

SHAKESPEARE- HANDBUCH

DIE ZEIT • DER MENSCH • DAS WERK • DIE NACHWELT

Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler
herausgegeben von
INA SCHABERT

Mit einem Geleitwort von
Prof. Dr. WOLFGANG CLEMEN

7
(1972)

(1972)

Mit 5 Abbildungen

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

INHALTSVERZEICHNIS

Gleitwort	(Wolfgang Clemen)	xvii
Einleitung	(Ina Schabert)	xx

I. TEIL: DIE ZEIT

DAS ELISABETHANISCHE ZEITALTER . .	von Wolfgang Weiß	2
1. Der Begriff »Englische Renaissance«		2
2. Die politische Entwicklung im 16. Jahrhundert		4
3. Die Regierungsform unter Elisabeth		8
4. Die elisabethanische Gesellschaft	(9)	
5. Die wirtschaftl. Entwicklung Englands unter d. Tudors		13
6. Die philosophischen Strömungen im 16. Jahrhundert		16
7. Das elisabethanische Weltbild	(18)	
8. Die elisabethanische Psychologie		24
9. Die Lehre von den Tugenden und Lastern	(27)	
10. Erziehung und Bildungsideal		28
11. Die englische Sprache in der Tudorzeit		32
DIE DRAMATISCHE TRADITION . . .	von Wolfgang Weiß	36
1. Die mittelalterlichen Mysterienspiele		38
2. Die Moralitäten		41
3. Die Entwicklung der Vice-Figur		43
4. Die Interludien der Tudorzeit		46
5. Der Einfluß der klassischen lateinischen Komödie		48
6. Der Einfluß der »Commedia dell'arte«		51
7. Die Komödie John Lylys	(52)	
8. Die Sittenkomödie Ben Jonsons		55
9. Der Tragödienbegriff des Mittelalters		57
10. Die Entstehung der elisabethanischen Tragödie unter dem Einfluß Senecas		59
11. Kyds »Spanish Tragedy« und die elisabethanische Rache-tragödie		61
12. Das Drama Marlowes		65
13. Das elisabethanische »history play«		67

C. DAS ELISABETHANISCHE THEATER von Helmut Castrop 73

1. Die elisabethanische Bühne heute 73
2. Die Dokumente 74
 - a) Das Bildmaterial 75
 - b) Die Beschreibungen 78
 - c) Juristische Belege 78
 - d) Regieunterlagen 79
3. Geographie und Geschichte der Aufführungsstätten 79
 - a) Improvisierte Bühnen 79
 - b) Die »Wirtshaus theater« 80
 - c) Die »öffentlichen« Theater 81
 - d) Die »privaten« Theater 83
4. Die Entstehung der »öffentlichen« Theater 84
5. Form und Funktion der »öffentlichen« Theater 86
 - a) Der Außenbau 86
 - b) Das Parterre 87
 - c) Die Bühnenplattform 88
 - d) Die Hauptsäulen 90
 - e) Die Versenkung 90
 - f) Die Türen 91
 - g) Die Bühnenhauswand (»Innenbühne«) 91
 - h) Die Oberbühne 93
 - i) Der Orchesterraum 95
 - j) Das Dachgeschoß 96
6. Die »privaten« Theater 97
 - a) Allgemeines 97
 - b) Das Blackfriars-Theater 97
7. Die Hofbühne 100
8. Die Ausstattung der Bühnen 101
 - a) Emblematik 102
 - b) Die Versatzstücke 102
 - c) Kleinere Requisiten 104
 - d) Szenenlokalisierung 104
 - e) Kostüme 105
9. Die Schauspieler 106
 - a) Die Entstehung der Berufsschauspielertruppen 106
 - b) Die führenden Theatertruppen 108
 - c) Die Organisation der Truppen 109
 - d) Die Kindertruppen 111
10. Die Aufführungspraxis 112
 - a) Aufführungszeit und -dauer 112
 - b) Die Probenarbeit 113
 - c) Die Rollenbesetzung 114
 - d) Die Knabenschauspieler 115
 - e) Die Hauptdarsteller 116
 - f) Der Schauspielstil 117
 - g) Das Repertoire 119
11. Das Publikum 120
12. Die Staatsaufsicht 122

