

III. Shakespeare und die Tonkunst.

Die Shakespeareforschung hat darüber keinen Zweifel mehr gelassen, daß der jugendliche Shakespeare anfänglich in den Bahnen seiner Vorgänger wandelt, um sie bald zu verlassen und alsdann weit hinter sich zurückzulassen. Fragt man nach Shakespeares Verhältnis zur Musik, so wird man zum bessern Verständnis nicht die Frage umgehen können: wie stellten sich denn seine Vorgänger und seine Zeitgenossen in ihren Dramen zu dieser Kunst? Darauf ist zu antworten: Weder bei seinen Vorgängern noch seinen Zeitgenossen stand die Musik in sonderlicher Achtung. Zwar hören wir, daß bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts bei gelegentlichen Maskenspielen zu Greenwich und Whitehall Tanz und Musik (bei Hollingshed) erwähnt werden, und daß im ersten englischen Lustspiel, dem von Udall um 1551 verfaßten *Ralph Roister Doister*, dem Gesang ein weiter Spielraum gewährt wurde, aber von besonderer Wertschätzung der Tonkunst ist keine Rede. Auch 1561 noch, bei der Aufführung von *Gorbuduc or Ferrex and Porrex* von Lord Buckhurst, spielt die Musik eine untergeordnete Rolle: „First, the music of violins began to play. Second Act: The Music of cornets. Third Act: The Music of flutes. Fourth Act: The Music of hautbois. Fifth Act: Drums and flutes *).“ Also nichts weiter als abwechslungsreiche Zwischenaktsmusik, die vielleicht eingefügt war, um der Hofgesellschaft und der Königin Elisabeth, die der Aufführung bewohnte, die Pausen kürzen zu helfen.

Daß Shakespeare, selbst schon in seinen Jugenddramen, ganz anders und weit tiefer über jene Kunst dachte, die einen Dr. Samuel Johnson „the least disagreeable of all noises“ dünkte, dafür spricht schon die Art seiner Einführung der Musik in die meisten seiner Dramen. Sie ist ihm nicht mehr wie seinen Zeitgenossen bloße Kurzweil für die Pause, er führt sie vielmehr mit seinem Verständnis dort ein, wo es gilt, die Stimmung des Publikums nach seinem Willen und seinen Absichten zu beherrschen. Es ist oft und viel darüber gesprochen und geschrieben worden, wie wohl das Orchester zur Zeit Shakespeares ausgesehen und wo es seinen Platz im Theater gehabt habe. Sieper **) meint,

*) cf. Burney, a. a. D. III, pg. 333.

**) Sieper, Shakespeare und seine Zeit, München 1907, pg. 46, 47.

es sei durchschnittlich 8 Mann stark gewesen und habe seinen Standort rechts (vom Schauspieler aus) in einer Loge gehabt, doch wären die Musiker nicht an diesen Ort gebunden gewesen, vielmehr hätten sie des öfteren von der Oberbühne herab oder, dem Auge des Zuschauers nicht sichtbar, hinter oder auch unter der Bühne spielen müssen. Einen Beleg für den letzteren Fall finde ich in *Antony and Cleopatra* †) (IV, 3), wo die Bühnenweisung ††) besagt: „Music of hautboys underground“ oder noch deutlicher in der alten Folioausgabe ebendasselbst: „Musicke of the Hoboyes is under the stage *).“ Lawrence **) ist geneigt, den Standort des Orchesters in einer Loge außerhalb der Bühne zu bestreiten; er meint: „It may, at any rate, be taken as determined that the musicians never occupied any position outside stage regions. The exigencies of the action demanded that they should be in close touch with the players.“ Gerade auf diesen innigen Zusammenhang der Musik mit der Handlung muß es Shakespeare angekommen sein, da er stets mit feinem Takt und Verständnis dort die Unterstützung durch Töne verlangt, wo es gilt, im Zuschauer die Wirkung der Handlung zu erhöhen. Nur wenige Shakespeare-Dramen gibt es, in denen gänzlich auf die Mitwirkung der Musik verzichtet wäre; von der Trommelbegleitung des losen Schelmenliedes (*Twelfth Night*) bis zu jenen sanften Harmonien, die den Wahnsinn eines Lear zur Heilung bringen sollen (*Lear* IV, 7), macht unser Dichter mit Überlegung und Geschmac von den Wirkungen der Töne Gebrauch.

