

»If music be the food of love«

Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Zürcher Festspiel-Symposien

Herausgegeben von

Laurenz Lütteken

Band 7

»If music be the food of love«

Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts

Zürcher Festspiel-Symposium 2015



Bärenreiter

Kassel ■ Basel ■ London ■ New York ■ Praha

In der Reihe »Zürcher Festspiel-Symposien« sind bereits erschienen:

Musik und Mythos – Mythos Musik um 1900

Mendelssohns Welten

Sinfonie als Bekenntnis

Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert

Exil als Daseinsform. Die Schauplätze Richard Wagners

Der entfesselte Prometheus. Der antike Mythos in der Musik um 1900

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Zürich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: »Querblick« Ines Hentschel, Kassel,
unter Verwendung eines Plakats von Caroline Hösl, Zürich
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2157-2

www.baerenreiter.com

Inhalt

Zum Geleit <i>Ilona Schmiel</i>	7
Zur Einführung <i>Laurenz Lütteken</i>	8
I »Re Lear« Shakespeare, Arrigo Boito und die Ausprägung von Verdis Spätwerk <i>Norbert Miller</i>	16
II »Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm« Pathos und Humor in Beethovens Klaviersonaten <i>Hans-Joachim Hinrichsen</i>	60
III »Doch schließt sie sich eng an das Stück an« Mendelssohns Konzept der Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« und die Mehrdimensionalität der Idee <i>Panja Mücke</i>	81
IV »Shakespeare ... qui m'eût aimé peut-être« Literatur-Rezeption als Selbstbild-Projektion bei Hector Berlioz <i>Andreas Jacob</i>	95
V »Ganz eigentlich eine republikanische Ouverture«? Robert Schumanns Auseinandersetzung mit Shakespeares Drama »Julius Caesar« <i>Michael Meyer</i>	115
VI Franz Liszts Sinfonische Dichtung »Hamlet« und der romantische »Hamletismus« des 19. Jahrhunderts <i>Christiane Wiesenfeldt</i>	132

VII	›Braucht es einen Sturm im »Sturm«?‹ Tschaikowskys Abstraktion von Shakespeares »The Tempest« <i>Inga Mai Groote</i>	152
VIII	›Klingt grausig – macht aber Eindruck‹ ›Macbeth‹ als Sinfonische Dichtung von Richard Strauss <i>Mathias Hansen</i>	164
IX	›Im ›Othello‹ trägt er [Dvořák] eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert!‹ <i>Peter Revers</i>	177
	Personenregister	195
	Die Autoren	199

Zum Geleit

Ilona Schmied

Shakespeares Sprache ist Musik. Musiker liebten und lieben ihn dafür, was keinen verwundert. Entsprechend prominent sind die Sujets und Figuren, die dank Shakespeares Kunst aus der Literaturgeschichte nicht wegzudenken sind, auch in bedeutenden Kompositionen. In unzähligen Versionen erklingt *Romeo und Julia* in den Konzertsälen der Welt: Mit der Vertonung von Pjotr I. Tschaikowsky wurden die Festspiele Zürich 2015 vom Tonhalle-Orchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Lionel Bringuier eröffnet. Einige Tage später folgte Sergej Prokofjews gleichnamige Variante des 20. Jahrhunderts in einer Zusammenstellung aus den drei Orchestersuiten. Ihr stand Mendelssohns Konzertouvertüre *Ein Sommernachtstraum* gegenüber, die die Genialität des Jugendlichen mit der Erfahrung eines Gereiften auf einzigartige Weise verbindet. Über dieses Werk des gerade einmal 17-jährigen Komponisten und Shakespeare-Enthusiasten, das Interpreten und Rezipienten bis heute gleichermaßen anzieht, geriet schon Robert Schumann geradezu ins Schwärmen.

Die Fragen nach Sinn und Sinnlichkeit der sinfonischen Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, zu der der Dichter Shakespeare anregte, standen im Zentrum dieses Symposiums und zeigten eine enorme Bandbreite faszinierender Beispiele auf. Die Konzertprogramme der diesjährigen Festspiele Zürich wurden durch die wissenschaftlichen Beiträge bereichert und im Kontext des Festspielthemas nachdrücklich verankert. Durch diesen Schulterschluss der Institutionen – des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich, der Stadt Zürich, der Festspiele Zürich und der Tonhalle-Gesellschaft Zürich – entsteht immer wieder aufs Neue eine Plattform für intensive themensetzende Diskurse.

