 357 Einträge.



## 2. Instrumentalmusik

## a) Bühnen- und Schauspielmusik

In den ersten Jahrzehnten nach der Wiedereröffnung der Londoner Theater in der Restaurationszeit entwickelte sich die Gepflogenheit, etwa eine Stunde vor Beginn einer Theatervorstellung das bereits versammelte Publikum mit einer »First Music« zu unterhalten, dann mit einer »Second Music«, und schließlich die eigentliche Ouvertüre, »Curtain Tune« genannt, folgen zu lassen. Zwischen den Akten eines Dramas spielten die Theaternusiker die »act tunes«, Zwischenaktmusiken also, die im europäischen Theater lange Zeit weite Verbreitung hatten. Schauspielmusiken, die sowohl aus diesen instrumentalen Sätzen wie aus der eigentlichen Bühnenmusik bestanden, die das dramatische Geschehen untermalt, entstanden zuerst in spezifischem Auftrag für bestimmte Bühnenaufführungen von Shakespeares Dramen. Einige wenige wesentliche Zeugnisse früher Kompositionskunst, die so in Shakespeare ihre Anregung fand und doch zugleich Musik schuf, die über den Theatermoment hinauswächst, besitzen wir noch beispielsweise in Matthew LOCKES »Instrumental Musick in the Tempest« (1674/75), in John ECCLES' Inzidenzmusiken zu *Macbeth* (ca. 1695) und *Hamlet* (1698), in Jeremiah CLARKES »act-tunes« zu *Titus Andronicus*, in der Musik zu DAVENANTS und DRYDENS *The Tempest; or the Enchanted Island* (1695) (die vielfach Henry PURCELL zugeschrieben wird) und vor allem in PURCELLS Musik zu den Shakespearbearbeitungen *The Fairy Queen* (1692; entlehnt aus *Midsummer Night's Dream*) und *Timon of Athens* (ca. 1694). LOCKES *Macbeth*- und die (pseudo-)Purcellische *Tempest*-Musik wurden in England bis weit ins 19. Jh. hinein zu immer neuen Inszenierungen verwendet. Andere Auftragskompositionen waren kurzlebiger, und wo keine Musik zu einem Stück sich traditionell zu etablieren vermochte, wurden, so lange die Theaterkonvention danach verlangte, als orchestrale Nummern für die »First Music«, »Second Music« usf. etwa HÄNDELS Oboenkonzerte, Ouvertüren und »concerti grossi« herangezogen, die keinen spezifischen Bezug zu den Dramen hatten.

Als Shakespeares Werke Ende des 18. Jh.s in Deutschland Verbreitung fanden, folgten ihnen nicht die Kompositionen, die in England damals eine gewisse Verbindung mit den Stücken eingegangen waren, sondern die Bühnen in Hamburg, in Mannheim, in Berlin oder in Breslau kommissionierten eigene Schauspielmusi-

ken. Johann David HOLLAND (ca. 1746 – ca. 1815) schrieb die Musik zum Spiel im Spiel in Friedrich Ludwig SCHRÖDERS Hamburger *Hamlet* von 1776, und von Carl David STEGMANN (ca. 1751–1826) stammt die Schauspielmusik zum Hamburger *König Lear* (1778) und eine andere zu *Macbeth*. Franz Andreas HOLLY (1747–83) komponierte Schauspielmusiken zu *Hamlet* (1778) und *Macbeth* (1780) in Breslau, die Musik zu *König Lear* des Offenbacher Musikverlegers Johann ANDRÉ (1741–99) wurde 1778 in Berlin gespielt, und Christian Gottlob NEEFE (1748–98), Abt VÖGLER (1749–1814) und Ignaz FRÄNZL (1736–1811) lieferten Kompositionen zu Aufführungen von *König Lear* (VÖGLER, 1779), *Macbeth* (NEEFE, 1779; FRÄNZL, 1788) und *Julius Cäsar* (FRÄNZL, 1785) in Mannheim. Johann Rudolf ZUMSTEEG (1760–1802) schuf Inzidenzmusiken zu *Macbeth* und *Othello*, Johann Friedrich REICHARDT (1752–1814) setzte Musik zu den Hexenszenen aus *Macbeth*, und von Joseph HAYDN (1732–1809) ist eine Schauspielmusik zu *König Lear* bezeugt und eine zu *Hamlet* erhalten, deren Echtheit jedoch nicht mit letzter Sicherheit verbürgt ist. Louis SPOHR (1784–1859) schrieb 1825 die Musik zu einer Leipziger *Macbeth*-Aufführung.