Am häufigsten sind wohl von Shakespeare Trommeln und Trompeten***) verwendet worden, besonders um kriegerische Aktionen lebhafter zu gestalten; darin folgt er ganz dem Geschmac der Zeit: ein *Macbeth*, ein *Richard III.* im Kampfgewühl

†) Alle Zitate aus Shakesp. sind hier nach *The king's Shakesp. ed. by Furnivall & Munro* gegeben.

††) Eine recht lezenswerte Dissertation, die sich mit der Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen eingehend beschäftigt, ist die von Cecil Brodmeier, Weimar 1904. In einem Anhang geht der Verfasser auch auf „Musik und Tanz“ bei Shakespeare ein und gibt am Schluß einen Längsschnitt und Grundriß der Shakespeare-Bühne; ersteren nach Professor Keller, Jena.

*) vgl. N. Delius, Die Bühnenanweisungen in den alten Sh.-Ausgaben. Separat-Abdruck a. d. Sh. Jahrb. VIII, pg. 32.

**) Lawrence, *Music in the Elizabethan Theatre*. Shakesp.-Jahrb. 1908, pg. 47.

***) Flourish of trumpets 68 mal in 17 Dramen, nach Brodmeier.

mußte um so mehr wirken, je wilder und lauter die Schlacht tobte; ohne die Mitwirkung von Trommelwirbel und Trompetengeschmetter mußte die Schlacht farblos und matt erscheinen, und somit auch der Held an Kraft und Energie Einbuße erleiden. Daher fordert das Shakespearesche Drama an Stellen größter Kraftentfaltung im Ringen feindlicher Streitkräfte die Verwendung von Schlachtmusik, gewiß nicht zur Verminderung der Wirkung. Auch bei feierlichen Staatsaktionen verzichtet die Shakespearebühne nicht auf die Mitwirkung von Trompeten, die mit festlich-ernstem Ton auf die Wichtigkeit des Kommenden vorbereiten sollen.

Soweit mag Shakespeare wohl noch ganz in den gewohnten Geleisen seiner Vorgänger und Zeitgenossen gewandelt sein. Erst die feineren Unterschiede in der Anwendung der musikalischen Hilfsmittel heben ihn aus der Menge heraus, dürfte es doch schwer fallen, bei Marlowe, Peele, Greene u. a. auch nur annähernd ein ähnliches musikalisches Verständnis nachzuweisen.

In Heinrich VIII. (I, 4) ist bei dem Festmahl, das der Kardinal Wolsey veranstaltet, die Mitwirkung von „Hautboys“ „Drum and Trumpet“ vorgesehen. Ganz besonders die Oboen, die dreimal in dieser Szene zur Anwendung kommen, sollen in ihrer hellen Klangschärfe die Heiterkeit beim Mahle zum Ausdruck bringen helfen, sagt doch Wolsey selbst:

„You are welcome, my fair guests: that noble lady
Or gentleman that is not freely merry,
Is not my friend.“

Unter allen Gästen ist der König der lustigste und er selbst ist es, der den Musikanten die Weisung gibt, für fröhliche Stimmung beim Bankett zu sorgen:

„I have half a dozen healths
To drink to these fair ladies, and a measure
To lead'em once again; and then let's dream
Who's best in favour. — Let the music knock it.“

Im *Macbeth* sind die Oboen dazu ausersehen (IV, 1), das schweigende Vorbeiziehen der 8 geisterhaften Könige und des Geistes Banquos vor Macbeth zu begleiten. Man sieht, eine wie verschiedene Aufgabe diesen Holzblasinstrumenten zugewiesen wird: in *Heinrich VIII.* dienen sie den lustigen Zechern zur Erheiterung bei Maskenscherz und Festgepränge, im *Macbeth* sollen sie die Klage um die Weltentrübsen und zugleich

die Anklage gegen Macbeth vertreten helfen. Auch der Gesang wird von Shakespeare oft angewandt, um die Stimmung im Zuschauer zu fesseln: Im Kaufmann von Venedig (III, 2) ertönt Gesang, als Bassanio die glückliche Wahl des schlichten Kästchens trifft und somit Portias Hand gewinnt. Wohlweislich unterbleibt die Mitwirkung der Musik, als der Prinz von Marokko und der Prinz von Arragonien in selbstfüchtiger Absicht unter den Kästchen wählen; nur pflichtgemäß wird durch „flourish of cornets“ die Ankunft der Prinzen und ihres Gefolges gemeldet.