II. TEIL: DIE PERSÖNLICHKEIT

- A. GESCHICHTE DER BIOGRAPHISCHEN FORSCHUNG 126
 von Ingeborg Boltz
1. Der Mangel an biographischen Dokumenten 126
 2. Die ersten Biographen: Rowe, Aubrey, Fuller 127
 3. Stratford im 18. Jahrhundert 129
 4. Die beliebtesten Legenden 130
 - a) Shakespeare als Wilderer 130
 - b) Shakespeare als Pferdeknecht 131
 - c) Shakespeares Beziehung zu den Davenants 132
 5. Malone 132
 6. Das Werk als Informationsquelle der Biographie 133
 7. Die positivistische Forschungsrichtung 135
 8. Shakespeare-Biographien im 20. Jahrhundert 137
- B. SHAKESPEARES LEBEN 139
1. Die Dokumente 139
 2. Shakespeares Familie 140
 - a) Abstammung der Eltern 140
 - b) John Shakespeares bürgerliche Laufbahn 141
 3. Shakespeares Jugendjahre 144
 - a) Frühe Kindheit 144
 - b) Bildungsmöglichkeiten in Stratford 144
 4. Ehe und Familie 146
 5. Berufstheorien 148
 6. »Johannes Factotum« 150
 7. Southampton als Gönner Shakespeares 151
 8. Shakespeares Theatertätigkeit 153
 - a) Shakespeares Truppe 153
 - b) Shakespeare als Teilhaber 154
 - c) Shakespeare als Schauspieler und Dramatiker 155
 - d) Shakespeare und seine Kollegen 156
 - e) Aussagen über Shakespeares dichterische Leistung zu seinen Lebzeiten 158

C. SHAKESPEARE IN DER MUSIK

In Shakespeares Drama besitzen das dichterische Wort und die Struktur des Sprachkunstwerks selbst musikalische Dimensionen. Die dramatischen Kompositionsprinzipien, die in der Sprachgebung, in der Fügung und Entwicklung von Themen, Bildmotiven, Sprechweisen und Stimmungen und in der Phrasierung der Spannungsbögen von Szenen, Akten und Aktfolgen wirksam werden, sind denen der musikalischen Komposition verwandt. An den dramatischen Höhepunkten festlicher Einzüge und kriegerischer Triumphe oder Niederlagen tritt Musik als Fanfare und Kriegssignal an die Stelle des Wortes. In Momenten entspannten Verweilens und reflektierenden Besinnens fängt sie die Augenblicksstimmung auf und verbindet sich mit dem Wort in der Lyrik gesungener Lieder. Musik ist spektakulär, ist Theater; Musik ist für den elisabethanischen Menschen aber auch die Fortsetzung der Sprache in den emotionalen Bereichen des nicht mehr Sagbaren. Von diesen Voraussetzungen her ist sie kein Fremdkörper im Drama. Sie ist vielmehr für Shakespeare ein sprachlich und dramatisch auf mannigfache Weise sinnträchtiges Gestaltungsmittel, dessen besondere Kraft noch dazu aus einer tiefen persönlichen Beziehung des Dramatikers zur Musik zu entspringen scheint. Musik ist in Shakespeare, und sie ist die Ursache der Musik bei anderen. Das Werk keines anderen Dichters und Dramatikers der Weltliteratur hat eine vergleichbare Fülle von musikalischen Kompositionen angeregt wie die Dramen Shakespeares. Das Spektakuläre und Schauspielhafte seiner Theaterstücke ebenso wie die kaum gebändigten Emotionen der großen Tragödien und die gefühlvoll heitere oder melancholische Intimität der Komödien und ihrer Lieder haben aus dem musikalischen Potential der originalen Sprachkunstwerke heraus ihre Umsetzung in Musik erfahren.

