



DIETER MARTIN

Deutsche Shakespeare-Opern um 1800

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation (in französischer Sprache): Shakespeare et l'opéra autour de 1800. In: Le monde germanique et l'opéra. Le livret en question. Hg. von Bernard Banoun und Jean-François Candoni. Paris: Klincksieck, 2005 (Germanistique. 8), S. 297–316.

Neupublikation in deutscher Sprache im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/martin_shakespeare_opern.pdf>

Eingestellt am 08.10.2005

Autor

Prof. Dr. Dieter Martin
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg
Deutsches Seminar II
79085 Freiburg
Tel 0761 203-3287
Fax 0761 203-3355

Emailadresse: <dieter.martin@germanistik.uni-freiburg.de>

Homepage: <<http://www.germanistik.uni-freiburg.de/ds2/personal/martdiet.php>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Dieter Martin: Deutsche Shakespeare-Opern um 1800 (08.10.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/martin_shakespeare_opern.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

DIETER MARTIN

Deutsche Shakespeare-Opern um 1800

Das Thema 'Shakespeare und die Oper' ist ebenso vielschichtig wie uner-schöpflich. Shakespeares Dramen motivierten Komponisten nahezu aller Länder, Epochen und Stilrichtungen zu musikdramatischen Adaptionen: so finden sich im umfangreichen *Shakespeare Music Catalogue* mehrere hundert Opern-Einträge – Schauspiel- und Ballett-Musiken nicht einmal mitgezählt.¹ Diese große Fülle reduziert sich aber rasch, wenn man fragt, welche Shakespeare-Opern dauerhaft im Repertoire geblieben sind. Jedermann wird selbstverständlich die drei großen Opern Giuseppe Verdis nennen (*Macbeth*, 1847; *Otello*, 1887; *Falstaff*, 1893),² aus dessen Epoche wahrscheinlich noch Charles Gounods *Roméo et Juliette* (Paris 1867) und Ambroise Thomas' *Hamlet* (1868), aus dem zwanzigsten Jahrhundert sicher Benjamin Britten's *Midsummer Night's Dream* (1960), aus der Zeit um 1800 möglicherweise Antonio Salieris *Falstaff* (1799) und Gioachino Rossinis *Otello* (1816). Nach dem deutschen Anteil gefragt, so mögen sich Kenner des modernen Musiktheaters an Aribert Reimanns *Lear* (1978) erinnern, aus dem 19. Jahrhundert wahrscheinlich Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) sowie Hermann Goetz' *Der Widerspänstigen Zähmung* (1874) nennen und vielleicht auch wissen, daß Richard Wagners frühes *Liebesverbot* oder *Die Novize von Palermo* (1836) auf Shakespeares *Maß für Maß* beruht.

Der Herausforderung durch Shakespeares Bühnenwerke, so scheint es, hat sich kaum ein großer Opernkomponist entziehen können. Die immense Attraktivität seiner Dramen geht indessen einher mit ihrer ebenso großen Widerständigkeit: Shakespeares Werke setzen der 'Veroperung' offenbar einiges entgegen. Davon zeugt die geringe Zahl musikdramatischer Repertoirestücke, die auf Shakespeare basieren, und davon zeugen die Probleme, die viele Komponisten und Librettisten mit ihren Shakespeare-Projekten hatten. Vor allem die großen Charaktertragödien waren schwer zu meistern: Verdi nahm sein lebenslanges *Lear*-Vorhaben mit ins Grab, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Robert Schumann, Michail Glinka und Georges Bizet scheiterten an *Hamlet*.³ Eröffnet wird diese Reihe ambitionierter,

¹ Bryan N. S. Gooch und David Thatcher: *A Shakespeare music catalogue*. In five volumes. Incorporating material collected and contributed by Charles Haywood, Oxford: Clarendon, 1991. – Eine guten Überblick bietet Christopher R. Wilson: Artikel 'Shakespeare', in: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London: Macmillan, 1992, Bd. 4, S. 338–347. – Weitere Forschungsliteratur verzeichnet Hansjürgen Blinn: *Der deutsche Shakespeare*. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst), Berlin: Erich Schmidt, 1993, S. 175–180.

² Vgl. zuletzt zusammenfassend Caroline Lüderssen: *Giuseppe Verdis Shakespeare-Opern*. Musik als verborgener Text, Bonn: Romanistischer Verlag, 2001.