Im Sturm wird in der Bühnenweisung unterschieden zwischen „soft music“ (IV, 1) und „solemn music“ (V, 1). Erstere ist bestimmt, das Erscheinen der von Prospero heraufbeschworenen Göttinnen Juno, Ceres und Iris wirkungsvoller zu gestalten, so daß Ferdinand, der Königssohn, entzückt ausruft:

„This is a most majestic vision, and
Harmonious charmingly.“

„Solemn music“ wird gefordert (V, 1), als Prospero, mit dem Zaubermantel bekleidet, Alonso, Sebastian und Antonio vom Wahnsinn heilen will:

„A solemn air, and the best comforter
To an unsettled fancy, cure thy brains,
Now useless, boiled within thy skull!“

Wie sehr das ganze Werk, der Sturm, von Musik gesättigt ist, und welch hohen Wert der Dichter auf die Anwendung von „solemn and strange music“ legt, dafür spricht am meisten Calibans Schilderung des Schauplatzes (III, 3):

„The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give deligth and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That, if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again.“

Auch Gonzalo ist begeistert von den Tönen des Zauberreiches (III, 3):

„Marvellous sweet music!“

In kaum geringerer Maße als im Sturm wird im S o m m e r - n a c h t s t r a u m die Mitwirkung der Musik gefordert. Oberon bittet Titania (IV, 1):

„Titania, music call, and strike more dead
Than common sleep of all these five the sense.“

Bereitwillig kommt Titania dem Wunsche nach:

„Music, ho, music, such as charmeth sleep!“

Sanfte Musik (still music), ertönt und zwischen Oberon und Titania ist die alte Freundschaft wiederhergestellt:

„Sound, music! Come my queen, take hands with me,
And rock the ground whereon these sleepers be.

Now thou and I are new in amity.“

Man könnte mühelos diese Beispiele vermehren, um zu zeigen, wie unser Dichter durch die Bühnenweisung oder durch das ausgesprochene Verlangen der handelnden Personen die Mitwirkung der Musik heranzieht, um seine künstlerischen Absichten zu erreichen; die ganze Skala menschlicher Empfindungen ist ihm bekannt, und die Tonsprache ist ihm das auserlesene Mittel, die Handlung stimmungsvoll zu unterstreichen: von dem solemn hymn in der Kirche, den Claudio in Viel Lärm um nichts (V, 3) fordert:

„Now, music, sound, and sing your solemn hymn“

bis zu dem lustigen Liede, das Peter, der getreue Diener Capulets, von den Musikanten gebieterisch verlangt, um seine Schwermut zu vertreiben (Romeo und Julia IV, 5):

„Musicians, o musicians! ‘Heart’s-ease,’ ‘Heart’s-ease!’

O! an you will have me live, play: ‘Heart’s-ease.’“

Geht schon aus alledem hervor, daß Shakespeare mit Geschick und Überlegung die Musik als willkommenen Bundesgenossen in seine Dramen einführt, so wird man auf das höchste überrascht, in seinen Werken auch technisches Wissen von musikalischen Dingen anzutreffen, das bis ins einzelne geht und davon zeugt, daß der große Britte auch auf diesem Gebiete nicht an der Oberfläche Halt machte.

In den „beiden Edelleuten von Verona“ (I, 2) sprechen Julia und ihre Zofe Lucetta über den Gesang; beide sind sangeskundig, Julia komponiert sogar. Die Ausdrücke, die beide Frauen vom Gesang und der Theorie des Gesanges gebrauchen, sind durchaus kunstgerecht und dürften dem Durchschnittsengländer des ausgehenden 16. Jahrhunderts — das Stück ist gegen 1592 geschrieben — nicht bekannt gewesen sein.

Technisches Wissen verrät der Dichter auch in Hamlets Gespräch mit Guildenstern (III, 2), als Flötenspieler auftreten, und der junge Prinz den Hösling auffordert:

„Will you play upon this pipe?“

Abgesehen von dem Tiefsinn, den Hamlet in seine Erklärung des Flötenspiels legt, zeugt seine Rede auch von des Dichters Verständnis für die Technik des Instruments, wenn er ihn sprechen läßt: „It is as easy as lying: govern these ventages with your finger and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.“ Und als Guildenstern gesteht, er könne nicht spielen, fährt Hamlet fort: „Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think that I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me.“ — Das selbe Instrument, the pipe, gibt dem Dichter zu einem anderen tiefsinnigen Vergleich im Prolog zum zweiten Teil Heinrichs IV. Anlaß:

„Rumour is a pipe

Blown by surmises, jealousies, conjectures;

And of so easy and so plain a stop

That the blunt monster with uncounted heads,

The still-discordant wavering multitude,

Can play upon it.“

In demselben Stück (III, 2) läßt der Dichter in derb-komischer Weise Falstaff den dünnen Shallow folgendermaßen charakterisieren: „you might have thrust him and all his apparel into an eel-skin: the case of a treble hautboy (Diskantoboe) was a mansion for him, a court; and now has he land and beeves.“

Als Richard II. die beiden feindlichen Herzöge von Hereford und Norfolk verbannt (I, 3), da legt der Dichter dem König die Schilderung des durch Neid und Ehrgeiz gestörten Friedens in folgenden Ausdrücken in den Mund:

„.....
 Which so roused up with boisterous untuned
 drums
 With harsh resounding trumpets' dread-
 ful bray
 And grating shock of wrathful iron arms,

Norfolk, der auf Lebenszeit von England verbannt ist, antwortet:

„The language I have learned these forty years
 My native English, now I must forego;
 And now my tongue's use is to me no more
 Than an unstringed viol, or a harp;
 Or like a cunning instrument cased up,
 Or, being open, put into his hands
 That knows no touch to tune the harmony.“

Diese fast unmittelbar aufeinander folgenden Bilder sprechen zur Genüge dafür, wie nahe unserm Dichter Vergleiche dieser Art lagen. — Seiner Kampfesnatur entsprechend ruft, im Gegensatz zu den eben angeführten Worten Richards II., Perch Hotspur im ersten Teil Heinrichs IV. (V, 2) zum Streite:

„Sound all the lofty instruments of war,
 And by that music let us all embrace;
 For, heaven to earth, some of us never shall
 A second time do such a courtesy.“

Je mehr man die Werke Shakespeares nach seiner Kenntnis der damals üblichen Instrumente durchforscht, um so mehr findet man, daß er sie nicht nur alle kennt und in seinen Dramen anwendet, sondern daß er auch eine recht eingehende Kenntnis des Charakters und der besonderen Eigenart jedes einzelnen Instrumentes besitzt. In *Cymbeline* (IV, 2) läßt er den Belarius, als in der Höhle feierliche Klänge (solemn music) ertönen, an der Klangfarbe sofort sein eigenes Instrument erkennen, das seit seiner Mutter Tode nicht mehr erklingen ist. Er ruft aus:

„My ingenious instrument!

Hark, Polydore, it sounds; but what occasion
 Hath Cadwal now to give it motion? Hark!“

Die Violine (viol, violine), die Harfe (harp), die Laute (lute), die Sniegeige (viol-de-gamboys *) die Stockfiedel (rebeck), die

*) Was ihr wollt I, 3.

Flöte (recorder, pipe), die Trompete (trumpet, cornet), das Jagdhorn (horn), die Oboe (hautboy, hoboye, treble hautboy), die Handtrommel (tabor), die große Trommel (drum) — alle diese Instrumente sind dem Dichter wohl bekannt; die meisten technisch so eingehend, daß es verwunderlich ist. Daß er sogar den Stimmstock oder die Seele der Streichinstrumente kennt (soundpost oder soul), dafür spricht eine Stelle aus *Romeo und Julia* (IV, 5), die vorher schon zitiert wurde. Peter legt daselbst den zögernden Musikanten nicht gerade Rosenamen bei, wenn er sie anredet: Simon Catling (Darmsaite), Hugh Rebeck (Stockfiedel), James Soundpost (Stimmstock). M. W. Schlegel übersetzte ungenau: Hans Kolophonium, Michel Hackebrett, Jakob Gellohr.

Hat nun Shakespeare auch das Virginal, das, wie wir gesehen haben, eine so weite Verbreitung im Zeitalter der Elisabeth gefunden hatte, gekannt? Wir müssen es nicht nur mit Bestimmtheit annehmen, wir können es sogar nachweisen. Eine einzige Stelle gibt es, wo der Dichter, ein neues Wort prägend, seine Kenntnis auch dieses Instruments dokumentiert. Im *Wintermärchen* (I, 2) fragt Leontes seinen kleinen Sohn Mamillius:

„Still virginalling*)

Upon his palm?“

Wie empfindlich unser Dichter ungenauem Rhythmus und Takt gegenüber gewesen sein muß, erhellt aus einer interessanten Stelle in *König Richard II.* Der König hört im Kerker ferne Musik ertönen. Aber er ist nicht zufrieden mit dem Zeitmaß, und tiefsinnig hängt er seinen Gedanken nach über die eigene vergeudete Zeit seines Lebens (V, 5):

„Music do I hear?