Zu danken ist Laurenz Lütteken, René Karlen und Elmar Weingarten für die gelungene Konzeption, mit der sie ganz im Sinne von Festspielen eine Auszeit und Fokussierung auf den An- und Aufreger Shakespeare in vielschichtigen musikalischen Dimensionen ermöglicht haben.

Zur Einführung

Laurenz Lütteken

Im dritten seiner Dramolette der Sammlung *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* lässt Thomas Bernhard seinen Theaterdirektor Peymann sagen: »Ja, das schwebt mir vor / das ist ja keine Verrücktheit Beil / was ich Ihnen da sage / das ist mein voller Ernst Beil / den ganzen Shakespeare an einem Abend / und die Sonette führen wir auch auf / das eigentliche Drama sind die Sonette / *Sturm* und *Hamlet* gleichzeitig / und alles zusammen nicht länger als fünf Stunden / das wäre ein Höhepunkt Beil / Glauben Sie denn das ist eine Absurdität / Sie glauben doch nicht daß das eine Absurdität ist / den ganzen Shakespeare an einem Abend / die Technik dazu haben wir ja / wozu haben wir eine so gigantische Technik / *beißt in sein Schnitzel* / Das Theater ist eine einzige Ausweglosigkeit / dahin kommen alle / die lebenslänglich einen Ausweg gesucht haben / das Theater hat keinen Ausweg / außer / [...] außer wir führen *den ganzen Shakespeare / an einem Abend auf* / dazu brauchen wir allerdings eintausendachthundertvierunddreißig Personen / und naturgemäß nur die allerersten Schauspieler / als Darsteller Beil.«¹

Diese leidenschaftliche Liebeserklärung an Shakespeare ist zugleich eine der absurdesten und wohl auch gewaltigsten in der langen Geschichte der Shakespeare-Begeisterung. Stets standen sich dabei das Unvergleichliche, das Unermessliche des Werkes – und die überbordende Fülle seiner Erscheinungsformen gegenüber; eine Vielgestaltigkeit, der, so meint es Bernhard, man erst gerecht werden kann, wenn man sie in das ebenso Unvorstellbare verdichtet. Der Gedanke einer solchen Verdichtung, der äußersten Zuspitzung vom Postulat der Einheit in der Mannigfaltigkeit, ist jedoch nicht neu, er findet sich – paradox nur auf den ersten Blick – bei Richard Wagner, der nicht eben als Meister der Verknappung galt und gilt. In seiner 1851 in Zürich vollendeten Theorie von *Oper und Drama* wird Shake-

1 Thomas Bernhard: *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*. In: Ders.: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*. Drei Dramolette. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 53–80, hier S. 56 f.

speare wegen dieser Fülle zum Ahnherren eines modernen, romanhaften Theaters: »Erst vom Standpunkte der Literatur aus gewahrte man, was bei diesem Verfahren [der ästhetischen ›Bereinigung‹] vom Shakespeareschen Kunstwerke verloren ging, und drang auf Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung der Stücke auch für die Darstellung, für welche man zwei entgegengesetzte Vorschläge machte. Der eine, nicht ausgeführte Vorschlag, ist der Tiecksche: *Tieck*, das Wesen des Shakespeareschen Dramas vollkommen erkennend, verlangte die Wiederherstellung der Shakespeareschen Bühne mit dem Appell an die Phantasie für die Szene. Dieses Verlangen war durchaus folgerichtig und ging auf den Geist des Shakespeareschen Dramas hin [...], aber ohne Einfluss. – Der zweite Vorschlag ging dahin, den ungeheuren Apparat der Opernszene zur Darstellung des Shakespeareschen Dramas auch durch getreue Herstellung der von ihm ursprünglich nur angedeuteten, häufig wechselnden Szene abzurichten. Auf der neueren englischen Bühne übersetzte man die Shakespearesche Szene in allerrealste Wirklichkeit: die Mechanik erfand Wunder für die schnelle Verwandlung der umständlichst ausgeführtesten Bühnendekorationen: Truppenmärsche und Schlachten wurden mit überraschendster Genauigkeit dargestellt. Auf großen deutschen Theatern ward dies Verfahren nachgeahmt.«² Er hielt eine solche Annäherung an die Prinzipien der Oper deswegen für falsch, weil sie von Shakespeare wegführe. Der ›wahre‹ Shakespeare sei hingegen die Quelle des neuen Musikdramas: »Womit das italienische und französische Drama *began*, mit der äußeren Form, dazu soll das neuere Drama durch organische Entwicklung aus sich heraus, auf dem Wege des Shakespeareschen Dramas, erst gelangen, und dann auch erst wird die natürliche Frucht des musicalischen Dramas reifen.«³