I. SHAKESPEARELIEDER

a) Englische Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts

Musik war ein integraler Bestandteil von Theateraufführungen in der elisabethanischen Zeit und erfüllte dramatische ebenso wie rein unterhaltende Funktionen. Die originalen Bühnenmusiken und Liedsätze, die Shakespeare in seinen Stücken verwendete, sind leider nicht mit den Texten zusammen überliefert worden und sind uns daher zumeist verloren. Einige bedeutende Komponisten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts 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 bis 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. Jahrhundert hinein unmittelbar zur Verwendung in Theateraufführungen komponiert. Madrigale zu Shakespearetexten im 17. Jahrhundert, die oftmals Alternativfassungen der Sololieder sind, und die dann im 18. Jahrhundert beliebten mehrstimmigen »glees« waren demgegenüber als musikalische Kompositionen bereits unabhängiger vom Theater. Doch das wirklich eigenständige Shakespearelied ist im wesentlichen ein Produkt des 19. Jahrhunderts, und es ent-

wickelte 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. Jahrhundert und dann, im Anschluß an die zentrale romantische Musikentwicklung im deutschsprachigen Bereich, im 19. und 20. Jahrhundert auch in England immer mehr die ein- und mehrstimmigen Liedkompositionen nach Shakespeare, die, vom Theater losgelöst, allein für den kammermusikalischen oder konzertanten Vortrag geschrieben worden sind.

Die frühen Liedkompositionen nach Shakespeare, die seltener als Einzelstücke überkommen, im allgemeinen aber 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 Theaterperiode in England vom Ende des 17. bis hinein ins 19. Jahrhundert 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 verlorenzugehen, weil sich die Musik in ihnen mit dem dichterischen Text verband. Die Aufführungstexte, zu denen die Bühnenmusiken komponiert wurden, waren selbst allerdings oftmals tiefgreifende Revisionen der originalen Dramen. William DAVENANT etwa bearbeitete 1663 *Macbeth* und fügte Lieder von Thomas MIDDLETON ein. Sie galten danach anderthalb Jahrhunderte lang als originaler Bestandteil des *Macbeth*-Textes und wurden in ihrer frühesten Vertonung im 18. Jahrhundert 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*. Zu DAVENANTS und John DRYDENS Adaption *The Tempest or the Enchanted Island* (1667)

schrieb Henry PURCELL (1659–95) eine zusammenhängende Komposition aus Lied- und Instrumentalsätzen, die als integrale Schauspielmusik bewahrt geblieben ist. Nur die Lieder des Ariel verwenden hier Shakespeares originale Worte. Aus verschiedenen 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. Jahrhundert 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 als Thomas ARNE. Doch nur relativ wenige noch erhaltene Liedkompositionen können ihm zweifelsfrei 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. Jahrhundert 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 Shakespearetexte 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. Jahrhundert, hat hingegen Shakespeare nicht vertont. Das ist sicherlich zu bedauern, denn er besaß trotz seiner deutschen Herkunft ein außerordentlich feines Gefühl für die englische Sprache. Gerade dieses läßt die eine von anonymer 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, so daß HÄNDEL 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 Romantik

Die universale Geltung, die Shakespeare seit dem Ende des 18. Jahrhunderts 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 Duets 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 bis 1949) schrieb drei Ophelialieder. Hugo WOLFF (1860–1903) setzte einige der lyrischen Passagen aus dem *Sommernachtstraum* in Musik. In unserem Jahrhundert hat Erich Wolfgang KORN-GOLD (1897–1957) fünf Lieder des Narren aus *Was ihr wollt* vertont, und Frank MARTIN (geb. 1890) 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. Jahrhunderts ist der Italiener Mario CASTELNUOVO-TEDESCO (geb. 1895), 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. Jahrhundert ihren Anfang nahm und im 18. Jahrhundert zur Blüte gelangte, entwickelte sich für das Shakespearelied in Europa im 19. und 20. Jahrhundert 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. Jahrhundert fortlebenden einheimischen Liedschaffen und mit Erneuerungsbestrebungen, die im frühen 20. Jahrhundert von einem wiedererwachenden Interesse an den Stilformen elisabethanischer Musik ausging. Bezeichnenderweise sah das 19. Jahrhundert 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. Jahrhunderts 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. Jahrhundert 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. Jahrhundert 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. Jahrhundert 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), der 1861/62 seinen Namen mit einer Schauspielmusik zum *Tempest* machte, erhielt daraufhin den Auftrag seines Verlegers zur Vertonung von fünf Shakespeareliern. Weitere Liedkompositionen folgten. Die vollzogene Trennung zwischen der Komposition von Bühnenmusiken fürs Theater einerseits und Liedvertonungen zum Einzelvortrag andererseits wird bei SULLIVAN deutlich. Die Shakespearelicder, 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. Jahrhundert, 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. Jahrhunderts entledigt und entweder auf die noch erhaltenen Kompositionen aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert 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 Zahl der Einzelvertonungen zu den beliebtesten Shakespeareliedern ist erstaunlich. Sie beträgt zu »Ye spotted snakes with double tongue« (*A Midsummer Night's Dream*) 43, zu »Full fathom five« (*Tempest*) 45, »Fear no more the heat of the sun« (*Cymbeline*) 46, »When icicles hang by the wall« (*Love's Labour's Lost*) 49, »Who is Silvia« (*Two Gentlemen*) 55, »Tell me where is fancy bred« (*Merchant of Venice*) 58, »Come away, death« (*Twelfth Night*) 64, »Blow, blow thou winter wind« (*As You Like It*) 65, »Orpheus with his lute« (*Henry VIII*) und »Sigh no more ladies« (*Much Ado About Nothing*) je 72, »Take o take those lips away« (*Measure for Measure*) 74, »Under the greenwood tree« (*As You Like It*) 76, »O mistress mine« (*Twelfth Night*) 104, und zu »It was a lover and his lass« (*As You Like It*) gar 123.

