

Werk

Titel: Shakespeare und die Tonkunst

Autor: Förster, Friedrich

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log13

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare und die Tonkunst.

Von

Friedrich Förster.

Wenn wir in unsern Tagen Sinn und Verständniss für Musik, freudige Begeisterung für die Meisterwerke dieser Kunst selbst in denjenigen Schichten der Gesellschaft finden, denen ihre äussern Lebensverhältnisse nicht verstatteten, durch Unterricht und durch das Anhören vollendeter Aufführungen der höchsten Schöpfungen der Musik in der Oper, dem Oratorium, den Symphonieconcerten und Academien sich eine gründliche musikalische Ausbildung zu verschaffen, so hat dies nichts Verwundersames, da Kirchenmusik, Gartenconcerte, Militärmusik, ja selbst die Bänkelsänger mit ihren Drehorgeln musikalische Genüsse mannigfaltiger Art Allen zugänglich machen. Wohl aber muss es Erstaunen erregen, wenn wir Shakespeare als einen, mit tiefer Einsicht in das Wesen der Musik und edelster Begeisterung für diese Kunst begabten Dichter kennen lernen. Seiner Geburt nach gehörte er einer Nation an, welcher im Allgemeinen der Sinn für die Musik verschlossen zu sein scheint, (nur die Irländer und Schotten haben schöne Volkslieder); selbst in den höheren Kreisen der Gesellschaft zu jener Zeit fand man vornehmlich an der Fidel und am Dudelsack Vergnügen, etwas Klimpern auf dem Spinett galt für eine aussergewöhnliche Leistung. In der Kirche, im Theater und in den Königshallen fanden Musikaufführungen statt, welche weit hinter denen zurückblieben, die wir gegenwärtig in Deutschland in der kleinsten Provinzialstadt, ja selbst in Dorfkirchen und Dorfschenken finden.

Die Königin Elisabeth wurde 1558 den 28. April feierlich gekrönt; noch war die Messe in katholischer Weise beibehalten, wobei jedoch Psalmen von den administrirenden Geistlichen und von dem Chor der Knaben, Ministrels genannt, gesungen wurden. Dieser Chor bestand bereits unter Heinrich VI., welcher im Jahre 1454 einen, in lateinischer Sprache abgefassten, Befehl an vier seiner Hofbedienten — ihre amtliche Stellung wird nicht weiter angegeben — erliess, also lautend: „Euch sei kund und zu wissen, dass Wir, da Unsere Ministrels den Weg alles Fleisches gegangen, zu Unserem Troste (*propter solatium nostrum*) anderer an ihrer Stelle bedürfen, Euch hierdurch beauftragen, gemeinschaftlich und ein Jeder für sich einige Knaben, äusserlich wohl gebildet (*membris naturalibus elegantes*), unterrichtet in der Kunst der Ministrels, wo Ihr sie findet, sowohl innerhalb wie ausserhalb des Weichbildes festnehmen und zu Unserem Dienste anhero bringen sollt.“¹⁾ — Die nachfolgenden Könige nahmen sich gleichfalls die Freiheit, in derselben Weise, wie sie durch die Matrosenpresse die Schiffe ihrer Flotte bemannten, durch die Chorknabenpresse den Schiffen der Schlosskapellen zu Windsor und der Kathedrale St. Paul in London die benöthigten Sänger zuführen zu lassen. Auch die Königin Elisabeth nahm es in diesem Punkte mit der *habeas corpus*-Acte nicht eben genau. Sie erliess unter dem 26. April 1585 „An sämmtliche *Deans, Provostes, Maisters and Wardens of colleges, and all ecclesiastical persons and ministers and to all other our Officers, Myinisters and Subjects*“ nachfolgenden Befehl: „Elisabeth, Königin. Sintemal Wir Unseren Bedientesten Thomas Gyles, Gesangmeister der Kinder in Unserer Kathedralkirche St. Pauli zu London, befohlen haben, solche befähigte Kinder aufzugreifen (*to take up*), welche sich insonderheit dazu eignen, in der Kunst und Wissenschaft der Musik und im Gesange ausgebildet zu werden, wie und wo er solche an irgend einem Orte Unseres Königreichs England und Wales findet, und sie durch Unterricht auszubilden und geschickt zu machen, Uns zu dienen, wann es Uns beliebt, sie rufen zu lassen, so ergeht an Euch durch Gegenwärtiges Unser Wille und Befehl, von jetzt ab zu gestatten, ohne Widerrede, dass genannter Unser Bedientester Thomas Gyles, dessen Beauftragter oder Beauftragte in einer jeden Kathedrale oder Collegiatkirche, und an jedem anderen Orte und Stelle dieses Unseres Königreichs von England und Wales ein dergleichen Kind oder Kinder aufsuchen, an sich nehmen und zu Un-

¹⁾ *Rymer's Foedera. Tom XI. p. 375.*

serem vorher bezeichneten Dienst kraft gegenwärtigen Befehls anhero bringen sollen, ohne Behinderung, Widerspruch, Aufenthalt oder Verzögerung. Wir beauftragen und befehlen Euch und einem Jeden von Euch, dem oben genannten Thomas Gyles, seinem, oder seinen Bevollmächtigten bei Ausführung Unserer Befehle, um dieselben pünktlicher, schneller und besser von Zeit zu Zeit ausführen zu können, jedweden Beistand und Hülfe zu leisten. Ihr und ein Jeder von Euch werdet hierin Unserem Willen und Belieben nachkommen, und habt Ihr, wenn Ihr dem entgegen handelt, dies zu verantworten auf Eure Gefahr.“ —

Die, auf eine so schonungslose Weise zum Chorgesang gepressten, Knaben wurden aber nicht etwa nur für den Kirchendienst verwendet, sie mussten auch bei Hoffesten und theatralischen Aufführungen mitwirken. Diese Letzteren bestanden in den sogenannten „Masken“ (*masques*), einer Art Liederspiele, mit welchen man sich, da während der Regierung der Königin Elisabeth es noch keine Aufführung von Opern gab, bei Hof und in der vornehmen Gesellschaft unterhielt. Ihr Name deutet auf ihre Herkunft aus Italien. In Hall's Chronik wird berichtet: „Das erste Maskenspiel mit Musik wurde bei Hof im Schlosse zu Greenwich 1512 nach italienischer Weise (*in the manner of Italy*) aufgeführt.“ — „Im Jahre 1530 wurde in Whitehall ein Maskenspiel aufgeführt, bestehend in Musik, Tanz und einem Banquet mit grotesken Personagen und fantastischen Aufzügen.“ —

Einer Angabe des, um die Geschichte der Musik in Europa, insbesondere in England, hochverdienten Charles Burney¹⁾ entnehmen wir folgende Notiz: „Die erste Anordnung für das Orchester fand ich in der Vorschrift, wie es mit der Musik bei einer „*dumb show*“ (stummen Vorstellung) gehalten werden soll. Ein solches stummes Schauspiel, Pantomime nennen wir es jetzt, war die, vom Lord Buckhurst 1561, also drei Jahre vor Shakespeare's Geburt, gedichtete, Tragödie „Gorbuduc, oder Ferrex und Porrex“²⁾. Das Programm besagt: Erster Akt: die Violinen, zweiter Akt: die Hörner, dritter Akt:

¹⁾ *A general history of Musick. London 1789.*

²⁾ Man kann diese Tragödie nicht wohl eine *dumb-show* nennen, da sie nur das Eigenthümliche hat, dass jeder Akt durch eine Pantomime eröffnet wird, welche im Voraus die Dinge offenbart, die kommen sollen. Der rhetorische Theil wurde dadurch nicht ausgeschlossen, sondern nur eingeleitet bei der Aufführung, welche sonst genau so vor sich ging wie die jedes andern Dramas.

die Flöten, vierter Akt: die Oboen, fünfter Akt: die Trommeln und Pfeifen.“ —

Im Jahre 1580 wurden die Masken und Dichtungen verschiedener Art in glänzender Weise vor der Königin Elisabeth aufgeführt, als sie einer Einladung des Grafen Leicester nach Schloss Kenelworth gefolgt war, davon in Dugdale's *History of Warwickshire* (1656) eine ausführliche Beschreibung sich befindet.