Es kann kein Zweifel bestehen, dass Shakespeare spätestens im 19. Jahrhundert von einer historischen zu einer mythischen Figur geworden war, zur Chiffre eines Theaterideals.⁴ Shakespeare sei ein »wüstes Genie« meinte

2 Richard Wagner: Oper und Drama. Hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam 1984, S. 146; zum Kontext hier Yvonne Nilges: Richard Wagners Shakespeare. Würzburg: Königshausen und Neumann 2006 (Wagner in der Diskussion 3).

3 Wagner: Oper und Drama (wie Anm. 2), S. 142.

4 Vgl. hier Russell Jackson: Shakespeare Their Contemporary. In: Gail Marshall (Hrsg.): Shakespeare in the Nineteenth Century. Cambridge: Cambridge University Press 2012, S. 76–95.

Friedrich Nietzsche,⁵ und das Mittel, dieses Wüste, dieses Unermessliche aufzufangen, war die Musik – also jene Kunst, die man dem Unsagbaren, dem Absoluten am nächsten sah. So lassen sich die von Wagner beschriebenen zwei Spuren der Auseinandersetzung mit Shakespeare gleichsam auffalten in zwei Wege der musikalischen Bewältigung einer ästhetischen Herausforderung: Man konnte Shakespeare auf die Bühne bringen, ihn also im positiven Sinne ausliefern an die überwältigungsästhetischen Möglichkeiten, die in der Oper zur Verfügung standen; oder man konnte es beim »Appell an die Phantasie« belassen, kurzum, den ›wüsten‹ Shakespeare zur Verbindung zwingen mit der absoluten, der Instrumentalmusik – in der die Szene allenfalls noch eine Imagination sein konnte. Diese zweite, auf den ersten Blick etwas entlegenere Spur soll beim Zürcher Festspiel-Symposium 2015 verfolgt werden. Bei näherem Hinsehen offenbart sich allerdings, dass diese Spur breiter und vielfältiger ist. Es lassen sich über 170 Orchesterkompositionen, also Ouvertüren und sinfonische Dichtungen, über Shakespeare-Vorlagen nachweisen, also eine insgesamt einschüchternde Zahl.⁶

Franz Grillparzer versuchte 1855, das Wesen von William Shakespeare in vier Charakterzügen zusammenzufassen: »1. Er hatte keine Muster und Vorbilder. Er musste alles selbst erfinden. Seine Form ist daher mehr natürlich, als kunstgemäß [sic]. 2. Er folgt immer genau seiner Erzählung, das Interesse des Stücks dauert daher nur so lange, als das Interesse der Erzählung. 3. Aus demselben Grunde ist er (mit Ausnahme der historischen Stücke) immer märchenhaft, d. h. ohne Berücksichtigung der prosaischen Wahrscheinlichkeit. 4. Er ist immer auf dem Wege der Natur, überspringt

5 Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Warum ich so klug bin.* § 3 zit. nach der Digitalen Kritischen Gesamtausgabe (eKGBW); <http://www.nietzschesource.org/#EKGWB/EH-Klug-3> (Zugriff 25.10.2015).