Ha, ha! Keep time: — How sour sweet music is
When time is broke, and no proportion kept!
So is it in the music of men's lives.

And here have I the daintiness of ear
To check time broke in a disordered string;
But, for the concord of my state and time,
Had not an ear to hear my true time broke.
I wasted time, and now doth time waste me.“

*) virginalling: playing with the fingers as upon a virginal or spinnet (the precursor of the pianoforte). Furnivall.

Mit *time* (Zeit und Takt) findet sich ein hübsches Wortspiel in *Was Ihr wollt* (II, 3). Der ergrimmete Haushofmeister Malvolio stellt die überlustigen, nächtlichen Sänger Toby Belch, Andrew Aguecheef und den Clown wegen ihrer lärmenden, zur Unzeit gesungenen Lieder und wegen Störung der Nachtruhe zur Rede: „Is there no respect of place, persons, nor time in you?“ Und stolz auf sein Gefühl für Rhythmus antwortet Sir Toby fast beleidigt: „We did keep time, sir, in our catches.“

Takt und Noten gehören zusammen. Hat Shakespeare Noten gekannt? Drei Stellen sind mir bisher bekannt geworden, aus denen hervorgeht, daß unser Dichter zweifellos Notenkenntnis besessen hat. Die erste, weniger wichtige Stelle befindet sich in *Romeo und Julia* (IV, 5), die H. W. Schlegel in seiner Übersetzung zum Teil ausgelassen hat. Peter jagt dort zu den Musikanten, die sich zu spielen weigern: „I will carry no crotchets (Wortspiel: Grillen, Viertelnoten). I'll re you, I'll fa you! Do you note me?“ Und der eine Musikant antwortet: „An you re us, and fa us, you note us.“

Weit bedeutungsvoller ist die andere von Notenkenntnis zeugende Stelle im *König Lear* (I, 2), wo Edmund, als sein Bruder Edgar eben eintritt, astronomischen Betrachtungen hingegeben erscheint: „O! these eclipses do portend these divisions. Fa, sol, la, mi.“* Wir können im Deutschen das Wortspiel nicht wiedergeben, da „division“ zugleich Unheil, Zwiespalt wie auch den Lauf, die Passage in der Musik bedeutet. Die vier italienisch bezeichneten Noten entsprechen unsern f, g, a, e und werden von Edmund gesummt oder gesungen; er stellt sich schwachsinzig, um seines Halbbruders Mitleid zu erregen, sein Vertrauen zu gewinnen und selbst recht harmlos zu erscheinen. Die Tonfolge f, g, a, e bildet eine schreiende Dissonanz und ist vom Dichter offenbar absichtlich gewählt worden, um das Krankhafte, Ungefunde, Unnatürliche zu charakterisieren. Das Natürliche und dem Ohr Angenehme wäre: f, g, a, b; statt dessen wählt er die Tonfolge f, g, a, e, die, zugleich schwer zu singen und dem Ohr unangenehm, das heuchlerische Spiel Edmunds bekunden soll. „Mi contra fa est diabolus.“

Die dritte Stelle befindet sich in „der Widerspenstigen Zähmung“, III, 1. Des näheren ist auf diese Stelle erst weiterhin (pg. 27 f.) eingegangen worden.

*) Delius' Erklärung dieser Stelle ist unzulänglich, Bd. II, Elberfeld, 1872, pg. 440.

Es ist kaum denkbar, daß ein Dramatiker mitten in umgebender Rede die handelnde Person in noch nähere Verbindung mit der Tonkunst setzen könnte, als es hier bei dem zuletzt herangezogenen Beispiel Edmunds im König Lear der Fall ist. Schon an den vorhin erwähnten Stellen, an denen es uns darauf ankam, nachzuweisen, wie sehr Shakespeare, die zeitgenössischen Dramatiker auch auf diesem Gebiet weit überragend, mit technischen Fragen der Tonkunst vertraut war, war es fast unmöglich, die handelnden Personen von dem rein Technischen zu lösen, so eng war die Verschmelzung. Zwar steht auch Shakespeare oft noch auf dem Boden des Melodramatischen, aber meistens ist es ihm künstlerisches Bedürfnis, die Unterstützung der Musik stichhaltig zu motivieren. Kann es einen rührenderen Anblick geben als das Bild der unter der Wucht der Verhältnisse unrettbar dem Wahnsinn verfallenen *Ophelia* *) (*Hamlet* IV, 5, 6), die Lieder singend einhergeht, bis die kühle Flut ihren Leiden ein Ziel setzt? Oder wird der Zuschauer im *Lear* (IV, 7) nicht bis ins Innerste ergriffen, als die verkannte *Cordelia*, die Herzlosigkeit ihrer Schwestern tausendfach gut machend, zarte Musik ertönen läßt, um auf des Arztes Verlangen den greisen Vater in heilsamen, Gesundung bringenden Schlaf zu versenken?