An den Maskenspielen betheiligte sich an den europäischen Höfen vornehmlich nur die Hofgesellschaft, und in England erschien sogar die Königin Elisabeth als mitspielend. —

Die Kapelle, welche für den Kirchendienst und für die Hoffeste unterhalten wurde, entsprach der niedrigen Stufe, auf welcher sich damals die musikalischen Leistungen der Componisten sowohl, als der ausführenden Musiker befanden. In einem Verzeichniss der Mitglieder der Kapelle der Königin Elisabeth vom Jahre 1587 wurden aufgeführt: sechzehn Trompeter, ein erster Lautenschläger, ein erster Harfenist, ein Dudelsackpfeifer, neun Ministrels, sechs Knaben, acht Violinisten, drei Virginalisten, drei Paukenschläger, zwei Flötisten, ausserdem noch mehrere Gehülfen bei den einzelnen Instrumenten, ein Instrumentenmacher und ein Orgelbauer. Ein Kapellmeister oder Direktor wird in diesem Verzeichniss nicht aufgeführt.

Die Königin Elisabeth wird als ausübende Künstlerin gerühmt; sie spielte vorzüglich gut eine Art Spinett oder Clavier, angeblich der jungfräulichen Königin zu Ehren, Virginal genannt, schlug die Laute und sang dazu. Auch auf einem, uns nur dem Namen nach bekannten Instrument, dem Polyphant, oder Polyphon, soll sie Meisterin gewesen sein. Dass sie besonders freigebig gegen Künstler gewesen sei, geht aus den Besoldungen der Mitglieder ihrer Kapelle nicht hervor, von denen der erste Lautenschläger ein Jahrgehalt von 60 Pfd. Sterling, der erste Harfenist 20 Pfd., die ersten Violinisten 20, die zweiten 10 Pfd., der Sackpfeifer 12 Pfd. u. s. w. erhielten.

Obwohl Elisabeth, wie wir erwähnten, nicht nur ausübende Künstlerin war, auch musikalische Aufführungen liebte und sehr viel auf äusseren Glanz und Schaustellung hielt¹⁾, so war sie doch keineswegs anerkennend und freigebig gegen die Künstler, denen sie, so oft sie sich auch mit Gesuchen um Zulage an Ihre Majestät wendeten, immer abschlägig antwortete, wodurch es geschah, dass sich nur untergeordnete Talente um Anstellung bei der Hof-

¹⁾ *Elisabeth was extremely fond of splendour and shaw. Burney's general history of Musick. Tom III. p. 323.*

kapelle bewarben, die ausgezeichneteren, sowohl die Componisten, wie die Virtuosen ihren Dienst verliessen und ausser Landes gingen.

Zwar versuchten zuweilen Ausländer ihr Glück am Hofe der Königin, erhielten auch wohl bei festlicher Veranlassung besondere Einladung, wie dies bei dem Besuche, welchen Kaiser Karl V. der Königin machte, der Fall war.

Allen andern Nationen in der Tonkunst voraus waren die Italiener. Nicht unbesucht liessen ihre Componisten, Virtuosen und Sänger das reiche England, wo sie jedoch mehr auf den Landsitzen und in den Palästen der Lords, als bei Hofe, oder bei der, vorherrschend kaufmännisch beschäftigten, Bürgerschaft ihre Rechnung fanden. Anders war es in Schottland, wo, zumal bei der Bevölkerung des Hochlandes, das Volkslied seine Heimath hatte. Die unglückliche Maria Stuart hatte aus Frankreich die Liebe zur Musik mit herübergebracht, auch sie war in Gesang und Saitenspiel wohlgeübt; ihr Unglück aber war es, dass die Liebe zum Gesang sich bis zur Liebschaft¹⁾ mit dem Sänger — dem Italiener Riccio — verirrte, welchen der eifersüchtige Gemahl vor den Augen der Königin niederstiess.

Hier sei es gestattet, ein, unseres Schiller's Charakteristik der Königin Elisabeth bestätigendes, Zeugniß beizufügen, worin der musikalischen Talente beider, einander so feindselig gesinnten Königinnen gedacht wird. Sir James Melvil, welcher von der Königin Maria 1564 als Botschafter an die Königin Elisabeth gesendet wurde, berichtet: „Nachdem Ihre Majestät mich gefragt hatte, wie sich meine Königin kleide? welches die Farbe ihres Haares sei? Welche von ihnen beiden eine schönere Taille habe, fragte sie weiter, womit sich die Königin Maria beschäftige? Ich antwortete: als ich mich verabschiedete, war die Königin unlängst von der Jagd in den Hochlanden zurückgekehrt; wenn es ihre ernsteren Geschäfte erlaubten, beschäftige sie sich mit Geschichtsbüchern, zuweilen suche sie Erholung bei dem Lautenspiel und den Virginals²⁾. Die Königin Elisabeth fragte mich: spielt sie gut? Ich antwortete: für eine Königin sehr gut.

„Denselben Tag nach dem Mittagessen führte mich Lord Hunsden nach einer versteckten Gallerie, um die Königin spielen zu hören;

¹⁾ Eine Liebschaft der jungen schönen Königin mit dem alten hässlichen Sänger ist historisch durchaus nicht begründet. D. R.

²⁾ *Virginals* = eine Art Spinett; das Dockenclavier. D. R.

doch sagte er mir, er thäte dies ohne Erlaubniss dazu zu haben. Nachdem ich ein Weilchen gehorcht hatte, zog ich den Teppich, welcher vor der Thür hing, zurück, und da ich sah, dass die Königin mir den Rücken zukehrte, trat ich in das Zimmer hinein und hörte eine ganze Weile zu; sie spielte ausgezeichnet fertig, hörte jedoch sogleich auf zu spielen, als sie mich bemerkte. Sie schien betroffen, mich zu sehen, trat auf mich zu und that, als ob sie mir einen Schlag mit der Hand geben wollte¹⁾. „Ich pflege,“ sagte Ihre Majestät, „niemals vor Männern zu spielen, ich spiele nur, wenn ich allein bin, um die Melancholie zu vertreiben.“ Sie fragte mich, wie ich hereingekommen sei? Ich sagte: dass, als ich mit Lord Hunsden vorbeigegangen sei, ich eine so wundervolle Melodie gehört, die mich so hingerissen, dass ich in das Zimmer hereingekommen sei, ohne zu wissen, wie? Ich entschuldigte ganz demüthig mein Vergehen, sagte, dass ich am französischen Hofe erzogen worden sei, wo solche Freiheit verstattet wäre, und erklärte, mich jeder Art von Strafe zu unterwerfen, welche über mich für einen so grossen Fehltritt zu verhängen Ihrer Majestät gefallen würde.

„Sie liess sich dann auf ein Kissen nieder und ich kniete neben ihr auf dem Fussboden; sie aber gab mir mit ihren eigenen Händen ein Kissen, welches ich nicht annehmen wollte, allein sie nöthigte es mir auf. Sie drang in mich, ihr zu sagen, ob meine Königin oder sie am besten spiele. Ich fand mich verbunden, ihr den Preis zuzuerkennen.“

Unter den Handschriften des *British Museum* wird ein Musikheft aufbewahrt, welches den Titel führt: „*Queen Elysabeth's Virginal-Book.*“ Burney bemerkt: „wenn die Königin die, in dieser Sammlung enthaltenen, Stücke gespielt hat, muss sie eine Meisterin auf dem Virginalinstrument gewesen sein, da sich darunter Compositionen von Tellis, Bird, Giles, Farenby, Dr. Bull und Anderen befinden.“

¹⁾ Mit Austheilung solcher backenstreichenden Gnaden- und Ungnadenbezeugungen war bekanntlich Elisabeth nur allzufreigebig, wie sie denn überhaupt zu allerhand neckischen Streichen aufgelegt gewesen zu sein scheint. Der Herzog von Manchester erzählt in den, unter dem Titel „*Court and society from Elisabeth to Anna*“ herausgegebenen Denkwürdigkeiten: „Als bei feierlicher Ertheilung des Hosenbandordens Lord Leicester vor der Königin kniete, krabbelte sie ihn mit der Hand in den Nacken, dass er vor Kitzel und zurückgehaltenem Lachen fast Krämpfe bekam.“ Dass sie sich bei Shakespeare einen „verliebten Falstaff“ bestellte und „die lustigen Weiber von Windsor“ in ihren Gemächern aufführen liess, darf für ein vollgültiges Zeugniss ihres guten Humors gelten.

den, so schwer, dass man kaum in ganz Europa einen Meister finden würde, der sie spielen könnte“¹⁾).