6 Vgl. den Katalog bei Wolfram Steinbeck: Shakespeare und die deutsche Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert. In: Christa Jansohn (Hrsg.): *Shakespeare unter den Deutschen. Vorträge des Symposiums vom 15. bis 17. Mai 2014 in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*. Stuttgart: Steiner 2015 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2015, 2), S. 63–87, hier S. 78 ff.; sowie Bryan N. S. Gooch und David Thatcher: *A Shakespeare Music Catalogue*. 5 Bde. Oxford: Oxford University Press 1991; zum Kontext der Ouvertüren auch Bärbel Pelker: *Die deutsche Konzertouvertüre 1825–1865. Werkkatalog und Rezeptionsdokumente*. 2 Bde. Frankfurt a. M. etc.: Lang 1993.

aber auf ihrem Wege häufig ihre Stufen.⁷ Damit sind zentrale Parameter benannt, die Shakespeare für Komponisten gerade von Instrumentalmusik interessant gemacht haben – also dann, wenn der Dichter zum Modus für eine dramatische Komposition werden konnte, die sich zugleich der Bühne verweigert hat. Diese paradoxe Handhabung hat ihre Wurzeln im 18. Jahrhundert. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, dänischer Konsul in Lübeck, bemerkte 1765 in einer ebenso wichtigen wie, auch für Wielands Übersetzungs-Projekt, folgenreichen Shakespeare-Apologie: »Er kannte das menschliche Leben, die Abwechselungen desselbigen, die mannigfaltigen Scenen von Weisheit und Thorheit, Glück und Elend, Freude und Kummer, Größe und Kleinfügigkeit; er wußte, daß die Schaubühne nach ihrer vornehmsten Beziehung ein Bild des menschlichen Lebens sein sollte, und dieses Bild ward also im eigentlichsten Verstande sein Drama«.⁸ Gerstenberg also bewunderte »das Elementare, das über alle Grenzen Hinausgehende der Größe und der Tragik in seiner (zum Teil ohne Frage gar nicht vorhandenen) psychologischen Verfeinerung«.⁹ Goethe, der in seiner Frankfurter Rede *Zum Schäkespears Tag* vom 14. Oktober 1771 Gerstenbergs Anregung aufnahm, behauptete, der Dichter sei wie »Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Colossalischer Größe«.¹⁰ Kurze Zeit später fand Johann Gottfried Herder für diese prometheische, alle Regeln hinter sich lassende Kraft eine entscheidende Metapher: Er bezeichnete

7 Franz Grillparzer: Studien zur Litteratur. Stuttgart: Cotta o.J. [1892–1893] (Grillparzers sämtliche Werke 16), S. 156.

8 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Vorrede zu: Die Braut. Eine Tragödie von Beaumont und Fletcher. Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern britischen Theaters und einem Schreiben an Weisse. Kopenhagen / Leipzig 1765, S. 9; vgl. auch Karl S. Guthke: Wege zur Literatur. Studien zur deutschen Dichtungs- und Geistesgeschichte. Bern / München: Francke o.J. [1967], S. 111.

9 Guthke: Wege zur Literatur (wie Anm. 8), S. 229.

10 Johann Wolfgang von Goethe: Zum Schäkespears Tag. [am 14. Oktober 1771], hier zit. die Edition bei Hansjürgen Blinn (Hrsg.): Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd. 1. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788. Mit einer Einführung, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen. Berlin: Schmidt 1982, S. 98–100, hier S. 100.

die Mannigfaltigkeit der »Charaktere, Stände und Lebensarten« in Shakespeares Dramen als »den Hauptklang seines Concerts«.¹¹

Der Vergleich mit der Musik, und zwar nicht mit der dramatischen, sondern mit der Instrumentalmusik, war absichtsvoll gewählt. Bereits wenige Jahre zuvor hatte Gerstenberg der zerklüfteten c-Moll-Clavierfantasie von Carl Philipp Emanuel Bach eine Paraphrase des berühmten Hamlet-Monologs unterlegt – nicht, um die Sangbarkeit der Musik zu zeigen, sondern deren präzisierbare Affektsprache.¹² Das weit gespannte Panorama der Zustände in einem besonders experimentell gemeinten Clavichord-Stück war also am ehesten vergleichbar der Entgrenzung eines großen Monologs im Geiste Shakespeares. Gerade dafür gibt es eine Reihe von weiteren Belegen. Für den musikalischen Reisenden Charles Burney war der Mannheimer Carl Stamitz »ein zweyter Shakespeare«,¹³ und damit sollte zweifellos der Sinfonien-Komponist gemeint sein. Diese Denkfigur hat eine lange Tradition ausgebildet. Die metaphysische Grundlegung einer ›absoluten‹ Musik bei Ludwig Tieck entzündete sich an einer 1787 entstandenen Ouvertüre von Johann Friedrich Reichardt mit dem Titel *Die Hexenscenen, aus Shakespeares Macbeth*.¹⁴ Das Maßlose, das Inkommensurable der Instrumentalmusik ließ sich also paradigmatisch verbinden mit dem Geist der Shakespeare'schen Dramatik – als Drama ohne Bühne, als Idee eines Dramas, als, mit Richard Wagners Worten, »Appell an die Phantasie«.