³ Vgl. Wilson (Anm. 1), S. 342.

aber unausgeführter Shakespeare-Opern durch Ludwig van Beethovens *Macbeth*-Skizze. Das fragmentarische Libretto zu Beethovens *Macbeth*, das die Forschung bislang noch nicht näher untersucht hat,⁴ ist der Zielpunkt des vorliegenden Beitrags (III). Um diesen Entwurf historisch zu würdigen, wird zunächst die musikalische Rezeption von Shakespeares Dramen im Deutschland des späten 18. Jahrhunderts skizziert. Leitend sind dabei im wesentlichen zwei Fragen. Zum einen: Wie stark hat die Shakespeare-Begeisterung seit dem Sturm und Drang auf die deutsche Librettistik ausgestrahlt? Und zum anderen: Inwiefern fördert die musikdramatische Shakespeare-Rezeption die Etablierung einer ‘großen deutschen Oper’?

Seit dem ‘Sturm und Drang’ werden Shakespeares Dramen in Deutschland auf zweifache Weise musikalisch rezipiert.⁵ Beide Rezeptionsmodi überschneiden sich vielfach und verlaufen historisch parallel, sind aber systematisch durchaus zu trennen: Strukturell abgrenzen läßt sich die musikalische Rezeption auf dem Sprechtheater (I), also in Gestalt von Inzidenz-, Schauspiel- und Bühnenmusiken, von der eigentlichen ‘Veroperung’ von Shakespeare-Dramen, also der Rezeption auf dem Musiktheater (II).

⁴ Rudolf Pečman: *Beethovens Opernpläne*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Jan Gruna, Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1981, S. 22–25, referiert weitgehend den älteren Artikel von Gustav Nottebohm: *Aufzeichnungen zu einer Oper „Macbeth“*, in: ders.: *Zweite Beethoveniana*. Nachgelassene Aufsätze, hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Leipzig: Rieter-Biedermann, 1887, S. 225–227; unsachgemäß, weil nicht an den spezifischen Merkmalen eines Operntextes orientiert, bleibt die knappe und abfällige Erörterung von Erich Schumacher: *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne*, Emsdetten: Lechte, 1938, S. 181: „Über diesen Versuch [...] sind weiter keine Worte zu verlieren“.

⁵ Abgesehen wird dabei von wenigen Zeugnissen einer musikalischen Shakespeare-Rezeption *außerhalb* der Bühne: Angeregt von Johann Gottfried Herder, der Lieder aus Shakespeares Dramen entnahm, übersetzte und erstmals 1778 in seiner Sammlung *Volkslieder* (den späteren *Stimmen der Völker in Liedern*) veröffentlichte, vertonten einige zeitgenössische Komponisten, darunter Johann Friedrich Reichardt, Shakespeares ‘songs’ als Klavierlieder. Zu Reichardts Vertonungen von 1783 vgl. Ursula Kramer: *Reichardt und Shakespeare: Versuch einer Annäherung*, in: *Johann Friedrich Reichardt und die Literatur*. Komponieren, Korrespondieren, Publizieren, hrsg. von Walter Salmen, Hildesheim u. a.: Olms 2003, S. 197–215, hier S. 199f.; da Kramer nach einer postumen Herder-Ausgabe zitiert, spricht sie irrigerweise von lediglich „acht Bühnenlieder[n]“ – tatsächlich hatte Herder für seine erste, ungedruckte Liedersammlung (*Alte Volkslieder*, 1774) eine eigene Shakespeare-Abteilung zusammengestellt, die 15 Nummern (und etliche weitere Übertragungen in der Vorrede *Wäre Shakespear unübersetzbar?*) enthalten sollte, und davon neun Nummern (teils mit mehreren Liedern) für die Ausgabe von 1778 auswählte; vgl. Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*, Bd. 3: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*, hrsg. von Ulrich Gaiert, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1990, S. 12f. sowie S. 137–140, 180–182 und 205–213.