2. INSTRUMENTALMUSIK

a) Bühnen- und Schauspielmusik

In den ersten Jahrzehnten nach der Wiedereröffnung der Londoner Theater in der Restorationszeit 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 Theatermusiker 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* und vor allem in Henry PURCELLS Musik zu den Shakespearebearbeitungen *The Tempest*, *Or the Enchanted Island* (1695), *The Fairy Queen* (1692; entlehnt aus *Midsummer Night's Dream*) und *Timon of Athens* (ca. 1694). LOCKES und PURCELLS Kompositionen wurden nachweislich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zu immer neuen Inszenierungen des *Macbeth* oder des *Tempest* in England 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. Jahrhunderts 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 Schauspielmusiken. 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 bis 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 und zutiefst 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*, *Wintermärchen*, *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 TSCHAIKOWSKYS Musik zu *Hamlet* (1891), Gabriel FAURÉS Komposition »Shylock« (1889), Jean SIBELIUS' Musik zum *Sturm* (1926) und auch eine so junge Komposition fürs Theater wie Dimitri KABALEVSKYS »Romeo and Juliet« (1956). Sie reihen sich ein unter jene Tondichtungen des 19. und 20. Jahrhunderts, 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 BEETHOVENS Ouvertüren zu H.J. COLLINS Schauspiel *Coriolan* (1807) und GOETHES *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 17jährigen Felix MENDELSSOHN-BARTHOLDY gelungen, als er die Eindrücke einer Theateraufführung des *Sommernachtstraums*, intensiviert durch die enthusiastische Lektüre von SCHLEGELS 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 MENDELSSOHNs 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 »Romeo 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 Bühnensfassung. 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 *Sommernachts Traum*.

Hector BERLIOZ hat (außer der Oper *Béatrice et Bénédicte*) 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 Schlußszene des Dramas.

Nach den programmatischen Tondichtungen zu Shakespeare von MENDELSSOHN und BERLIOZ, deren Entstehung noch in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts 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 SMETANAS sinfonische Dichtung »*Richard III*« (1858), J. S. SVENDSENS Fantasie »*Romeo und Julia*« (1875) und Anton DVORAK'S »*Othello*«-Ouvvertüre (1891). Peter TSCHAIKOWSKY'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 MORGANNS *Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777).

3. SHAKESPEAREOPERN

Etwa 200 Opern sind nach Shakespeares Dramen komponiert worden. Die theatralische Großgattung der Musik hat sich in einem beispiellosen Ausmaß Shakespeares Theaterwerken zugewandt. Alle seine Dramen außer *Titus Andronicus* und *Two Gentlemen of Verona* haben mindestens einer Oper als Vorlage gedient. Der *Tempest* und *Romeo and Juliet* sind am häufigsten in Opern umgesetzt worden; von *Romeo and Juliet* gibt es 24, vom *Tempest* gar 31 Opernkompositionen. 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

In den Shakespearekompositionen Henry PURCELLS bahnt sich die Entwicklung zur Oper an, besonders in den eingefügten Maskenspielen (»masques«), die ganz von der Musik her bestimmt sind. In bezug auf ihr Verhältnis zu Shakespeare ist es bemerkenswert, daß sie etwas vom Geist des *Tempest*, des *Midsummer Night's Dream* und des *Timon of Athens* in opernhafte oder opernnahe Bühnengeschehen umsetzen, obgleich sie auf

Bearbeitungen beruhen, die im Falle des *Tempest or the Enchanted Island* nur noch die Lieder des Originals, in *The Fairy Queen* und *Timon of Athens* keine einzige Zeile des Shakespearetextes bewahren.