Die Reihe instrumentalmusikalischer Shakespeare-Werke im 19. Jahrhundert ist erstaunlich prominent und lang, allein zum *Macbeth* entstan-

11 Johann Gottfried Herder: Shakespeare. In: Ders.: Von deutscher Art und Kunst. Hamburg: Bode 1773; hier zit. nach Blinn: Shakespeare-Rezeption (wie Anm. 10), S. 111.

12 Vgl. dazu vom Verf.: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen: Niemeyer 1998 (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24), S. 425 ff.

13 Charles Burney: Tagebuch seiner Musikalischen Reisen. Dritter Band. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. Aus dem Englischen übersetzt [von Johann Joachim Christoph Bode]. Mit einigen Zusätzen und Anmerkungen zum zweyten und dritten Bande. Hamburg: Bode 1773. Faksimile-Neudruck hrsg. von Richard Schaal. Kassel etc.[: Bärenreiter] 1959 (Documenta musicologica 1, 19), S. 7.

14 Vgl. dazu Ursula Kramer: Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts ›Hexenscenen aus Schakespear's Macbeth‹. In: Archiv für Musikwissenschaft 57, 2000, S. 301–317.

den mehr als 20 Kompositionen – und dies sind nur die expliziten Stücke. Die Lage wird noch verwickelter, wenn, wie im Falle Beethovens, implizite Bezüge hergestellt werden – also assoziative Weitungen von Kompositionen in andere Gefilde. Aber auch dies hat eine Tradition im 18. Jahrhundert, wenn etwa Justus Möser 1781 das großformatige *Heilig* von Carl Philipp Emanuel Bach sehr dezidiert in die Nähe Shakespeares gerückt hat.¹⁵ Im Falle des *Macbeth* reicht die explizite Reihe von Reichardts Ouvertüre bis zur Tondichtung von Richard Strauss, von Spohrs Konzertouvertüre bis zu Arthur Sullivans großformatigem Orchesterstück. Es gibt also allen Grund, das Problem systematischer anzugehen, das heißt: Umgangsmöglichkeiten mit Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts genauer zu erkunden. Unter den denkbaren Versuchsanordnungen ist möglicherweise diejenige besonders weiterführend, die sich an einzelnen Komponisten orientiert. Denn die kompositorische Auseinandersetzung mit Shakespeare hat, wie es schon die nachträgliche Engführung des Dichters mit Bachs Fantasie zeigt, hochindividuelle, nicht selten extreme Lösungen hervorgebracht. Der Umgang mit Shakespeare diente also zugleich dazu, Lizenzen nicht einfach nur zu ermöglichen, sondern sie in einem eigentlichen Sinn erst zu schaffen. Ein Beispiel dafür mag bereits Beethovens Sonate op. 31,2 sein, die von Anton Schindler nachträglich mit Shakespeares *Tempest* in Verbindung gebracht worden ist, durchaus nach dem Muster Gerstenbergs. Sie steht im Zentrum des Beitrags von Hans-Joachim Hinrichsen.