Mehr Freude als an der Musik, welche Shakespeare in seiner Jugend in den Kirchen und Theatern zu hören bekam, mag er an dem Gesang in den geselligen Kreisen seiner Zechbrüder gefunden haben. Man sang hier Madrigals, Canons, Rounds und Catches (Fugen), wovon schon damals mehrere Sammlungen erschienen²⁾. Als Componisten von dergleichen Rundgesängen, Canons und Gesellschaftsliedern werden die Engländer Gibbons, Michael Este, Bathon, Pilkington, Litchfield, Bartlot, Leighton, Ravenscroft, Bennet, Attny und Adson genannt. Die englischen Dichter jener Zeit gaben den, nach England übergesiedelten, Italienern den Vorzug, vornehmlich wohl aus dem Grunde, weil die englischen Componisten den Text für so entbehrlich hielten, dass sie sich mit dem „*ut, re, mi, fa, sol, la, si*“ der Singschule, mit „*lala fi fallerallera*“ oder mit „*hey down down, derry down!*“ begnügten. Beaumont, Fletcher und insonderheit Ben Johnson liessen die, in ihre Maskenspiele eingelegten Lieder von den Italienern Nicholas Leniere und Alfonso Ferrabosco componiren. Sehr beliebt war das, von dem zuletzt Genannten componirte, Lied: „*Come my Celia*“ von Ben Johnson, welches der Dichter in sein Maskenspiel „*Volpone*“ (1605) eingelegt hatte. Obgleich es von den, schon damals auftauchenden, Puritanern für ein „*frivolous song*“ erklärt wurde, fand es doch in dem Hofzirkel grossen Beifall³⁾).

Grösseren und verdienteren Ruhm als Ben Johnson erwarb als

¹⁾ Burney history. Tom III. p. 15.

²⁾ Die beliebtesten und bekanntesten waren: *Pammelia Musicks Miscellanie, or mixes varietie of pleasant Roundelays and delightfull catches. London 1609.* — *Deuteromelia, or the second part of musicks melodie, or melodious melodies of pleasant Roundelaies etc. London 1609.*

³⁾ Das Gedicht ist eine Aufforderung an Celia, die Zeit der Liebe nicht zu versäumen, da das Leben nur allzusehnell entfliehe. Die vornehmste Lehre lautet:

„Nicht eitel sei Dein Lebenslauf,
Die Sonne geht wohl wieder auf,
Doch wenn das Licht uns ausgegangen,
Dann hält uns ew'ge Nacht umfängen.“

(„*Spend not then his gifts in vain,
Suns, that set, may rise again;
But if once we lose this light,
'Tis with us perpetual night.*“)

lyrischer Dichter sich Spenser, dessen Sonette Shakespeare als seine Vorbilder anerkannte, und die ihm Veranlassung zu jenem schönen Gedicht gaben, in welchem er die innige Verwandtschaft der Musik und der Dichtkunst besingt. Dies in „*the passionate pilgrim*“ befindliche Gedicht ist wahrscheinlich an dieselbe Freundin gerichtet, welcher das 128. Sonett gewidmet wurde.

„Wenn Dichtkunst und Musik sich eng verbinden,
Geschwistern gleich, in süßter Harmonie,
Muss sich Dein Herz zu meinem Herzen finden,
Du liebst Musik, ich liebe Poesie.
Du liebst es, Dowland's ¹⁾ hehrem Spiel zu lauschen,
Dess Lautenklang das Herz mit Zauber füllt,
Ich lieb' es, mich an Spenser zu berauschen,
Dess Lied die tiefste Weisheit mir enthüllt;
Du liebst des Gottes weihevollen Klänge,
Die Dich empor zu höh'ren Sphären tragen,
Ich liebe seine himmlischen Gesänge,
Die, was ich selbst nicht sagen kann, mir sagen.
Ein Gott schuf beide, wie sie sich verbinden,
Muss sich Dein Herz zu meinem Herzen finden“ ²⁾.

Wenn wir auch annehmen dürfen, dass die musikalische Begabung der Freundin nicht die einzige Veranlassung zu dem Sonett 128 gewesen, und Amor hierbei nicht ausser dem Spiel geblieben, so würde das Gedicht doch nicht entstanden sein, wenn unser Dichter nicht ein so begeisterter Musikfreund gewesen wäre. Wodurch

¹⁾ Lautenspieler der Königin Elisabeth.

²⁾ Uebersetzt von Bodenstedt.

*„If music and sweet poetry agree,
As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great 'twixt thee and me,
Because thou lov'st the one, and I the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such,
As passing all conceit, needs no defence.
Thou lov'st to hear the sweet melodious sound,
That Phoebus' lute, the queen of music, makes;
And I in deep delight am chiefly drow'nd,
Whenas himself to singing he betakes.
One god is god of both, as poets feign;
One knight loves both, and both in thee remain.“*

sich aber unser William wesentlich von seinen gelehrten und poetischen Zeitgenossen und Nachfolgern unterscheidet, ist, dass er mit einem durch und durch musikalischen Gemüth begabt ist, das die höchste Freude an der Musik hat, ihren Werth und ihre Wirkung bis in ihre zartesten Schwingungen kennt, vor allem aber ein richtiges Verständniss für die innigst verwobene Verbindung der Poesie und Musik hat, wovon wir bei anderen seiner berühmtesten Landsleute keine Spur finden. Samuel Johnson geht so weit, Shakespeare seine Vorliebe für die Musik zum Vorwurf zu machen; Lord Chesterfield stimmt dem mit der Bemerkung bei: er könne nicht begreifen, wie man an Fiedeln und Pfeifen — denn dafür erklärt er die Musik — Gefallen finden könne. Addison will es sich zum Ruhme angerechnet wissen, dass er eine entschiedene Abneigung gegen die Musik habe. Der sonst so geistreiche Swift lässt seinen Humor gegen die Muse der Tonkunst in dem schaalsten Witze spielen, wenn er ausruft:

„Wie sonderbar! ich verstand mich nie
Auf Dudeldumdei und Dudeldumdi.“

Auch Pope, der seiner Zeit so berühmte Dichter des „Lockenraub“ und Herausgeber der Werke Shakespeare's macht keinen Hehl daraus, dass er eine entschiedene Abneigung gegen die Musik hege. — Diese Anführungen, welchen wir noch viele andere hinzufügen könnten, mögen genügen, um die Ungunst kennen zu lernen, in welcher die Musik in England bei den Dichtern stand. Wollen wir diese Abneigung in der früheren Zeit durch die niedrige Stufe, auf welcher die Tonkunst stand, entschuldigen, so müssen wir um so mehr Shakespeare bewundern, welcher, selbst in dem beschränkten Zustande, in welcher sich die Musik in England befand, sich doch so innig mit ihr befreundete, ihr, wie weit auch die Dichtkunst ihr vorangeeilt war, den gleichen Rang mit dieser zugestand und ihr Verhältniss als das eines Geschwisterpaares betrachtete, wie er dies Bekenntniss in dem vorher mitgetheilten Sonett so bescheiden ablegt.

Als die angemessenste Einleitung zu den Verherrlichungen der Tonkunst, denen wir in seinen dramatischen Dichtungen begegnen, mag hier das, an eine musikalische Freundin gerichtete, Sonett (No. 128) „Als sie auf dem Claviere spielte“, eine Stelle finden, welches wir, um es nicht in die Zwangsjacke eines deutschen Sonetts einzuschnüren, in wortgetreuer, reimloser Uebersetzung mittheilen:

„Meine Musik, Du, wenn Musik Du machtest,
Mit zarten Fingern das beglückte Holz berührend,
Töne hervorriefst, die bezauberten mein Ohr,
Wie oft hab' ich die Tasten dann beneidet,
Die Deine innern Fingerspitzen küssten,
Derweil erröthend meine armen Lippen,
Die solche Ernte einzusammeln hofften,
Voll Neid bei dem hochmüth'gen Holze standen.
So sanft berührt zu werden, würden sie
Gleich ihren Stand und Stellung gern vertauschen,
Mit diesen tanzend holzgeschnitzten Spähnen,
Dartüber leichthin Deine Finger gleiten,
Mehr todtes Holz beglückend, als lebend'ge Lippen.
Drum reiche, gönnst Du küssend ihm Genuss,
Die Finger ihm, die Lippen mir zum Kuss“ ¹⁾).

Wie über alles Maass hinausstürmend und bombastisch feiert
der 23jährige Schiller die Musik bei gleicher Veranlassung in dem
Gedicht „Laura am Clavier“:

„Seelenvolle Harmonien wimmeln,
Ein wollüstig Ungestüm,
Aus den Saiten, wie aus ihren Himmeln,
Neugeborner Seraphim.
Wie des Chaos Riesenarm entronnen,
Aufgejagt vom Schöpfungsturm die Sonnen
Funkelnd führen aus der Nacht,
Strömt der Töne Göttermacht.“ u. s. w.