I

Den Keim zur ersten Rezeptionsform, dem weiten Feld der Schauspielmusiken,⁶ legt Shakespeare selbst. Denn in seinen Dramen verlangt er viele musikalische Elemente: eingelegte „songs“, „hautboys“ in idyllischen und festlichen Szenen sowie „drums“, „alarums“ und „flourishes“, um die Auftritte von Heerführern und Herrschern anzukündigen.⁷ Während diese leicht zu extemporierenden Musikeinlagen kaum jemals notiert und schon gar nicht gedruckt wurden, richteten deutsche Komponisten seit dem späten 18. Jahrhundert ihren Ehrgeiz auf Schauspielmusiken im engeren Sinne, also Overtüren, Zwischenakte und Begleitmusiken zu besonderen Szenen. Je mehr man in dieser Zeit versuchte, den ‚ganzen‘, originalgetreuen Shakespeare auf die deutsche Bühne zu bringen, desto differenzierter gestaltete man die Inszenierungen auch musikalisch aus. Damit hat die intensive Shakespeare-Rezeption um 1800 maßgeblich zur ästhetischen Etablierung des Genres ‚Schauspielmusik‘ beigetragen.

Die besten (und besterforschten⁸) Belege für diese These bietet die Geschichte der deutschen *Macbeth*-Inszenierungen. Während die ersten Theatereinrichtungen (um 1770) wohl ohne nennenswerte Musik auskamen, hat man um 1780 bereits namhafte Bühnenkomponisten wie Carl David Stegmann, Johann André und Christian Gottlob Neefe verpflichtet.⁹ Der entscheidende Vorstoß gelang aber Johann Friedrich Reichardt, der sich von Bürgers *Macbeth*-Übertragung und ihren naturalistischen Hexen-Szenen zu großen Einleitungs- und Begleitmusiken inspirieren ließ. Reichardts *Macbeth*-Musik beeindruckt durch differenzierte Instru-

⁶ Zu Terminologie und Geschichte vgl. Detlef Altenburg: *Artikel 'Bühnenmusik'*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite Ausgabe, Sachteil, Bd. 2, Kassel u. a.: Bärenreiter und Stuttgart und Weimar: Metzler, 1995, Sp. 255–258, sowie ders. und Lorenz Jensen: *Artikel 'Schauspielmusik'*, in: *ebd.*, Bd. 8, 1998, Sp. 1035–1049. – Zum Projekt einer gründlichen Erforschung des Genres vgl. Detlef Altenburg: *Von den Schubladen der Wissenschaft*. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter, in: „Denn in jenen Tönen lebt es“. Festschrift Wolfgang Marggraf, hrsg. von Helen Geyer, Michael Berg und Matthias Tischer, Weimar: Hochschule für Musik Franz Liszt, 1999, S. 425–449, und den angekündigten Sammelband: *Schauspielmusik um 1800*, hrsg. von Detlef Altenburg und Beate Agnes Schmidt [Druck in Vorbereitung].

⁷ Vgl. Gooch und Thatcher (Anm. 1), die sämtliche „musical stage directions“ Shakespeares verzeichnen.

⁸ Zum folgenden vgl. die umfassende, in den Wertungen freilich veraltete Arbeit von Schumacher (Anm. 4), den Beitrag von Susanne Oschmann: „Dämmerlicht und grausenvoll“ – *Die Hexen von Berlin*. Zur Schauspielmusik zwischen Klassik und Romantik, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, hrsg. von Arne Langer und Susanne Oschmann, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1999, S. 49–66, sowie die beiden Studien von Ursula Kramer: *Auf den Spuren des Häßlichen*. Johann Friedrich Reichardts *Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 301–317, und dies.: *Herausforderung Shakespeare*. ‚Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 129–144.

⁹ Vgl. Kurt Kauenhoven: *J. K. G. Wernichs „Macbeth“-Bearbeitung*. Die erste Aufführung des „Macbeth“ in Berlin 1778, in: *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 54 (1918), S. 50–72, hier S. 67, Schumacher (Anm. 4), S. 15–19 sowie S. 63f. und S. 71, und auf aktueller Quellenbasis Kramer 2002 (Anm. 8), S. 133–136 (auch über *King Lear*-Musiken von Stegmann und André).