Von dort sollte gleichsam ein Panorama ausgeschritten werden, beginnend mit der *Sommernachtstraum*-Ouvertüre von Felix Mendelssohn, die deswegen bezeichnend ist, weil, ausgehend von ihr und bedeutend später, überhaupt erst eine Bühnenmusik entstanden ist. Panja Mücke hat diesen Zusammenhang genauer ausgeleuchtet. Die großen Pole einer besonders intensiven und besonders komplexen Shakespeare-Auseinandersetzung werden in den Werken von Hector Berlioz und Pjotr I. Tschaikowsky bezeichnet – und in beiden Fällen geht es wohl weniger um literarische Reflexionen als um biographische Identifikationen. Der Dichter wird damit zur Chiffre einer poetologisch-kompositorischen Selbstvergewisserung,

15 Dazu schon Michael Maurer: Aufklärung und Anglophilie in Deutschland. Göttingen/Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht 1987 (Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London 19), S. 85 ff.

wie sich in den Beiträgen von Andreas Jacob und Inga Mai Groote zeigt. Dazwischen schieben sich zwei bedeutsame Werke, in denen eine aus der Beschäftigung mit Shakespeare abgeleitete Überblendung konzeptioneller und semantischer Aspekte im Zentrum steht. Schumanns wenig bekannte *Julius Caesar*-Ouvertüre – auch sie in einer Serie von etwa 15 Caesar-Kompositionen, immerhin mit Beiträgen von Hans von Bülow oder Felix Draeseke – steht im Zentrum der Überlegungen von Michael Meyer, während Christiane Wiesenfeldt Liszts *Hamlet* als einen der nicht zufällig an Shakespeare gebundenen Prototypen der ›Sinfonischen Dichtung‹ untersucht hat. Am Schluss stehen dann zwei Annäherungen an die Zeit um 1900, mit Dvořáks sehr später *Othello*-Ouvertüre, in der Studie von Peter Revers, und mit dem ruppigen *Macbeth* des ganz jungen Strauss, Gegenstand des Beitrags von Mathias Hansen.

Den Ausgangspunkt des Symposiums bildete, gleichsam als ein Kontrapunkt, ein Blick auf die Operntradition – und hier gleich die wohl bedeutendste kompositorische Auseinandersetzung mit Shakespeare –, auf Giuseppe Verdi. Das schwierige und vielschichtige Verhältnis sowie die Annäherung an Verdis Spätwerk waren der Gegenstand von Norbert Millers Festvortrag. Der Leitfaden für das Festspiel-Symposium war die Eröffnung von *Twelfth Night*, im Deutschen *Was ihr wollt*, in der – erstaunlicherweise – jenes Irrationalitätspotential der Musik beschworen wird, das dann im 19. Jahrhundert so große Bedeutung erlangen sollte. Der illyrische Herzog Orsino beginnt das Stück mit den Worten: »If music be the food of love, play on, / Give me excess of it; that surfeiting, / The appetite may sicken, and so die«. In der in Zürich angefertigten Prosa-Übersetzung von Christoph Martin Wieland heißt das: »Wenn Musik die Nahrung der Liebe ist, so spielt fort; stopft mich voll damit, ob vielleicht meine Liebe von Ueberfüllung krank werden, und so sterben mag.¹⁶

Das nunmehr achte Zürcher Festspiel-Symposium stand wiederum in engster Verbindung zum Programm der Tonhalle Zürich und hat im Kammermusiksaal des Kongresshauses stattgefunden. Es sei allen gedankt, die zum Gelingen beigetragen haben: der Intendantin der Tonhalle, Ilona

¹⁶ William Shakespeare: *Was ihr wollt*. In: Ders.: Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland. Bd. 7. Zürich: Orell Füssli u. Co. 1766, S. 405–492, hier S. 407.

Schmiel, für die Fortsetzung der schönen und produktiven Zusammenarbeit zwischen Tonhalle und Universität; dem Intendanten der Zürcher Festspiele, Dr. Elmar Weingarten, für die nun schon lang bewährte enge Zusammenarbeit; dem Präsidenten des Stiftungsrates, Dr. Peter F. Weibel, sowie den Mitarbeitern der Geschäftsstelle; und natürlich den Referenten dafür, dass sie den Weg nach Zürich gefunden haben. Besonders sei, wie stets, Dr. René Karlen hervorgehoben, der Leiter der Abteilung E-Musik beim Präsidialdepartement der Stadt Zürich, der in freundschaftlicher Kooperation die Hauptlast der Organisation getragen hat. Der Bärenreiter-Verlag und Frau Ilka Sührig waren, wie stets in enger Zusammenarbeit, um die Drucklegung bemüht. Den Mitarbeitern des Musikwissenschaftlichen Instituts, insbesondere Frau Teresa Ramming und Frau Yvonne Simmen, gilt der herzliche Dank für die redaktionelle Einrichtung sowie für die Erstellung des Registers, Dr. Michael Meyer für seine unermüdliche Hilfe.