¹⁾ Für die mit der englischen Sprache vertrauten Leser führen wir das
Original bei.

*How oft, when thou, my music, music playst,
Upon that blessed wood, whose motion sounds
With thy sweet fingers, when thou gently swayst
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those jacks, that nimble leap
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand!
To be so tickled, they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more bless'd than living lips;
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.*

Nachdem wir nun, wenn auch nur im Allgemeinen, unsere Leser mit den musikalischen Zuständen, mit den Leistungen, dem Geschmack und der Abneigung auf dem Gebiete der Tonkunst in England zu Shakespeare's Zeit bekannt gemacht, auch zwei kleine Gedichte mitgetheilt haben, in denen sich das Zartgefühl, mit welchem der Dichter für Musik schwärmt, kundgiebt, treten wir unserer Aufgabe näher, auf diejenigen Stellen in Shakespeare's Dramen aufmerksam zu machen, in denen er den hohen Werth der Musik feiert.

Allen andern voran eröffnet den Reigen die, nie genug zu bewundernde, Scene im fünften Akt des Kaufmanns von Venedig. — Erste Scene. Im Park vor Portia's Schlosse Belmonte, Mondschein- nacht, Frühling. Lorenzo, der heitre Freund Antonio's tritt mit der, von ihm entführten, Jessica, Shylock's Tochter, auf¹⁾.

Lorenzo.

Der Mond scheint hell: In solcher Nacht, wie diese,
Da süßter Hauch der Luft die Blätter küßte,
Die schweigend sich nicht regten — in solcher Nacht
Erstieg — so glaub' ich — Troilus die Mauern
Von Troja, und es seufzte seine Seele
Hin nach der Griechen Zelten, wo entschlummert
Wohl Cressida in süßen Träumen ruhte.

(Zu dem Diener.)

Bringt uns die Musik

Heraus, hierher in's Freie.

(Diener ab.)

Wie sanft das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier lass uns weilen. Unser Ohr beschleichen
Wird die Musik. Die Stille und die Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonien²⁾.
Sitz' nieder, Jessica; sieh, wie des Himmels Zelt
Reich ist geschmückt mit Flittern reinsten Goldes.
Auch nicht der kleinste Stern, den Du dort siehst,
Der nicht gleich einem Engel singt auf seiner Bahn,

¹⁾ Wir theilen von dem Dialog nur dasjenige mit, was sich auf unser Thema, die Musik, bezieht.

²⁾ Dies liesse sich wohl richtiger übersetzen:

Die Stille und die Nacht

Sind hold den Tönen süßer Harmonien —

denn *touches* sind nicht Tasten, welche, wie aus dem nebenstehenden Sonett zu ersehen, *jacks* heissen.

D. R.

Im Chor mit Cherubim holdsel'ger Augen.
Das ist die Harmonie der ew'gen Sphären,
Nur können wir, so lang ein irdisch Kleid
Uns noch umhüllt, so grob und nur von Staub,
Nicht sie vernehmen.

(Die Spielleute kommen.)

Heda! hierher und weckt Dianen auf
Mit Hörnerklang. Dann rührt mit süßen Tönen
Der Herrin Ohr, führt mit Musik sie heim.

Jessica.

Nie stimmt mich heitere Musik vergnügt.

Lorenzo.

Die Ursach ist, Dein Geist giebt sich dem hin.
Beachte nur die wilde, flücht'ge Schaar
Der jungen, noch ganz ungezähmten Füllen.
Sie machen Sprünge, schreien, wiehern laut,
Wie es die Art ist ihres heißen Bluts,
Doch hören der Trompete Ruf sie, dringt
Sonst irgend eine Weise der Musik
Zu ihrem Ohr, sie stutzen, stehen still,
Ihr wilder Blick erscheint sanft und gezähmt
Durch süsse Macht der Töne. Schon in alter Zeit,
Wie uns die Dichter melden, folgten Bäume,
Gestein und Fluthen Orpheus' Leier nach;
Denn nicht ein einzig Wesen ist so roh,
So störrisch und so voller Trotz, dass nicht Musik
Ihm die Natur umwandelte, und wär's
Auch nur vorübergehend. — Ja, fürwahr:
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht der Wohllaut süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrath, Betrug und Räuberei,
Die Regung seines Geists ist dumpf, wie Nacht,
Und seine Neigung schwarz, wie Höllenpfuhl,
Nie traue solchem Mann¹⁾. — Horch! die Musik.

¹⁾ Hierbei erinnern wir an eine Bemerkung, welche der Dichter Julius Cäsar machen lässt, um Cassius als einen bösen und gefährlichen Mann zu bezeichnen:

Cäsar (zu Antonius).

Lasst wohlbeleibte Männer um mich sein,
Mit glatten Köpfen, die des Nachts gut schlafen;

Portia und Nerissa, in einiger Entfernung.

Portia.

— — — Hörst Du wohl die Musik?

Nerissa.

'S ist Eure Hauskapelle, gnäd'ge Frau.

Portia.

Bei Allem, seh' ich, macht ein Unterschied
Sich geltend: lieblicher bei Nacht,
So dünkt mich, als bei Tage, klingt Musik.

Nerissa.

Das Schweigen in der Nacht giebt ihr den Reiz.

Portia.

So ist's. Die Nachtigall, säng' sie am Tage,
Wenn alle Gänse schnattern, hielt' man sie
Für keine bessre Säng'rin, als den Sperling.

(Die Musik schweigt.)

Wir bewundern und anerkennen Shakespeare in seinen Trauerspielen, historischen Schauspielen und Lustspielen als denjenigen Dichter, welcher vor allen andern das wildaufwogende Meer menschlicher Leidenschaft kennt und beherrscht, aus den Schachten der Weisheit ewige Wahrheit zu Tage fördert, die verschiedenartigsten Charaktere mit dem Genie des Dichters erfindet und idealisirt, sie aber dennoch naturgetreu, wie aus dem wirklichen Leben herausgegriffen „in fragwürdiger Gestalt“ vorführt. Das Buch des Schicksals schlägt er vor uns auf; die Räthsel der Weltordnung finden wir durch ihn gelöst, und so vollbringt er das Höchste, was der Menscheng Geist zu leisten die Aufgabe hat: in der Nothwendigkeit die Freiheit, in der Freiheit die Nothwendigkeit nicht nur selbst zu begreifen, sondern sie auch uns Andern begreiflich zu machen. Der Genius und sein gottvoller Humor erheben ihn über die niedere Region dumpfer Gefühle und Ahnungen zu dem höheren Reiche der wahren Empfindung und des freien Geistes.

Darauf aber, dass Shakespeare, der von allen Musen bei seiner Geburt schon und im Verlauf seines Lebens reichlich bedacht wurde, auch von Clio und Polyhymnia die Weihe empfangen, soll hier besonders aufmerksam gemacht werden. In der, aus dem fünften

Der Cassius dort hat einen hohlen Blick,
Er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich. —
Wär' er nur fetter. — — — Er liebt das Spiel nicht so,
Wie Du, Antonius, Musik ist ihm verhasst. —

Akte des Kaufmanns von Venedig mitgetheilten, Scene giebt sich uns der Dichter nicht etwa nur als ein gewöhnlicher Liebhaber der Musik zu erkennen, seine zartbesaitete Seele erzittert nicht bloß mechanisch berührt, sie findet auch das rechte Wort, uns die tiefsten Geheimnisse der Musik zu offenbaren. Schon die ganze Anordnung zeugt von hohem Sinn und Verständniss für Musik. Die Scenerie, die Situation, das Gespräch, jedes Wort, jede ausgesprochene Empfindung ist Musik. Zwei Liebende, welche nicht ohne Gefahr aus den widerwärtigsten Verhältnissen der lärmenden Stadt entflohen sind, haben in mondheller Sommernacht den Park des Schlosses der treuen und lebenswürdigen Beschützerin erreicht. Zum Empfang der von der abenteuerlichen Reise heimkehrenden Portia ordnet Lorenzo die Aufstellung der Musikbande im Freien in einem Versteck des Parkes an. Wie schwach auch die Leistungen der Schlosskapelle sein mögen, sie geben Lorenzo Veranlassung zu jenem, für alle Zeiten geltenden, Ausspruch: „Der Mann, der nicht Musik trägt in ihm selbst“ u. s. w. Durch die leicht hingeworfene Aeusserung Jessica's, dass heitre Musik sie melancholisch stimme, lässt uns der, mit psychologischer Inspiration wunderbar begabte, Dichter einen tiefen Blick in den Seelenzustand und in den Charakter Jessica's thun. Auch Portia und ihre lebenslustige Begleiterin Nerissa zeigen in ihren Bemerkungen über die Verschiedenheit der Wirkung der Musik am hellen Tage und in der geheimnissvollen Nacht sinniges Verständniss und Bewusstsein dessen, worauf es ankommt, uns den Genuss musikalischer Kunstleistungen rein und ungestört zu verschaffen.