Aus dem Jahre 1843 stammt Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDYS (1809–47) Musik zum *Sommernachtstraum* (op. 61), eine Auftragskomposition des Königs von Preußen für das Potsdamer Theater, die an die Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* (op. 21) aus dem Jahre 1826 anknüpft. Sie ist eine der wenigen Schauspielmusiken zu Shakespeare, die internationalen Ruhm erlangt haben. Indem sie das musikalische Äquivalent setzt zu A. W. SCHLEGELS in der Traum- und Feenwelt des Stückes wurzelnder romantischer Konzeption vom *Sommernachtstraum*, hat sie die Interpretation dieser Shakespearekomödie fast ein Jahrhundert lang, nicht zuletzt auch in England, nachhaltig beeinflusst. Aus Theateraufführungen des *Midsummer Night's Dream* schwand sie erst, als die Bühnen nicht mehr über große Orchester verfügten und auch die Inszenierungen nicht mehr so aufwendig waren, dass sie für große Aufzüge Raum hatten, wie sie etwa MENDELSSOHN'S »Hochzeitsmarsch« zu Beginn des 5. Akts der Komödie erforderlich macht.

### b) Konzertkompositionen

Mit zu den letzten Zeugnissen einer Zeit der aufwendigen musikalischen Ausstattung von Bühnenaufführungen gehören Engelbert HUMPERDINCKS (1854–1921) Schauspielmusiken zu den Stücken *Kaufmann von Venedig*, *Winternächten*, *Was Ihr Wollt*, *Romeo und Julia* und *Sturm*, die für Berliner Inszenierungen in den Jahren

1905–1907 (*Sturm* 1915) geschrieben wurden. Was seither an Schauspielmusiken größeren Ausmaßes noch überlebt, ist fast nur noch im Konzertsaal zu hören: MENDELSSOHN'S Musik zum *Sommernachtstraum*, die zuvor schon erwähnte Schauspielmusik zum *Tempest* von Arthur SULLIVAN, Alexander BALAKIREV'S Musik zu *König Lear* (komponiert 1860/61, veröffentlicht 1904), Peter TSCHAIKOWSKY'S Musik zu *Hamlet* (1891), Gabriel FAURÉ'S Komposition »Shylock« (1889), Jean SIBELIUS' Musik zum *Sturm* (1926), oder auch Dimitri KABALEVSKY'S »Romeo and Juliet« (1956). Sie reiher sich ein unter jene Tondichtungen des 19. und 20. Jh.s, die von vornherein unabhängig vom Theater Shakespeare in das Medium der Musik übertragen haben, die Ouvertüren und sinfonischen Dichtungen zu Shakespeare von MENDELSSOHN bis Richard STRAUSS und Edward ELGAR. Ludwig van BEETHOVEN'S Ouvertüren zu H.J. COLLINS'S Schauspiel *Coriolan* (1807) und GOETHE'S *Egmont* (1810), obwohl noch spezifisch für Bühnenaufführungen der Dramen bestimmt, weisen den Weg zur neuen musikalischen Gattung, denn sie sind so konzipiert, dass sie den Verlauf des dramatischen Geschehens in der Musik nachzeichnen und die Hauptpersonen der Stücke in Tönen charakterisieren. Der eigentliche Durchbruch in der Kunst, eine literarische Vorlage zum Programm einer eigenständigen musikalischen Komposition zu machen, ist dem 17-jährigen Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY gelungen, als er die Eindrücke einer Theateraufführung des *Sommernachtstraum*, intensiviert durch die enthusiastische Lektüre von SCHLEGEL'S Übersetzung der Komödie, zuerst in einer Komposition für Klavier zu vier Händen aufzeichnete und dann in die orchestrierte Version der Ouvertüre von 1826 übertrug. Es scheint, als sei in der Folge der Einfluss MENDELSSOHN'S sehr direkt und persönlich auf Hector BERLIOZ übergegangen, der die literarisch-programmatische Kompositionsweise zur großen dramatischen Sinfonie ausweitete. BERLIOZ hatte etwa zur gleichen Zeit wie MENDELSSOHN seine erste entscheidende Begegnung mit Shakespeare, als im Jahre 1827 eine Londoner Theatergruppe unter Charles KEMBLE in Paris großes Aufsehen erregte. Er schrieb eine vierteilige Fantasie für Chor und Orchester über den *Tempest*, die jedoch nicht in den Einzelheiten dem Drama Shakespeares folgt. Ein Zusammentreffen mit MENDELSSOHN 1831 in Rom war dann wohl nicht nur der unmittelbare Anlass für BERLIOZ' erneute Beschäftigung mit Shakespeare und für seine Ouvertüre »Roi Lear« (op. 4), sondern mag in ihm auch die Konzeption für die dramatische Sinfonie »Roméo et Juliette« (op. 17, 1839) haben heranreifen lassen. Diese anderthalbstündige