I »Re Lear« Shakespeare, Arrigo Boito und die Ausprägung von Verdis Spätwerk

Norbert Miller

Als Thomas Mann nach Abschluss des *Doktor Faustus* in Tagebucheintragungen und Briefen das Résumé seines Unterfangens zog, stellte er aus verwundertem Abstand fest, er habe im Alter von siebzig Jahren sein »wildestes Buch« geschrieben. Im letzten Brief an seinen Bruder (vom 14. Juli 1949) dachte er über dessen Erzählwerk *Der Atem* nach: »Unnütz zu sagen, dass es etwas Einziges und etwas Unvergleichliches darstellt in moderner Literatur oder besser: den modernen Literaturen, über die es sich, nicht mehr national erhebt, so dass man erfährt: Ueber den Sprachen ist die Sprache. Man hat da, in äußerster Weitergetriebenheit einer persönlichen Linie, einen Greisen-Avantgardismus, den man von bestimmten großen Fällen her (Parzifal, Goethe, auch Falstaff) kennt, der aber doch hier und so als ganz neues Vorkommnis wirkt.«¹ Das Spätwerk als das *Ganz Neue*, die Summe als ein den Hals wagendes Abenteuer! Gibt es eine dem höchsten Alter vorbehaltene Metamorphose, die noch dem Verlöschen ein Äußeres an jugendlicher Kraft verleihen kann? Vergessen sind in einem solchen Zustand alle früheren Abhängigkeiten. Nur Einziges und Unvergleichliches bleibt im Schreibvorgang bestehen. Was aber in der Entwicklung des eigenen Schaffens dann noch zählt, gehört der Zukunft und steht vor der Weltkultur als ihre frischeste, noch unverbrauchte Tendenz an der *Tête*: Verfall und Revolution, Schwanengesang und Lebensverkündigung greifen als Sprache über den Sprachen ineinander. *Faust*, *Parzifal* – das sind ungeheure, im Schlussstein ein neues Fundament legende Alterswerke. Aber Giuseppe Verdis *Falstaff*? War Verdi nicht, bevor er sich auf das Wagnis einließ, eine Komödie an das Ende der langen Reihe seiner Musikdramen zu stellen, eher in Thomas Manns eigener Situation nach Abschluss des *Doktor Faustus*? War *Tutto nel mondo è burla...* nicht als weltverlachender Abgang

1 Vgl. Thomas Mann – Heinrich Mann: Briefwechsel 1900–1949. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin / Weimar: Fischer 1969, Nr. 172, S. 282.

gedacht, ganz wie die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull?* Also nur ein Überraschungscoup, ein heiterer Nachtrag? Oder bedeutet die Weltkomödie, mit der Verdi seine Laufbahn krönt und endet, zugleich den Beginn eines für Italien neuen, auf das Zusammenwirken aller Kräfte setzenden Musiktheaters?

Als Verdi, selbst inzwischen 77-jährig, dem Theaterkorrespondenten Gino Monaldi verrät, dass er eine neue Oper plant – und das auch noch über Shakespeares *Merry Wives of Windsor* – muss er im Brief beinahe selbst den Kopf schütteln: »Was soll ich sagen? *Vierzig* Jahre lang wollte ich immer eine komische Oper schreiben, und Shakespeares Stück kenne ich gar schon seit *fünfzig* Jahren [...] Nun hat Arrigo Boito alle die üblichen Einwände beseitigt und hat für mich eine *commedia lirica* geschrieben, die mit keiner anderen verglichen werden kann. Voller Behagen schreibe ich an der Musik und habe an mir und der Welt meinen Spaß. Falstaff ist ein Schuft, immer geneigt, sich in jede Spielart von Bosheit zu verstricken, aber doch auf eine heiter stimmende Weise. Er ist seine eigene Spezies des Menschen. Und solche eigenen Typen sind unglaublich wandlungsfähig! Es ist eine rein komische Oper! Amen!«² Wie immer bei Verdi sind seine Einsichten hinter unwirschen Redensarten verborgen. Er genießt im Voraus die Überraschung, wenn erst bekannt wird, dass er eine Komödie für Musik schreibt. Er gibt diesen Erwartungen Vorschub wie dem Affen Zucker, macht aus Shakespeares welteinziger Figur, dem verspotteten Weiberhelden und Trunkenbold aus den Königsdramen und dem derben Lobpreis auf die Weiber von Windsor, durch eine kühne Wendung seines Librettisten einen Koloss, halb Gargantua, halb Gulliver im Land der bürgerlichen Zwerge, der in seiner *Grandezza* noch in der Niederlage über die Gesellschaft triumphiert und ihr das Gleichnis des Weltlaufs vor Augen hält: »Alles auf Erden ist Spaß, der Mensch ein geborener Tor«. Nur der Adressat konnte in seiner Verwunderung annehmen, Verdi wolle auf seine alten Tage an den Stand der *Opera buffa* zur Zeit Donizettis anknüpfen und einen neuen *Don Pasquale* schreiben. Hatten nicht die Hofszenen im *Rigoletto* mit einiger Bravour sich die Errungenschaften der Musikkomödie