Man glaubte zu Shakespeares Zeit, daß der „Töne süße Eintracht“ wohlthuend auf den zerrütteten Geist wirke; in *Richard II.* (V, 4) spricht der gefangene König diesen Gedanken aus, daß schon oft die Musik den Wahnsinn geheilt habe; er aber, in einsamer Kerkerzelle, werde durch jene ferne Musik dem Wahnsinn nahegebracht:

„This music mads me; let it sound no more;

For though it hath holp madmen to their wits,

In me it seems it will make wise men mad.“

So bringt Shakespeare des öfteren die Disharmonie des zerrütteten Geistes in Gegensatz zu den harmonischen Klängen der Tonwelt; in diesem Sinne vergleicht auch *Ophelia*, die den fingierten Wahnsinn *Hamlets* für seelische Krankheit hält, seinen Geist mit seinen Glocken, die nun verstimmt und unschön klingen (*Hamlet* III, 1):

*) Die erste Quarto hat: „Enter *Ophelia*, playing on a lute and and her haire down, singing“ als Bühnenanweisung.

„And I, of ladies most deject and wretched,
That sucked the honey of his music vows,
Now see that noble and most sovereign reason
Like sweet bells jangled, out of tune
and harsh;

That unmatch'd form and feature of blown youth
Blasted with ecstasy: O, woe is me

To have seen what I have seen, see what I see.“ —

Wie Shakespeare aus dem Verhalten seiner handelnden Personen zur Musik Schlüsse auf den Charakter gestattet, dafür zunächst drei Beispiele von Verächtern der Tonkunst:

In der berühmten Rede Julius Caesars (I, 2):

„Let me have men about me that are fat;“

tadelt er Antonius gegenüber des Cassius Gleichgültigkeit gegen das Spiel und die Musik:

„he loves no plays,

As thou dost, Antony; he hears no music.“

Auch Shylock wird uns als Verächter der Musik geschildert (Kaufmann von Venedig II, 5):

„What, are there masques? — Hear you me, Jessica,
Lock up my doors, and when you hear the drum,
And the vile squeaking of the wry-necked fife

Clamber not you up to the casements then,

Nor thrust your head into the public street

To gaze on Christian fools with varnished faces:

But stop my house's ears, I mean my casements,

Let not the sound of shallow foppery enter

My sober house.“ —

Am tatkräftigsten und schlagfertigsten aber beweist Käthchen, die Widerspenstige, ihre Abneigung gegen die Musik. Mit verbundenem Kopf steht Hortensio, der ihr Unterweisung im Lautenspiel hat geben wollen, vor Baptista und klagt dem Vater seine Leiden (Zähmung der Widerspenstigen II, 1):

Bap. How, now, my friend? why dost thou look so pale?

Hor. For fear, I promise you, if I look pale.

Bap. What, will my daughter prove a good musician?

- Hor. I think, she'll sooner prove a soldier:
Iron may hold with her, but never lutes.
- Bap. Why, then, thou canst not break her to the lute?
- Hor. Why, no, for she hath broke the lute to me.
I did but tell her she mistook her frets,
And bowed her hand to teach her fingering,
When, with a most impatient, devilish spirit,
„Frets call you these?“ quoth she; „I'll fume with
them:“
And with that word she struck me on the head,
And through the instrument my pate made way;
And there I stood amazed for a while,
As on a pillory, looking through the lute,
While she did call me, „rascal fiddler“,
And „twangling Jack“ with twenty such vile terms,
As had she studied to misuse me so.
- Bap. Well, go with me, and be not so discomfited:
Proceed in practice with my younger daughter,
She's apt to learn, and thankful for good turns. —