Komposition für Orchester, Chor und Solostimmen gibt die Tragödie Shakespeares in allen wesentlichen Zügen der Handlung und Personengestaltung wieder aufgrund der von BERLIOZ selbst und von Emile DESCHAMPS bearbeiteten literarischen Vorlagen teils des Originaltextes und teils der Garrick-Kembleschen Bühnenumfassung. Dieses direkte programmatische Umsetzen des Dramas in Musik ist etwas anderes als das allgemeine Nachempfinden eines Shakespearestückes in der Fantasie über *The Tempest* und entspricht im großen Maßstab der Anlage von MENDELSSOHN'S Ouvvertüre zum *Sommernachtstraum*. BERLIOZ hat (außer der Oper *Béatrice et Bénédict*) noch zwei kürzere Kompositionen zu *Hamlet* als no. 2 und no. 3 des Werks »Tristia« (op. 18, 1848) hinterlassen; die eine ist eine umgearbeitete Fassung des als Ballade für zwei Singstimmen bereits erwähnten »La Mort d'Ophélie«, die andere eine »Marche funèbre« zur Schlusszene des Dramas.

Nach den programmatischen Tondichtungen zu Shakespeare von MENDELSSOHN und BERLIOZ, deren Entstehung noch in die erste Hälfte des 19. Jh.s fällt, folgen in der zweiten Jahrhunderthälfte eine größere Anzahl von Ouvvertüren und sinfonischen Dichtungen, so beispielsweise Robert SCHUMANN'S Ouvvertüre »Julius Cäsar« (1851), Franz LISZT'S sinfonische Dichtung »Hamlet« (1858), Friedrich SMETANA'S sinfonische Dichtung »Richard III« (1858), J.S. SVENDSENS Fantasie »Romeo und Julia« (1875) und Antonin DVOŘÁK'S »Othello«-Ouvvertüre (1891). Peter TSCHEIKOWSKY'S sinfonische Fantasie »The Tempest« (1873), seine Fantasieouvvertüre »Romeo and Juliet« (1880, die endgültige dritte Version einer 1869 komponierten und 1870 überarbeiteten Ouvvertüre) und Richard STRAUSS' Tondichtung »Macbeth« (1888) werden vom Namen ihrer Komponisten mitgetragen, wenn auch besonders der »Macbeth« von Richard STRAUSS zu seinen schwächsten Kompositionen zählt. Der eine Beitrag aus England, der diese Gruppe von Werken weit überragt und an Bedeutung nicht hinter den Shakespearekompositionen zurücksteht, die die Gattung der sinfonischen Dichtung mit begründeten, ist Edward ELGAR'S »Falstaff« (op. 68, 1913). Diese »sinfonische Studie« sucht Falstaff und seine Taten nachzuzeichnen, wie sie die beiden Teile von *Henry IV* darstellen, und basiert unter anderem auf einem gründlichen Studium von Maurice MORGAN'S *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777).

### 3. Shakespeareopern

Alle Dramen außer *Titus Andronicus* und *Two Gentlemen of Verona* haben mindestens einer Oper als Vorlage gedient. Die theatralische Großgattung der Musik hat sich in einem beispiellosen Ausmaß Shakespeares Theaterstücken zugewandt. Der *Music Catalogue* von GOOCH und THATCHER registriert für mehrere Dramen über hundert, für *Romeo and Juliet* gar 268 Opern und opernähnliche Musikwerke. Die Gründe für die besondere Affinität der Oper zu Shakespeare sind mannigfach. Die romantische Liebesgeschichte im Zeichen der Familienfehde in *Romeo and Juliet* beispielsweise ist von vornherein ein Opernstoff par excellence und bietet vielfältige Möglichkeiten der melodramatischen Entwicklung und sentimentalen Auflösung. Eine Atmosphäre von Naturgewalt, Magie und Ethos wie im *Tempest* reizt ebenfalls zur musikalischen Ausdeutung. Shakespeares Komödien insgesamt haben feste Wurzeln in der Tradition der Commedia dell' arte, von der sich auch die »opera buffa« herleitet. Darüber hinaus sind ganz allgemein Shakespeares Dramen in der szenisch-bildhaften Struktur und einer vornehmlich von der Aktion her bestimmten Personenführung aus »Soloauftritten« und »Ensembles« der Theatertextur der Oper verwandt.