2 Verdi an Gino Monaldi, 3. Dezember 1890, ed. in: Gaetano Cesari und Alessandro Luzio (Hrsg.): *I copialettere di Giuseppe Verdi*. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi 1913, S. 712.

zu eigenen gemacht? Musste der Kenner nicht vermuten, Verdi wolle mit seinem neuen Werk die Genre-Szenen um *Fra Melitone* aus *La forza del destino* weiterführen und übertreffen? Nicht ahnen konnte Gino Monaldi, was Verdi mit seiner Bekräftigungsformel wirklich gemeint hatte: »È un *tipo!* Son sì vari i tipi. L'opera è completamente comica! Amen«. Die Kirchenfloskel bestätigt den absoluten Anspruch wie mit einem Siegel. Er war mit sich und seinem begnadeten Librettisten diesmal vom ersten Tag an einig über das Experiment und auch über die Risiken eines so eröffneten Genres und seiner neu zu erfindenden Charaktersprache für das Lustspiel.

I

In einer zornigen Entgegnung auf eine schlechte Besprechung seiner zweiten, für Paris komponierten Fassung des *Macbeth* (1865), in der ihm der Rezensent eine genauere Lektüre des Dramas vorgeschlagen hatte, schrieb Verdi an seinen Kritikerfreund Léon Escudier (Brief vom 28. April 1865): »Es kann schon sein, dass ich *Macbeth* keine Gerechtigkeit habe widerfahren lassen, aber mir vorzuwerfen, dass ich Shakespeare nicht kenne, nicht verstehe und nicht empfinde – nein, bei Gott nein! Er ist einer meiner liebsten Dichter. Ich habe ihn in Händen gehalten von meiner frühesten Jugend an, und ich lese ihn und lese ihn unaufhörlich weiter!«³ Der Groll saß tief; denn der zur Bewunderung wie zum Zorn erregbare Komponist hatte die spät einsetzende Shakespeare-Rezeption durch die italienischen Romantiker aus nächster Nähe miterlebt und mitempfunden. Als der Dramatiker und Romancier Giulio Carcano (1812–1882) den *Re Lear* als erste seiner Shakespeare-Übersetzungen vorlegte, stand für seinen Freund Verdi fest, dass er diese Tragödie in Musik setzen wolle. Ja, er hatte, wie aus einem Brief an Nani Mocenigo hervorgeht, im gleichen Jahr noch eine Oper: *Re Lear* für das Teatro La Fenice in Venedig ins Auge gefasst.⁴ Doch zerschlug sich der Plan, wie so häufig in Verdis Karriere, an Termin-Kollisionen, die

3 Vgl. Verdi an Léon Escudier, 28. April 1865, ed. in: J. G. Prod'homme: *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*. In: *Rivista musicale italiana* 25, 1928, S. 187f. Vgl. dazu den Anfang des »*Macbeth*«-Kapitels bei Julian Budden: *The Operas of Verdi*. London: Cassell 1973–1984, Bd. 1, S. 269.

4 Vgl. Giuseppe Verdi: *Lettere inedite. Raccolte ed ordinate da A. Morazzoni*. Milano 1927, S. 17.