Wie wir im dritten Akt, Szene 1, erfahren, hat Hortensio bei der jüngeren Tochter nicht mehr Glück, wenngleich die schlagenden Beweise des Widerwillens fehlen. Lehrreich ist die Szene für unser Thema insofern, als sie, wie vorhin bereits angedeutet, für Shakespeares technisches Wissen Zeugnis ablegt. Ausdrücke wie: „my instrument's in tune“, „the treble jars“, „the base is right; 't is the base knave that jars *),“ sind kunstgerecht, und die nachfolgende Liebeserklärung, die mit den Noten der Tonleiter verquidht ist, ist der dritte Beweis für unseres Dichters eingehende Notenkenntnis (vgl. pg. 25):

- Hor. Madam, before you touch the instrument,
To learn the order of my fingering,
I must begin with rudiments of art;
To teach you gamut in a briefer sort,
More pleasant, pithy, and effectual
Than hath been taught by any of my trade:
And there it is in writing, fairly drawn.
- Bianca: Why, I am past my gamut long ago.
- Hor. Yet read the gamut of Hortensio.

*) Wortspiel, das auf Lucentio gemünzt ist.

Bianca (reads):

„Gamut, I am, the ground of all accord,
A re, to plead Hortensio's passion;
B mi, Bianca, take him for thy lord,
C faut, that loves with all affection:
D sol re, one cliff, two notes have I:
E la mi, show pity, or I die.“

Call you this gamut? tut! I like it not:
Old fashions please me best; I am not so nice
To change true rules for odd inventions.

Im Gegensatz zu diesen Charakteren wie Cassius, Shylock, Käthchen, welche die Musik hassen oder ihr gleichgültig gegenüberstehen, findet sich aber nun bei Shakespeare eine Menge von Verehrern der Tonkunst, unter denen wir in erster Reihe hervorheben wollen: Polonius, Desdemona, Romeo, Drjino, Cleopatra, Portia, Lorenzo; dazu der Schwarm jener heiteren, jangesfreudigen Gesellen in den Lustspielen, die ihre launigen Weisen zu passenden und unpassenden Gelegenheiten erschallen lassen von Falstaff und Toby Welch an bis zu den clowns und fools.

Mehr aus praktischen Gründen als aus innerer Begeisterung heraus gibt der alte Polonius (Hamlet II, 1) dem Reynaldo unter vielen andern guten Ratschlägen für die Ausbildung seines Sohnes Laertes auch den Rat, er möge dafür sorgen, daß sein Schutzbefohlener die Pflege der Musik nicht vergesse:

Pol. And let him ply his music.

In diesen Worten liegt zugleich die Bestätigung für die vorhin bereits erwähnte Forderung, ein „gentleman“ müsse — zu Shakespeares Zeiten wohl verstanden — musikkundig sein.

In wie ganz anderer Weise steht Desdemona zur Musik: ihr ist Musik tieferes Bedürfnis, und als sie, kurz vor ihrem Tode, von bösen Ahnungen geplagt, sich des alten Volksliedes von der Weide erinnert, will es ihr nicht aus dem Sinn (that song, to night, will not go from my mind) und sie findet erst Ruhe, nachdem sie es gesungen, das alte Lied, das sie einst als Kind gelernt (Othello IV, 3):

The poor soul sat sighing by a sycamore tree;
Sing all a green willow;
Her hand on her bosom, her head on her knee;
Sing willow, willow, willow:

The fresh streams ran by her, and murmured her moans;
Sing willow, willow, willow:

Her salt tears fell from her, and softened the stones;
Sing willow, willow, willow.

Liebe und Gesang — das ist das große Thema, für das unser Dichter immer wieder neue Gedanken und neue Worte findet, Worte und Gedanken, die an Schönheit und Tiefe ihresgleichen in der Weltliteratur suchen. Welch eigenartigen Reiz und zarten Hauch reinsten Empfindung weiß er in jene Worte Romeo's zu legen, als dieser in der berühmten Gartenszene, von Julia zurückgerufen, in kaum verhaltener Blut ausruft (Romeo II, 2):

It is my soul that calls upon my name:
How silver-sweet sound lovers' tongues by night,
Like softest music to attending ears!

Fast noch leidenschaftlicher liebt der Herzog Orsino die Tonkunst (Was Ihr wollt I, 1):

If music be the food of love *), play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet south,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odour! — Enough, no more:
'Tis not so sweet now as it was before.