Immer aber müssen wir daran erinnern, in welchen Zuständen unser Dichter zu seiner Zeit die Tonkunst in seiner Umgebung fand und wie beschränkt das Urtheil über Musik, selbst das der wissenschaftlich Gebildeten, in dem unmusikalischen England war. Nennt doch selbst Steevens, der berühmte Commentator Shakespeare's, den Ausspruch Lorenzo's: „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst“ u. s. w. ein „*capricious sentiment*“.

Wir haben diese Scene allen andern vorangestellt, weil darin die Summe der Gedanken Shakespeare's über Musik enthalten sein dürfte; wir lassen nun andere Scenen und Aussprüche folgen, in welchen der Dichter sich als mit der Tonkunst innig befreundet erweist. Da eben noch „der Kaufmann von Venedig“ vor uns aufgeschlagen liegt, sei hier auf eine Stelle in der zweiten Scene des dritten Aktes aufmerksam gemacht. Als der edle Bassanio, welchem die schöne und geistreiche Portia ihr Herz schenkte, bevor

das Loos Glück oder Unglück entschied, an den verhängnissvollen Schrein herantritt, bereit, eins der Kästchen zu wählen, ruft Portia ihrem Gefolge zu:

„Lasst nun, derweil er wählt, Musik ertönen,
Trifft er das rechte nicht, dann mög' er enden,
Dem Schwane gleich, der hinstirbt in Gesang.
Dann sei mein thränenreiches Aug' der Strom,
Sein wässrig' Todtenbett. — Doch kann er auch
Gewinnen! Und was wäre dann Musik?
Dann wär' Musik wie Jubelklänge, wenn
Am Tag der Huldigung ein treues Volk
Den neugekrönten Fürsten treu begrüsst.
Sie gleicht den süßen Tönen, die im Traum
Bei Tagesanbruch sich in's Ohr des Bräutigams
Einschleichend ihn zur Hochzeit laden.“ —

Unter Gesang eines lieblichen Liedchens mit Harfenbegleitung und Silberglöckchen tritt Bassanio an den Schrein heran, er wählt und trifft das Kästchen, in welchem das Bild Portia's verschlossen lag, die ihm nun als glückliche Braut angehört¹⁾.

Der Vergleich der Mondscheinscene in dem Schlossgarten Portia's mit der berühmten Balconscene in Romeo und Julia liegt nah, und doch mit wie feinem Gefühl hat der Dichter die Wirkung der Musik in unterschiedener Weise zur Geltung gebracht. Die Hörner und Flöten, welche Lorenzo, Jessica und Portia veranlassen, tiefempfundene Gedanken über die Macht der Töne auszusprechen, wür-

¹⁾ Als das Urbild eines Mannes „der nicht Musik hat in ihm selbst“, erscheint Shylock, dessen ganzes Wesen aus Missgunst, Missmuth, Missbehagen, Misshandlung, die sich bis zur Missthat steigert, und Missthat zusammengesetzt ist. Selbst in seiner Redeweise und im Ausdruck hat ihm der Dichter nie den Wohlklang der Sprache verliehen, so dass man aus jedem Worte, das er spricht, heraus hört, dass ihm die Musik ein Aergerniss ist. Als er (Act II. Sc. 5), einer Einladung Bassanio's zum Abendessen folgend, der schönen Tochter die Schlüssel des Hauses anvertraut, verbietet er ihr auf's Strengste, an das Fenster zu treten, wenn auf der Strasse sich Trommeln hören lassen und „krummhals'ger Pfeifen widerlich Gequäck“. Die Besorgniss, man könne der schönen Jüdin eine Serenade bringen, mag auch wohl in ihm aufsteigen, und deshalb befiehlt er: „Verstopfe meines Hauses Ohren fest, die Fenster mein' ich, lass den Schall von eitler Narrethei nicht in mein ehrbar Haus.“

Dagegen vergisst der, sonst eben nicht musikalisch gestimmte, Polonius nicht, seinem Freunde Reynaldo, den er mit Aufträgen an seinen Sohn nach Paris sendet, bei der Verabschiedung zuzurufen: „Und dass er die Musik nicht liegen lasse!“

den keine angemessene Begleitung für das Liebesgeständniss Julia's sein, bei diesem Zwiegespräch wäre die Nähe einer wenn auch entfernten Instrumentalmusik störend gewesen. Die Worte der Liebe haben so süßen Klang, dass sie einer musikalischen Begleitung nicht bedürfen. Als Julia, nachdem sie dem Geliebten „tausend, tausend gute Nacht“ gesagt, noch einmal zurückkehrt und seinen Namen ruft, sagt Romeo:

„Sie ist's, sie, meine Seele, die mich ruft,
Wie tönt in stiller Nacht der Liebe Stimme .
So süß und silberrein, dem Lauschenden
Die sanfteste Musik.“ —

In der Scene des verhängnissvollen Abschieds (Akt 3 Sc. 5) vernehmen die Liebenden Gesang, allein auch an dieser Stelle würden menschliche Stimmen nur störender Missklang gewesen sein; es sind die unschuldigsten Naturtöne, die hier von grösserer Wirkung sind, als aller andere Aufwand von Musik.

Julia.

„Du willst schon fort? noch ist der Tag nicht wach;
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die Dein besorgnissvolles Ohr vernahm.
Auf dem Granatbaum singt sie jede Nacht,
Glaub' mir, es war die Nachtigall, Geliebter.“

Wir möchten indess keineswegs Shakespeare's Vorliebe für die Einführung musikalischer Begleitung in diese und andere ähnliche Scenen seiner Dramen so verstanden wissen, als habe er sie als einen Nothbehelf herbeigezogen, wodurch seine Schauspiele zu blossen Melodramen herabgesetzt würden. Auch sind es nicht etwa nur seine Aussprüche und Bekenntnisse über den Werth und die Macht der Musik, wodurch er seinen Sinn für die Tonkunst offenbart; vor Allem ist es auch die Sprache selbst, der er durch alle Schattirungen hindurch immer die angemessene Tonfärbung zu verleihen weiss. Die nicht ohne Grund für unmusikalisch geltende englische Sprache wird in Julia's Munde zur lieblichsten Musik, lieblicher als der Gesang der Nachtigall im Granatbaum. Nicht minder aber stehen dem Dichter Donnerworte zu Gebote, wenn es gilt, den Ausbrüchen des Zornes, der Rache, der ungebändigten Leidenschaft Ausdruck zu geben. Wir erinnern an jene grauenvolle Scene, wenn der von seinen Töchtern verstossene König Lear (Akt III. Sc. 2) bei nächtlichem Gewittersturm auf der unwirthlichen Haide ausruft:

*„Blow, winds, and crack your cheeks! rage! blow!
You cataracts and hurricanoes, spout!
Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!
You sulphurous and thought-executing fires,
Vaunt-couriers to oak-cleaving thunder-bolts,
Singe my white head! And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o' the world!
Crack nature's moulds, all germins spill at once,
That make ingrateful man.“ —*

Keine Sprache weder der alten noch der gegenwärtigen Menschengeschlechter hat irgend etwas aufzuweisen, was an Kraft des Ausdrucks und Gewalt des Wiederhalls diesem Ausrufe des, der Tobsucht verfallenen, unglücklichen Königsgreises auch nur im Entferntesten zu vergleichen wäre. Solchen Worten zur Begleitung giebt der Dichter Donnerwetter, Blitzstrahl und Gewittersturm und zeigt auch hierdurch, dass er nicht nur für den Gesang süßer Liebesmelodien Mozart's, sondern auch für das vollstimmige Orchester der C-moll-Symphonie Beethoven's geschwärmt haben würde. —

Dass im Gegensatz zu der Gewitternacht, welche den Wahnsinn zum Ausbruch bringt, die Krankheit nach Vorschrift des einsichtigen Arztes im vierten Akte durch Musik beruhigt und geheilt wird, lässt uns den Dichter auch als einen Meister der Seelenheilkunde erkennen. Bekannt ist die Wirkung der Musik bei Geisteskranken, so dass — so viel uns bekannt ist — in Genf ein Irrenhaus errichtet wurde, in welchem die Musik als vornehmstes Heilmittel zur Anwendung gebracht wird.