Trotz einiger Ansätze nach PURCELL sind Shakespeareoper bis in die jüngere Zeit kaum in England selbst, sondern im allgemeinen 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. Jahrhunderts, an. Die frühen Librettisten von zahlreichen Versionen von *Romeo and Juliet*, *Merry Wives of Windsor* und *Tempest* – diese Shakespearedramen reizten schon von Anbeginn am stärksten zu Opernkompositionen – zeigen 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 *Sturm*-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. HENSLER), 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. Jahrhundert 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 Bénédic* (1862) auch der französischen – Oper gelangt die Shakespeareoper im 19. Jahrhundert 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 kompo-

nierte 1847 die erste Fassung seines *Macbetto* und revidierte sie 1865. Als Oper ist sie auch durch die Revision kein restlos zufriedenstellendes 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 I. 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 I; 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 in unserem Jahrhundert in großer Zahl entstanden; erwähnt seien aus der Fülle lediglich Ernst BLOCHS *Macbeth* (Paris, 1910), G. F. MALI-

PIEROS *Antonio e Cleopatra* (Florenz, 1938) und *Romeo e Giulietta* (Salzburg, 1950), Carl ORFFS *Ein Sommernachtstraum* (1952), Boris BLACHERS *Romeo und Julia* (Salzburg, 1950), Giseler KLEBES *Die Ermordung Cäsars* (Essen, 1959) und V. Y. ŠEBALINS *The Taming of the Shrew* (1957, auf russisch). Die einzige Shakespeareoper unserer Tage aber, die wohl auch künftig neben VERDIS Meisterwerken wird bestehen können, ist Benjamin BRITTENS *A Midsummer Night's Dream* (1960). Dem Libretto liegt der englische Text Shakespeares zugrunde mit allen Assoziationen, die ihm aus der Sprache und der dramen- und bühnengeschichtlichen Überlieferungstradition der Komödie anhaften. Es rechnet mit der Kenntnis eines Publikums von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* in der Originalgestalt 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.

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 PROKOFIEVS *Romeo und Julia* (1934):

In den Vereinigten Staaten schließlich ist Shakespeare in einigen 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 Puertoricanern aufeinanderprallen. *As You Like It* ist unter Beibehaltung der originalen Shakespearlieder 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, das als *Tut was ihr wollt* auch nach Deutschland kam. Im Sommer 1971 fand eine »rock opera« über *Two Gentlemen of Verona* respektvolle Anerkennung bei der amerikanischen Musikkritik und begeisterte das Publikum der Shakespeare-Freilichtaufführungen im New Yorker Central Park.

C. BURNEY, *A General History of Music*, 4 Bde., London, 1776–1789. ed. F. Mercer, New York, 1935 u. 1957. – A. ROFFE, *Handbook of Sh. Music*, London, 1878. – J. GREENHILL, F. J. FURNIVALL, W. A. HARRISON, *A List of all the Songs and Passages in Sh. which have been set to music*, London, 1884. – A. SCHAEFER, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Sh.s, Kleists und Körners*, Leipzig, 1886. – E. W. NAYLOR, *Sh. and Music*, London, 1896, rev. ed. 1931. – H. K. WHITE, *Index to Songs, Snatches and Passages in Sh. which have been set to music*, London, 1900. – L. C. ELSON, *Sh. in Music*, Boston, 1901. – M. FRIEDLÄNDER, »Sh.s Werke in der Musik«, *SJ*, 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. Jahrhundert*, Diss. Köln, 1936. Düsseldorf, 1937. – J. GREGOR, *Kulturgeschichte der Oper*, Wien, 1941. – 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. HARTNOLL, ed., *Sh. in Music*, Essays by J. Stevens, C. Cudworth, W. Dean, R. Fiske, With a Catalogue of Musical Works, London, 1964. – W. DEAN, »Sh. in the Opera House.« *ShS*, 18 (1965). – D. S. HOFFMAN, »Some Shakespearean Music, 1660–1900.« *ShS*, 18 (1965).