Der Herzog ist wählerisch, er liebt die alten, schlichten Weisen **) und verurteilt die leichteren Lieder seiner „wirbelsüßigen“ Zeit. Seinem vertrauten Sänger Cesario (der verkleideten Viola) gegenüber spricht er seine Vorliebe für „that old and antique song“ also aus (II, 4):

Give me some music. — Now, good morrow, friends. —
Now, good Cesario, but that piece of song,
That old and antique song we heard last night:
Methought it did relieve my passion much,
More than light airs and recollected terms

*) Ganz ähnlich sehnt Cleopatra sich nach Musik:
Give me some music, — music, moody food
Of us that trade in love.

Antonius und Cleopatra II, 5.

**) „old and plain“.

Of these most brisk and giddy-paced times: —

Come, but one verse.

Aber der Hofnarr, der am vergangenen Abend die alte Weise gesungen hat, ist nicht zur Stelle, und so befiehlt der Herzog:

Seek him out, and play the tune the while.

Die Musik spielt die Weise, und als der Narr endlich im Schlosse gefunden wird, tritt er vor den Herzog und stimmt nun jenen melancholischen Gesang an, der den Liebeschmerz seines Gebieters lindern soll:

Come away, come away, death

And in sad cypress let me be laid;

Fly away, fly away, breath;

I am slain by a fair cruel maid.

My shroud of white, stuck all with yew,

O prepare it!

My part of death, no one so true

Did share it.

Ähnlich wie Orsino die Musik als Trösterin in seinem Liebesleid zu Hilfe ruft, wünscht auch Portia (Kaufmann von Venedig III, 2), daß Musik ertöne, als Bassanio, den sie im voraus heimlich schon ins Herz geschlossen, vor die verhängnisvollen Kästchen tritt, um eines davon zu wählen:

Let music sound, while he doth make his choice,

Then, if he lose, he makes a swan-like end,

Fading in music. That the comparison

May stand more proper, my eye shall be the stream

And watery death-bed for him. He may win;

And what is music then? then music is

Even as the flourish when true subjects bow

To a new-crowned monarch; such it is,

As are those dulcet sounds in break of day

That creep into the dreaming bridegroom's ear,

And summon him to marriage. —

Bei aller weisevollen Stimmung, die Portia durch die Mitwirkung der Musik über die entscheidende Wahl auszubreiten versteht, bei aller Wertschätzung, die sie der Tonkunst angedeihen läßt — das Preislied auf die edle musica spricht in demselben Drama Lorenzo, als er in seliger Vereinigung mit Jessica in der Mondnacht sanften Klängen lauscht (V, 1):

© The Tiffen Company, 2007

TIFFEN® Gray Scale

- R
- G
- B
- W
- G
- K
- C
- Y
- M

- A
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- M
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- B
- 17
- 18
- 19

T
H
Lieb
unser Di
findet, W
gleichen
und zarte
Romeos
von Juli
(Romeo I
It
Ho
Lik
Saft noch
(Was Ihr
If r
Giv
The
Tha
O, i
That
Stea
'Tis
Der Herzog
und verurte
Seinem ve
gegenüber f
song“ also
Give
Now,
That
Meth
More

*) Ganz ät
O
Antonius
**) „old an

red her moans;
ed the stones;
hema, für das
nd neue Worte
nd Tiefe ihres-
enartigen Reiz
in jene Worte
u Gartenszene,
Blut ausruft
oy night,
die Tonkunst
th,
more:
n Weifen **)“
ßigen“ Zeit.
eten Viola)
and antique
friends. —
night:
d

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
 Here we will sit, and let the sounds of music
 Creep in our ears: soft stillness and the night
 Become the touches of sweet harmony.
 Sit, Jessica: look, how the floor of heaven
 Is thick inlaid with patines of bright gold.
 There's not the smallest orb which thou behold'st
 But in his motion like an angel sings,
 Still quiring to the young-eyed cherubims:
 Such harmony is in immortal souls:
 But whilst this muddy vesture of decay
 Doth grossly close it in, we cannot hear it.

Und in seiner Begeisterung fast die Grenzen der *licentia poetica*
 streifend, läßt unser Dichter Lorenzos Preislied ausklingen:
 The man that has no music in himself,
 Nor is not moved with concord of sweet sounds,
 Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
 The motions of his spirit are dull as night,
 And his affections dark as Erebus;
 Let no such man be trusted: Mark the music *).

*) A. W. Schlegels treffliche Übersetzung lautet:
 Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
 Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
 Taugt zu Verrat, zu Untaten und Lügen;
 Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
 Sein Trachten düster wie der Erebus.
 Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!