#### a) Das 17. und 18. Jahrhundert

Henry PURCELLS Shakespearekompositionen setzen *A Midsummer Night's Dream* und *Timon of Athens* in opernhafte oder opernnahe Bühnengeschehen um, wengleich sie auf Bearbeitungen beruhen, die im zu Musik gesetzten Text keine einzige Zeile Shakespeares bewahren. In *The Fairy Queen* schafft PURCELL aus dem grobschlächtigen Libretto eine englische »dramatic opera«, die in ihrer Tektonik und Musik Shakespeares Zauber erneuert. In ihrer Mitte steht die Gestalt der Feenkönigin. Die vertonten Szenen, dargeboten zu ihrer Huldigung, sind als eine Sequenz von Maskenspielen klimaktisch am Ende eines jeden Sprechtheater-Aktes angeordnet. Einzeln von wachsender Kunstfertigkeit, Pracht und Blendkraft für Auge, Ohr und Phantasie, verbindet sie ein innerer Bezugsreichtum, der das Bühnengeschehen vertieft und verwandelt. Am Anfang der Geschichte der Shakespeare-Opern steht so ein Gesamtkunstwerk als kreative Rezeptionsleistung aus shakespeareischem Geist.

Trotz einiger Ansätze nach PURCELL sind Shakespeareopern bis in die jüngere Zeit kaum in England selbst, sondern im Allgemei-

nen im außerenglischen Europa beheimatet. Es ist ein Kuriosum, dass eine sehr frühe, vielleicht die früheste Shakespeareoper im engeren Sinne, eine Version von *Timon of Athens* (*Timone misantropo*, Wien, 1696) keinen geringeren Komponisten hatte als LEOPOLD I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Die eigentliche Zeit der Shakespeareoper brach jedoch erst fast ein Jahrhundert später, in den letzten Jahrzehnten des 18. Jh.s. an. Die frühen Librettisten von zahlreichen Versionen von *Romeo and Juliet*, *Merry Wives of Windsor* und *Tempest* – diese Shakespearedramen reizten von Anfang an stärksten zu Opernkompositionen – zeigten wenig Sinn für den dramatischen Dichter Shakespeare. Es findet sich auch noch bei keinem Komponisten ein weiterreichendes Shakespeareverständnis. Überdies war die Gattung der Oper selbst noch nicht in einem Grade entwickelt, dass in ihr das Äquivalent zu einem Shakespeareschen Drama hätte geschaffen werden können. Die ersten *Romeo and Juliet*-Opern, etwa von J.G. SCHWANENBERGER (1776, mit italienischem Text), Georg BENDA (1776, deutsches Singspiel) oder Daniel STEIBELT (1793, französisch), entfernen sich ebenso wie die Theaterbearbeitungen der Zeit von Shakespeares tragischer Konzeption und enden glücklich und sentimental. Sie sind im Gegensatz zu den ersten Opern über *The Merry Wives of Windsor* von PAPAIONE (Paris, 1761), Peter RITTER (Mannheim, 1794) und Karl DITERS VON DITERSDORF (Öls, 1796) in ihrer Zeit aber immerhin erfolgreich gewesen. Opern über den *Tempest* waren zwischen 1781 und 1799 eine ausgesprochene Modeerscheinung. Acht von insgesamt zwölf solcher Opern entstanden in den beiden Jahren 1798 und 1799; vier von ihnen lag das gleiche Libretto zugrunde, das F.H. VON EINSIEDEL 1778 als *Die Geisterinsel* verfasst und F.W. GOTTER 1791 überarbeitet hatte. Die *Stumm*-Opern von Friedrich FLEISCHMANN (Weimar, 1798), J.F. REICHARDT (Berlin, 1798), Johann ZUMSTEEG (Stuttgart, 1798) und Friedrich HAACK (Stettin, 1798), ferner von Wenzel MÜLLER (Wien, 1798, Libretto K.F. HENSLE), Peter RITTER (Aurich, 1799, Libretto J.W. DOERING) und Johann Daniel HENSEL (Hirschberg, 1799, mit eigenem Libretto nach GOTTER und DOERING) sind deutsche Singspiele nach dem Vorbild von Wolfgang Amadeus MOZARTS *Zauberflöte* und mischen ähnlich wie diese Magie, Schauspiel, humanistische Ethik und derbe Komik. MOZART selbst hat das Libretto der *Geisterinsel* noch kurz vor seinem Tode zur Vertonung angenommen.