Da es zur Zeit Shakespeare's noch keine englische Oper gab, nur, wie wir bereits erwähnten, Singspiele, Masken genannt, so schloss sich unser Dichter diesem Gebrauch mit um so grösserem Glück an, da er bei seinem Sinn für Musik und bei seinem, wie wir nicht zweifeln dürfen, ausgezeichneten musikalischen Gehör für die von ihm gedichteten Lieder nicht nur bereitwillige Componisten fand, auch es selbst gewiss sehr gut verstand, Volksweisen und vorhandenen Melodien, eben so wie es die französischen Vaudeville-Dichter thun, seine Textworte unterzulegen.

Der von uns als Gewährsmann für die musikalischen Zustände in England zur Zeit Shakespeare's angeführte Charles Burney bemerkt in seinem Werke¹⁾: „Die Engländer scheinen zu allen Zeiten

¹⁾ Burney, a general history of music. 1789. Vol. III p. 334.

mehr Gefallen gehabt zu haben an Dramen, in welchen der Dialog gesprochen, die Lieder eingestreut sind, als an solchen, welche durchweg gesungen wurden. Shakespeare, Beaumont und Fletcher haben häufig Maskenspiele mit Musik auf die Bühne gebracht. Von den vierzehn Lustspielen Shakespeare's sind es nur zwei oder drei, in welche er keinen Gesang eingelegt hat. Ebenso hat dieser wundervolle und ausgezeichnetste Dramatiker in der Mehrzahl seiner Tragödien dieselbe Vorliebe für die Musik gezeigt, und da mir Homer und Chaucer Belege für meine Abhandlungen geliefert haben, warum nicht auch Shakespeare?“ Es scheint in der That, als ob es bei den Engländern zu jener Zeit einer Entschuldigung bedurfte, Shakespeare als eine Autorität zu citiren. Burney führt nun aus Shakespeare's Trauer- und Lustspielen die, auf Musik bezüglichen, Stellen an. Im „Sturm“ empfiehlt Prospero die Musik als das beste Heilmittel für Geist und krankes Gehirn in gleicher Weise, wie der Arzt bei dem Könige Lear sie anwendet. Eine feierliche Musik ertönt, als die Verwandten und Freunde in dem Zauberkreise gebannt stehen. An den wahnsinnigen Alonso richtet Prospero seine Rede:

„Ein feierliches Lied, der beste Tröster
Verwirrter Phantasieen, heile Dir
Dein krankes Hirn.“

Die Heilung erfolgt auf der Stelle.

Schon in früherer Zeit und später zu wiederholten Malen haben Componisten verschiedener Nationen den „Sturm“ als Operntext verwendet. Robert Johnson, ein Zeitgenosse Shakespeare's, componirte einzelne Gesänge daraus. Shadwell, ein englischer Componist zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts (1680), war der Erste, der den Sturm als Oper — was man damals in London so nannte — auf die Bühne brachte. Nachher versuchten noch einige andere englische Componisten sich an diesem Drama, welches im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts mit der Musik von T. Linley im Drury-lane-Theater aufgeführt wurde. —

In neuester Zeit hatte der Unternehmer des Theaters der Königin in London, Lumley, den berühmten Componisten der Jüdin, Halévy in Paris, veranlasst, eine Oper „der Sturm“ nach Shakespeare's Drama zu schreiben. Die Oper wurde mit einem grossartigen Aufwande in Scene gesetzt, die Hauptrolle, die der Miranda, war der gefeierten Henriette Sonntag, Gräfin Rossi, zugetheilt, welche nach zwanzigjähriger Zurückgezogenheit von der Bühne in den

Sturm des Hof- und Gesandtschaftlebens sich noch einmal in die Stürme des Theaters wagte und in Shakespeare's Sturm durch die Schönheit ihrer Erscheinung, ihr reizendes Spiel und ihren unvergleichlichen Gesang zu allgemeinsten Bewunderung hinriss¹⁾).

In Berlin hat der Kapellmeister der Königl. Oper, Herr Taubert, eine Oper componirt, deren Text sich genau an Shakespeare's Sturm anschliesst; sie ist jedoch bis jetzt nur in Carlsruhe zur Aufführung gelangt.

Nächst dem Sturm dürfte sich das Lustspiel: „Ein Sommernachtstraum“ zur Bearbeitung für die Oper eignen, da es von Haus aus für ein Singspiel gelten muss; einzelne Scenen: z. B. die Elfen Tänze, Märsche, Aufzüge und was dergleichen mehr, verlangen eine Begleitung von Instrumentalmusik. „Ein Sommernachtstraum“ gehört zu den wenigen Stücken Shakespeare's, welche sich auf der englischen Bühne bei dem Publikum in unausgesetzter Gunst erhielten, selbst in einer Zeit — und genau genommen ist diese in London noch kein überwundener Standpunkt — wo es durchaus nicht für „*fashion*“ galt, den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke beizuwohnen.

Auf der deutschen, insbesondere auf der Berliner Hofbühne ist „Ein Sommernachtstraum“ durch die Bearbeitung Tieck's und die vortrefflichen Compositionen Mendelssohn's für immer heimisch geworden.

Das Lustspiel „Was ihr wollt“ oder der heilige drei Königs-Abend (*twelfthnight*) eröffnet Musik und die, die Musik verherrlichenden, Worte des Herzogs Orsino:

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt immer zu, mehr, immer mehr!
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Noch einmal dies Adagio, o, es starb
So hin, beschlich mein Ohr, dem Zephyr gleich,
Wenn er mit mildem Hauch die Veilchen küsst
Und Düfte raubt und giebt. — Genug, nicht mehr!
Es dünkt mir nicht so süß mehr, wie vorher.
O Geist der Liebe, wie so reg' und frisch
Bist du! Verschlingt dein Schoos, sowie das Meer

¹⁾ Das Libretto war für die Italiener geschrieben, und führte den Titel: *la tempesta*. Diese Oper wurde 1850 in London und Paris aufgeführt, hat sich jedoch nicht behauptet.

Gleich Alles, kommt doch nichts in ihn hinein,
Wie gross, wie überschwänglich es auch sei,
Dass nicht in einem Nu verringert wird
Zu niedrem Preis. So reich an Phantasien
Ist Liebe, dass nur sie phantastisch ist.“

Dass unser Dichter auch in der Theorie des Gesanges bewandert war, ersehen wir aus dem Gespräch, welches in dem Lustspiel: „Die beiden Edelleute von Verona“ (Akt I. Sc. 2) Julie mit der Kammerjungfer Lucette führt.

Lucette

(bückt sich, einen Brief aufzunehmen, den sie fallen liess).

Julie.

Gewiss ein Lied, das Dir Dein Liebster gab?

Lucette.

O, wüsst ich nur die Melodie dazu.

Gebt eine mir, Fräulein, ihr componirt?

Julie.

Am wenigsten für solchen faden Schnack.

Sing' nach bekannter Weis' es: „Leichte Liebe“.

Lucette.

Für solche leichte Weis' ist's viel zu schwer.

Julie.

Zu schwer? Ist es so schwer beladen?

Lucette.

Wohl, doch melodisch wär' es, sängt Ihr es.

Julie.

Warum nicht Du?

Lucette.

Ich kann so hoch nicht singen.

Julie.

Lass sehn Dein Lied! (Sie singt.)

Nun, geht es so, mein Kind?

Lucette.

Mehr mit getragnem Ton, singt es zu Ende.

Doch nicht gefallen will die Weise mir.

Julie.

Dir nicht?

Lucette.

Mein Fräulein, nein, Ihr singt's zu scharf.

Julie.

Sei Du nicht naseweis.

Lucette.

Jetzt seid Ihr heiser

Und stört mit rauhem Ton die Harmonie,
Es fehlt auch zur Vollendung ein Tenor.

Julie.

Und den erstickt Dein ungefügiger Bass;
Nicht länger quälen soll mich dies Geschwätz.

(Sie zerreisst Brief und Gedicht.)