## b) Das 19. und 20. Jahrhundert

Keine deutsche Shakespeareoper aus dem 18. und 19. Jh. hat hohe Geltung erlangt, mit Ausnahme von Otto NICOLAIS *Lustigen Weibern von Windsor* (Berlin 1849); NICOLAIS jedoch wirkte hauptsächlich in Italien. Richard WAGNERS *Das Liebesverbot* (1836, nach *Measure for Measure*) ist ein Jugendwerk mit allen Stilmerkmalen italienischer und französischer Opernkunst, von denen sich WAGNER später so entschieden entfernte. Doch gerade im Bereich der italienischen – und mit BERLIOZ' *Béatrice et Bénédict* (1862) auch der französischen – Oper gelangt die Shakespeareoper im 19. Jh. zur vollen Blüte. Die Voraussetzungen dafür liegen einmal in der vervollkommnung der traditionellen »Nummernoper« und der Umbildung der »Nummern«, also der einzelnen Rezitative, Arien, Duette, Ensembles oder Chorsätze, zu funktionalen Teilen einer Gesamtkomposition, zum anderen aber auch in einem vertieften Verständnis der Librettisten und Komponisten für Shakespeares Dramen. Die neuen Möglichkeiten der Shakespeareoper zeichnen sich zuerst im letzten Akt von ROSSINIS *Otello* (1816) ab, der gegenüber den ersten beiden opernhafte-konventionellen Akten im Libretto nahe an Shakespeare bleibt und in der Anlage von Desdemonas Lied und Gebet ein künstlerisches Verstehen verrät, das den Opernkomponisten Ausdrucksformen finden lässt, die ähnliche Wirkungen wie die Sprachkunst des Dramatikers erzielen. Eine noch intensivere künstlerische Begegnung zwischen Komponist und Dramatiker vollzieht sich einige Jahrzehnte später zwischen Giuseppe VERDI (1813–1901) und Shakespeare. VERDI komponierte 1847 die erste Fassung seines *Macbetto* und revidierte sie 1865. Als Oper ist sie auch durch die Revision kein restlos zufriedenes stehendes Werk geworden, und als Shakespearedeutung weist sie erst hin auf die Vollendung, die VERDI in den Spätwerken *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) erreichte. Den Grund für den hohen künstlerischen Rang dieser Opern legen die Libretti von Arrigo BOITO. BOITO war ein Verehrer Shakespeares wie VERDI und außerdem selbst kein geringer Opernkomponist. Er schuf mit den beiden Textbüchern der Musik den Raum, den sie zu ihrer Entfaltung und zur geistigen Durchdringung des dramatischen Stoffes brauchte, indem er Shakespeares Dramen *Othello* und *Merry Wives of Windsor* kürzte und umdisponierte, aber sonst den Shakespearetext (in der italienischen Übersetzung) beibehielt. In *Otello* verzichtete er auf Shakespeares 1. Akt und übernahm aus ihm nur einige wenige wesentliche Elemente zur Charakterisierung von

Othello und Desdemona und ihrer Liebe in das der Opernfassung allein eigene Duett am Ende von Akt 1; die gesamte Oper ließ er mit einem Sturm über Cypern beginnen, der zum Symbol der Leidenschaften wird, die die Handlung beherrschen. Die UmDispositionen in *Falstaff* sind ähnlich bedeutsam, und die Kürzungen erlauben es sogar, die Person Falstaffs in *Merry Wives of Windsor* durch die Hereinnahme charakteristischer Züge aus 1 und 2 *Henry IV* zu runden.

Ein ausgewogenes und harmonisches Ineinanderwirken der Kräfte des Dramas und der Oper, wie es sich in VERDIS Kompositionen manifestiert, ist in Shakespeareoperen seither kaum wieder erreicht worden. Die Tendenz geht dahin, dass die Dramen als literarische Texte gegenüber der Musik größere Geltung beanspruchen. Viele Komponisten seit VERDI haben dazu geneigt, dem dramatischen Vorwurf, den sie bei Shakespeare fanden, zu viel Raum zu gewähren und ihn die Musik und eine opernmäßige Personen- und Handlungsentwicklung beeinträchtigen zu lassen, so beispielsweise Ralph Vaughan WILLIAMS in *Sir John in Love* (1929) oder Frank MARTIN in seiner Oper *Der Sturm* (1956). Traditionell ausgerichtete ebenso wie moderne und avantgardistische Opern nach Shakespeares Dramen sind auch im 20. Jh. in großer Zahl entstanden; erwähnt seien aus der Fülle lediglich ERNST BLOCHS *Macbeth* (Paris, 1910), G.F. MALPIEROS *Antonio e Cleopatra* (Florenz, 1938) und *Romeo e Giulietta* (Salzburg, 1950), CARL ORFFS *Ein Sommernachtstraum* (1952), BORIS BLACHERS *Roméo und Julia* (Salzburg, 1950), MARIO CASTELNUOVO-TEDESCOS *Il mercante di Venezia* und *All's Well That Ends Well* (Florenz, 1956/1961, 1959), GISELHER KLEBES *Die Ermordung Cäsars* (Essen, 1959) und V.Y. ŠEBALINS *The Taming of the Shrew* (1957, auf Russisch). Shakespeareoperen unserer Tage, die wohl auch künftig neben VERDIS Meisterwerken werden bestehen können, sind Benjamin BRITTENS *A Midsummer Night's Dream* (1960) und Aribert REIMANNs *Lear* (1978). Dem Libretto zu *A Midsummer Night's Dream* von Benjamin BRITTEN (1913–1976) liegt der englische Text Shakespeares zugrunde mit allen Assoziationen, die ihm aus der Sprache und der dramen- und bühnengeschichtlichen Überlieferungstradition des Stückes anhaften. Es rechnet damit, dass das Publikum Shakespeares Komödie in der Originalgestalt kennt und schafft durch UmDispositionen und Kürzungen im dramatischen Vorwurf Raum für eine motivisch dicht organisierte sinfonische Opernmusik, die alte wie neue kompositorische Möglichkeiten der Tonalität, des Satzes und der Instrumentierung nutzt. Aribert REIMANN (geb. 1936) komponierte



*Lear* im Auftrag der Bayerischen Staatsoper. Die Uraufführung 1978 zog mit Dietrich FISCHER-DIESKAU in der Hauptrolle und in der Inszenierung von Jean-Pierre PONELLE aus den geclusterten Strukturen des musikalischen Satzes beklemmend starke Wirkungen. 1997 wurde, wiederum in München, Hans Werner HENZES Oper *Venus und Adonis* uraufgeführt.

#### 4. Ballett und Musical

Shakespeares Werke sind im Laufe der Theatergeschichte auch zuweilen in Ballette umgesetzt worden. Bereits aus dem Jahr 1780 ist ein in London aufgeführtes Ballett zu *Macbeth* verzeichnet. 1926 schrieb Constant LAMBERT für Sergei DIAGHILEVs Truppe die Musik zu einem Ballett *Romeo and Juliet*. Die gleiche Truppe tanzte *Hamlet* zu LISZTS und TSCHAIKOWSKYS sinfonischen Dichtungen zu diesem Drama. Die umfangreichste und musikalisch gehaltvollste Ballettkomposition zu Shakespeare ist Sergei PROKOFJEWs *Romeo und Julia* (1934).