Burney macht in seiner Geschichte der Musik bei Anführung dieses Gesprächs darauf aufmerksam, dass der Dichter sich hier der vornehmsten schulgerechten Ausdrücke der Tonkunst bedient, als da sind: *a tune; a note; a light and heavy tune; burden; melodious; to reach high; keep in tune; sing out; too sharp; too flat; concord; harsh descant; the mean base etc.*

Im weiteren Verlaufe dieses Lustspiels finden wir Lieder und Gesänge der verschiedensten Art eingeflochten, woraus sich ergibt, dass unser Dichter nicht nur eine genaue Bekanntschaft mit der damals üblichen Salon-Musik gemacht hatte, sondern ihm auch Volkslieder und was wir Gassenhauer nennen würden, geläufig waren. Der Narr Olivia's ist bereit, mit allen Sorten aufzuwarten.

Akt II. Scene 3.

(Ein Zimmer in Olivia's Haus.)

Junker Tobias. Rulps. Ritter Andreas. Fieberwang.

(Der Narr tritt ein.)

Tobias.

Ach, willkommen, Herzens-Narr! Nun sind wir zu drei, lasst uns sogleich einen Canon singen! —

Narr.

Wollt ihr ein Liebeslied oder eines für den guten Lebenswandel?

Tobias.

Ein Liebeslied! Ein Liebeslied!

Andreas.

Ja, ja! was kümmert mich ein guter Lebenswandel.

Narr (singt).

O Liebste mein, warum in's Weite ziehn?
Die Liebe lockt, Du darfst nicht fliehn,
Bald singt sie hoch, bald singt sie tief,
Tripple weiter nicht, mein Schätzchen,
Abends zeigt sie uns ein Plätzchen,
Und wir folgen, wenn sie rief.

Andreas.

Unvergleichlich, bei meiner Seele!

Tobias.

Sehr gut! Noch mehr von dieser Sorte.

Narr (singt).

Was ist Liebe? Nichts für morgen!

Lustig heut macht keine Sorgen,

Und die Zukunft giebt kein Pfand.

Keine Lust soll man verschieben,

Lasst uns küssen, lasst uns lieben

Eh' die Jugendzeit entschwand.

Andreas.

Eine honigsüsse Stimme, so wahr ich ein Ritter bin!

Tobias.

Und der Hauch seines Mundes lieblich ansteckend.

Andreas.

Man kann ihn mit der Nase hören.

Tobias.

Sollten wir einmal die Wolken rundum tanzen lassen? Wollen wir die Nachteule durch eine Fuge verscheuchen, die aus einem Leinweber drei Seelen herausziehen soll? Wollen wir?

Andreas.

Wenn ihr mich lieb habt, so thut's, ich bin ganz hundemässig auf den Sang einer Fuge versessen.

Der Narr.

Bei der heiligen Jungfrau! Einige Hunde würden eine schöne Fuge heulen.

Andreas.

Ganz gewiss! Singen wir den Canon, welcher anfängt: Du Schelm u. s. w.

Der Narr.

Da würdet Ihr mich ja zwingen, Ritter, Euch einen Schelm zu heissen?

Andreas.

Das wär' nicht das erste Mal, dass ich Einen genöthigt habe, mich einen Schelm zu nennen. Fangen wir an. (Sie singen.)

(Maria tritt auf.)

Maria.

Was für ein Katzengeheul ist hier los? Wenn das Fräulein nicht ihren Haushofmeister rufen und Euch Alle zum Hause hinauswerfen lässt, glaubt mir nie wieder.

Tobias.

Malvolio ist selbst ein Peg-a-Ramsey, eine verstopfte Ballade,
und (singt:) ¹⁾

„Drei lust'ge Brüder sind wir hier!“

Ach was da? Lady hin, Lady her! (singt:)

„Es wohnt ein Mann in Babylon:

Lady! Lady!“

Narr.

Meiner Seel', der Junker treibt köstliche Narrenstreiche.

Tobias (singt:)

„Am zwölften des Decembermonds — —“

Maria.

Um Gotteswillen still!

(Malvolio tritt auf.)

Malvolio.

Seid Ihr von Sinnen, meine Herren? Besitzt Ihr nicht so viel Verstand, Anstand und Sitte, dass Ihr so spät in der Nacht noch wie Kesselflicker lärmt? Macht Ihr des Fräuleins Haus zur Bierkneipe, dass Ihr Eure Schuhflicker-Canons so ohne alle Mässigung und Sanftmüthigkeit Eurer Stimmen herausquäcket? Habt Ihr gar keinen Takt, keine Achtung für Ort, Personen und Zeit?

Tobias.

O, was das anbetrifft, wir haben Zeitmaass und Takt in unserem Canon meisterlich gehalten.

Malvolio.

Junker Tobias! Ohne alle weitem Umstände! Mein Fräulein hat mir befohlen, Euch anzukündigen, dass sie Euch zwar als ihren Oheim aufgenommen, aber mit Eueren Unordnungen keine Verwandtschaft habe. Sie wird Euch mit Vergnügen Lebewohl sagen.

Tobias (singt:)

„Leb' wohl, mein Schatz,

Es muss geschieden sein!“

Malvolio.

Aber, mein bester Junker Tobias!

Tobias (singt:)

„Man sieht's Dir an, mit Dir in's Grab hinein!“

Malvolio.

Ist das erhört?

¹⁾ Für seine Uebersetzung muss natürlich der Verf. selbst eintreten.

Tobias (singt:)

„Nein, sterben will ich heut noch nicht.“

(Malvolio und der Narr stimmen mit ein.)

Tobias (zu Malvolio).

Ihr seid aus dem Ton gefallen, Haushofmeister. Denkst Du, weil Du tugendhaft bist, es soll keinen Kuchen und kein Bier mehr geben? Heda, Maria! Eine Flasche Wein!

(Malvolio geht ab; die Anderen treffen Verabredung, dem alten Gecken einen Streich zu spielen.)

Wir werden in dieser Scene mit einer Auswahl der, zu jener Zeit beliebtesten, Kneipenlieder bekannt gemacht, von denen die älteren Herausgeber Text und Musik nachweisen.

Sollten sich aber sentimentale und zimperliche Zuhörerinnen durch diese, etwas burschikosen Gesänge verletzt fühlen, so sorgt der Dichter dafür, sie in der nächsten Scene durch Lieder edleren Stiles, die in zarterer Weise gesungen werden, zu versöhnen.

Vierte Scene.

(Ein Zimmer im Palaste des Herzogs.)

Der Herzog, Viola, Curio und Gefolge.

Herzog.

Musik begehrt' ich, Freunde, guten Morgen!
Cäsario, mein Theurer, den Gesang,
Das einfach alte Lied von gestern Nacht.
Mich dünkt, es sänftigte die Leidenschaft,
Und mehr als alle leichte Weisen, mehr
Als hochstudirte Worte dieser eitlen
Und schwindelstücht'gen Zeit; nur einen Vers!

Curio.

Mit Eurer Hoheit Verlaub: der ist nicht hier, der es zu singen versteht.

Herzog.

So sucht ihn auf und spielt derweil die Melodie. (Musik. Zu Viola:) Gefällt die Weise Dir?

Viola

(als Junker Cäsario in Männertracht bei dem Herzog eingeführt).

Ein treues Echo ist Musik dem Herzen,
Darin die Liebe thront.

Herzog.

Du sprichst ja meisterhaft!
Bei meinem Leben, jung auch, wie Du bist,

Dein Auge weilte schon auf einer Huld,
Die Du geliebt. Sag', ist's nicht so, mein Knabe?

Viola.

Ein wenig, ja, mit gnädigem Verlaub.

Herzog.

Und welcher Art war die Geliebte wohl?

Viola.

Von Euerm Aussehn.

Herzog.

Die war Dein nicht würdig.

Und sag, wie alt ist sie?

Viola.

Von Euerm Alter.

Herzog.

Dann viel zu alt für Dich.

Das Weib den ältern Mann, so schickt es sich,
Dann ist das Gleichgewicht wohl hergestellt
Der Herzen. Denn, wie wir auch immer
Uns prüfen, junger Mann, der Männer Neigung
Ist flüchtiger, unstäter, schwankender,
Begehrlicher, früher dahin und abgenutzt,
Als die der Frauen.

Viola.

So denk' auch ich, Mylord.

Herzog.

Drum sei auch Deine Liebste jünger, als
Du selbst, sonst hat wohl Deine Neigung nicht
Bestand. Den Rosen gleichen Frauen,
Kaum aufgeblüht auch schon verblüht zu schauen.

Viola.

So sind sie! ach! den Frauen ist beschieden
Kaum aufgeblüht der Tod und ew'ger Frieden.