In den Vereinigten Staaten schließlich ist Shakespeare in Musical-Bearbeitungen auch in den Bereich des reinen Unterhaltungstheaters herübergenommen worden. Diese Musicals sind Produkte des professionellen Show-business mit oftmals spritzigen Texten und eingängiger, virtuos komponierter Musik. Ihre Kunst ist die der äußeren Effekte, und sie haben eine ähnlich geringe Beziehung zu ihren Mustern unter Shakespeares Dramen wie die opernhafte Shakespearebearbeitungen, die das Theater der Restaurationszeit in England beherrschten. *The Boys From Syracuse* (1939; Musik von Richard RODGERS und Lorenz HART) ist der *Comedy of Errors* nachempfunden. Ein Klassiker der Gattung Musical ist Cole PORTERS *Kiss Me, Kate* (1949) geworden, eine Version von *Taming of the Shrew*. Leonard BERNSTEINS *West Side Story* (1957) greift das Romeo-und-Julia-Motiv auf und siedelt es in einer realistisch gezeichneten New Yorker Umwelt an, in der jugendliche Banden sich befehden und die ethnischen Gegensätze zwischen den ansässigen weißen Amerikanern und den zugewanderten Puerto-Ricanern aufeinander prallen. *As You Like It* ist unter Beibehaltung der originalen Shakespearelieder in den frühen sechziger Jahren von Dran und Tani SEITZ bearbeitet worden, und 1969/70 spielte am Broadway ein Musical nach *Twelfth Night* von Donald DRIVER; als *Tut Was Ihr Wollt* kam es auch nach Deutschland. Rock und Shakespeare trafen zusammen im Musical *The Two Gentlemen of Verona*, das 1971 im New Yorker Central Park aufgeführt wurde.

John GUARE lieferte hierfür die Vertonungen der Lieder und Galt McDERMOT (der Komponist von *Hair*) die übrige Musik. Shakespeares Renaissance-Italien wurde mit puerto-ricanischem Lokalkolorit überblendet. Für das Shakespeare-Musical *Return to the Forbidden Planet* griff Bob CARLTON auf den gleichnamigen sf-Film von 1956 zurück und unterlegte dessen futuristische *Tempest*-Vision mit Rock'n Roll-Hits der 50er und 60er Jahre. Die Show war in London (1989) und, mit dem neuen Titel *Shakespeare & Rock'n Roll*, in Berlin (1993) ein Erfolg.

E.W. NAYLOR, *Sh. and Music*, London 1896, rev. ed. 1931. – L.C. ELSON, *Sh. in Music*, Boston 1901. – M. FRIEDLÄNDER, »Sh.'s Werke in der Musik,« *Sf* 37 (1901). – G.H. COWLING, *Music on the Shakespearean Stage*, London 1913, repr. New York 1964. – E.W. NAYLOR, *Sh. Music*, London 1913, rev. ed. 1928. – A.H. MONCUR-SIME, *Sh.: His Music and Song*, London 1916. – F. BRIDGE, *Shakespearean Music in the Plays and Early Operas*, London 1923. – A.C. KEYS, *Les adaptations musicales de Sh. en France jusqu'en 1870*, Paris 1933. – P. FREHN, *Der Einfluss der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im XIX. Jh.*, Düsseldorf 1937. – L. ENGEL, *Music for the Classical Tragedy*, New York 1953. – J. KERMAN, *Opera as Drama*, New York 1956. – J.S. MANIFOLD, *Music in English Drama: From Sh. to Purcell*, London 1956. – J.P. CUTTS, *La musique de scène de la troupe de Sh.*, Paris 1959. – P. Hartmoll, ed., *Sh. in Music*, Essays by J. STEVENS, C. CUDWORTH, W. DEAN, R. FISKE. With a Catalogue of Musical Works, London 1964. – W. MËLLERS, *Harmonious Meeting*, London 1965. – I. SPINK, *English Song: Dowland to Purcell*, London 1974. – J. DRAHEIM, »Sh.'s Dramen in der Musik,« in: *W. Sh.: Didaktisches Sh.-Handbuch*, ed. R. Ahrens, Bd. 2, München 1982. – G. SCHMIDGALL, *Sh. & Opera*, New York 1990. – E.R. HOTALING, *Sh. and the Musical Stage*, Boston 1990. – B.N.S. GOOCH, D. THATCHER, eds., *A Sh. Music Catalogue*, 5 Bde., Oxford 1991. – C.K. HOWARD, *The Staging of Sh.'s Romeo and Juliet as a Ballet*, San Francisco 1992. – H. KLEIN, C. SMITH, eds., *The Opera and Sh.*, Lewiston 1993. – J. RUSHTON, *Berlioz: Roméo and Juliette*, Cambridge 1994. – W. H.L. GODSALVE, *Britten's A Midsummer Night's Dream: Making an Opera from Sh.'s Comedy*, London 1995. – K. CLARKE, »[...] Sh. as Musical,« *Sf* 133 (1997). – T. KISHI, »Sh. and the Musical,« in: *Sh. and the Twentieth Century*, eds. J. Bate u.a., Newark 1998. – Vgl. auch Bibliographie zu III.B.6.b.bb.