(Curio tritt mit dem Narren ein.)

Herzog (zu dem Narren).

Komm, Bursch, sing' uns Dein Lied von gestern Abend,
Merk' auf, Cäsario, 's ist alt und schlicht,
Die Mädchen in der Spinnstub' und beim Stricken
Der Netze haben ihre Freude dran,
Wenn sie es singen, die reine Einfalt,
Die mit der Liebe Unschuld tändelt, wie
In alter, goldner Zeit.

Narr.

Ist's Euch genehm, Mylord?

Herzog.

Ich bitte, sing'.

Der Narr (singt:)

Herbei, herbei, ersehnter Tod,
Begrabt mich unter Cypressen,
Treulose Liebe kann man wohl
Vergeben, doch nimmer vergessen.

Hinweg mit den Blumen von meinem Sarg,
Keine Thränen und Trauerworte,
Das Grab, darin mein Herz ich verbarg,
Lieg' an verborgenem Orte ¹⁾.

Auch in den folgenden Akten trägt der Narr abwechselnd Schnurren und ernste Lieder vor und bewirbt sich am Schlusse mit dem bekannten Liede, dessen Rundreim „der Regen, der regnet jeglichen Tag“ lautet, in der, noch heut in den Vaudevilles üblichen, Weise um die wohlwollende Aufnahme beim Publikum.

Shakespeare theilt nicht nur in seinen Lustspielen, auch in einigen seiner Trauerspiele dem Narren, der weit über dem deutschen Hanswurst steht, eine bedeutende Rolle zu und lässt ihn vornehmlich als Sänger auftreten. Der Clown der englischen Bühne oder die lustige Person (— „Narr“ ist eine ungeeignete Uebersetzung) verlangte einen gewandten Schauspieler und einen ausgezeichneten Sänger, weshalb er auch in jenen früheren Zeiten ein doppelt und dreifach höheres Spielhonorar erhielt, als der erste Schauspieler der tragischen Rollen.

Da es der Raum dieser Blätter nicht gestattet, aus sämtlichen Dramen unseres Dichters die, mit seinem Sinn für Musik und seiner musikalischen Begabung in Verbindung stehenden, Stellen hier mitzutheilen, wollen wir zum Schluss noch auf ein paar Scenen in dem Lustspiel „*Taming of the Shrew*“ „Zähmung des Unbandes“ (nach anderer Uebersetzung: „die gezähmte Widerbellerin“, auch: „die Zähmung der Zänkischen“, aufmerksam machen.

Der Dichter, der in dem Drama „der Kaufmann von Venedig“ uns im Shylock den widerwärtigen Charakter eines Mannes vor-

¹⁾ Nicht in getreuer Uebersetzung lässt sich dies Lied wiedergeben, nur in entferntestem Anklange. Da es der Dichter in den Spinnstuben singen hörte, mag es wohl ein altes Volkslied sein.

führt, „der nicht Musik hat in ihm selbst“, lässt uns in dem Lustspiel „Zähmung des Unbandes“ die Bekanntschaft mit der Unliebenswürdigkeit eines Fräuleins machen, „das nicht Musik hat in ihm selbst“, und eben deshalb so unbändig ist.

Baptista, ein reicher Edelmann in der hochgelehrten Universitätsstadt Padua, trägt Sorge, seinen beiden Töchtern Katharina und Bianca eine ihrem Stande angemessene Ausbildung zu Theil werden zu lassen. Als unerlässlich wurde zu der Zeit von jungen Damen von Stande erwartet, dass sie in der Philosophie, insonderheit im Plato, wohl bewandert und in der Musik theoretisch und austübend gebildet seien. Den Unterricht in den alten Klassikern hat Signor Baptista dem gelehrten Pedanten Lucentio, den in der Musik dem Lautenspieler Hortensio anvertraut. Der erste Versuch des Musiklehrers bei der widerspenstigen Katharina läuft unglücklich ab. (Akt II. Sc. 2.)

Hortensio

(kommt mit blutigem Kopfe aus dem Zimmer Katharina's in das des Vaters zurück).

Baptista.

Was giebt es, guter Freund, Ihr seid so bleich?

Hortensio.

Vor Schrecken bleich, das mag wohl sein.

Baptista.

Sagt mir,

Wird Käthchen wohl ein guter Spielmann werden?

Hortensio.

Ein besserer Kriegermann, mein' ich, denn das Eisen
Hält wohl bei ihr, doch nimmermehr die Laute.

Baptista.

• Nun? lehrtest Du sie nicht die Laute schlagen?

Hortensio.

Ganz recht, doch schlug die Laute sie auf mir,
Sie machte falsche Griffe; als ich ihr
Zur richt'gen Fingersetzung bog die Hand,
Schrie sie mit teuflisch ungeduld'gem Geist:
Das heisst Ihr Griffe? Ja, ich hab's begriffen!
Mit diesem Worte schlug sie meine Laute
Mir auf dem Kopf entzwei, dass durch und durch
Der Weg sich dieser öffnete; ich stand
Vor ihr, wie am Halseisen, stumm vor Schrecken,
Und während ich herausschau' aus der Laute,

Schalt sie mich Schelmen-Fiedler, Klimperhans
Und was dergleichen schöne Namen mehr.

Den unweiblichen Charakter des kleinen Unbandes sogleich von Anfang der Bekanntschaft an kennen zu lernen, hätte der Dichter keinen bezeichnenderen Zug wählen können, als dass er sie als eine abgesagte Feindin der Musik erscheinen lässt.

Im folgenden Aufzuge finden wir die beiden Lehrer bei Bianca, sich um den Vorrang streitend, da jeder für sich die erste Stunde in Anspruch nimmt; denn beide wollen den Unterricht dazu benutzen, dem Fräulein ihre Liebesanträge zu machen.

(Bianca's Zimmer.)

Lucentio. Hortensio. Bianca.

Lucentio.

Zurück, Herr Fiedler, hier nicht allzudreist,
Habt Ihr denn schon vergessen den Empfang,
Mit dem die Schwester Käthchen Euch bewillkommt?

Hortensio.

O! über solchen zänkischen Pedanten!
Bianca ist der himmlischen Musik
Beschützerin, so lasst den Vorrang mir,
Wenn wir dann eine Stunde musicirt,
Habt Ihr noch volle Zeit zum Unterricht.

Lucentio.

O Einfaltspinsel, der nicht einmal weiss,
Was die Bestimmung der Musik, sie ist nur da,
Den Geist des Mannes zu erfrischen nach
Dem schweren Studium und gewohnter Plage.
Drum gebt den Vortritt der Philosophie,
Wenn ich pausire, dann treibt Harmonie.

Der Philosoph erfindet sich den Vortritt, als er aber eine Stelle aus Ovid zu einer Liebeserklärung zu verwerthen versucht, wird seine Bewerbung sehr entschieden zurückgewiesen. — Hierauf versucht der Lautenspieler sein Glück in gleicher Weise.

Hortensio.

Fräulein, eh' Ihr die Saiten noch berührt,
Die Griffe meiner Fingersetzung lernt,
Muss mit den Elementen meiner Kunst
Ich heut beginnen. Denn auf kürz'rem Wege,
Weit angenehmer und handgreiflicher

Lehr' ich Euch das *gamut*¹⁾, als je ein Meister.
Hier les't, ich schrieb es zierlich für Euch auf.

Bianca.

O, das *gamut* ist mir schon längst bekannt.

Hortensio.

Hortensio's Gamut kennt Ihr noch nicht.

Bianca (liest:)

„Gamut bin ich, der Grund der Harmonie.“

A. re — Zu sprechen für Hortensio's Liebe;

B. mi — Bianca, wähl' ihn zum Gemahl.

C. fa — Der um Dich wirbt mit Leidenschaft.

D. sol re — Nur einen Schlüssel und zwei Noten.

E. la mi — Hab' Mitleid oder ich muss sterben.“

Dies nennt Gamut Ihr? es gefällt mir nicht.

Die alte Weise zieh' ich vor, ich bin so lecker nicht,

So neue Kunst der alten vorzuziehn. —

Hortensio muss sich für diesmal verabschieden, ohne dass die, von ihm erfundene Scala für ihn eine Himmelsleiter geworden ist.

Mit dieser musikalischen Unterhaltung wollen wir unsere Unterhaltung über Musik und Shakespeare schliessen mit dem Wunsche, dass unsere „Vorarbeit“ von einem Nachfolger zu einer ausführlicheren Abhandlung benutzt werden möge.

¹⁾ Die Scala.