mentation und grundiert mit unkonventionellen Klängen die von Bürger gewünschte musikalische Rezitation der „Zauberverse“.¹⁰ Lange Nachwirkung sicherte sich Reichardts Schauspielmusik nicht zuletzt durch ihre (Teil) Veröffentlichung¹¹ – ein damals ganz unüblicher Schritt, der dem Genre zur Kanonisierung verhalf. Indiz für die Hochschätzung von Reichardts *Macbeth*-Musik ist (neben ihrer langjährigen Verwendung auf vielen deutschen Theatern¹²) auch ihr Eingehen in die musikästhetische Diskussion: In seinem Phantasiestück über *Symphonien* würdigt Ludwig Tieck sie nicht nur als effektvolle Instrumentalmusik, sondern auch als bedeutenden Beitrag zur Poetisierung und Romantisierung des Schauspiels.¹³ Ein Manko sieht Tieck lediglich darin, daß Reichardt die poetisierende Macht der Musik auf den Anfang des Dramas konzentriert und den *Macbeth* zuletzt in ein Sprechstück münden läßt, statt umgekehrt Goethe zu folgen, dessen *Egmont* sich in ein opernhafes Finale steigert.¹⁴ In dieser musikdramatischen Hinsicht geht interessanterweise sogar Schillers Weimarer *Macbeth*, der – trotz

¹⁰ Gottfried August Bürger: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Karl Reinhard, Bd. 6: *Vermischte Schriften*, Tl. 3, Wien: Klang, 1844, S. 125–231, hier S. 127–131 (*Vorrede und Zueignung*), zitiert S. 130f.: „Meines Bedünkens dürfen die Zauberverse zwar nicht abgesungen, aber auch nicht nach Willkür von schlechter Declamation geradebrecht, sondern müssen wie musikalische Recitative nach Noten gegeben werden. [...] Sollte meine Arbeit der Vorstellung fähig sein, so wird der Componist, der den Geist derjenigen Sprache, deren ich mich beflissen habe, versteht und fühlt, mich in Ansehung des *Wie?* verstehen, und den rechten Ton treffen.“ – Zu Reichardts Komposition vgl. Kramer 2000 (Anm. 8), S. 304–312.

¹¹ Johann Friedrich Reichardt: *Einige Hexenscenen aus Schakespear's Macbeth*, Berlin: Rellstab, 1789.

¹² Nachweise bei Kramer 2002 (Anm. 8), S. 138f.

¹³ [Ludwig Tieck:] *Symphonien*, in: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämmtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 1: *Werke*, hrsg. von Silvio Vietta, Heidelberg: Winter 1991, S. 240–246, hier S. 244: „Ich erinnere mich noch keines solchen Genusses, als den mir die Musik neulich auf einer Reise gewährte. Ich ging in das Schauspiel, und *Macbeth* sollte gegeben werden. Ein berühmter Tonkünstler [Reichardt] hatte zu diesem herrlichen Trauerspiele eine eigne Symphonie gedichtet, die mich so entzückte und berauschte, daß ich die großen Eindrücke aus meinem Gemüthe immer noch nicht entfernen kann. Ich kann nicht beschreiben, wie wunderbar allegorisch dieses große Tonstück mir schien [...].“ – Vgl. auch die musikästhetische Interpretation von Tiecks Worten bei Kramer 2000 (Anm. 8), S. 313–317. Anzumerken ist, daß Kramer (um Reichardts Bedeutung für die Entwicklung einer charakteristischen Instrumentalmusik herauszustellen) arg selektiv zitiert und Tiecks entscheidende kritische Wendung gegen die „Herabwürdigung“ der als „Einleitungen zu Opern oder Schauspielen“ gebrauchten „Symphoniestücke“ schlicht übergeht (Tieck, ebd., S. 245; vgl. auch die Zitate in der folgenden Anm.).

¹⁴ Ebd., S. 245f.: „Viele Scenen des Stücks waren mir nach dieser großen Erscheinung trüb' und leer [...]. Ich dachte immer nur an die Musik zurück, das Schauspiel drückte meinen Geist und störte meine Erinnerungen [...]. Das Schauspiel hätte mit diesem großen Kunstwerke schließen sollen, und man könnte nichts Höheres in der Phantasie ersinnen und wünschen; dann war diese Symphonie die poetischere Wiederholung des Stücks [...]. Schöner wäre es wohl, wenn unsere großen Schauspiele oder Opern mit einer kühnen Symphonie geschlossen würden. [...] Dies hat auch unser größter Dichter [Goethe] empfunden; wie schön, kühn und groß braucht er die Musik als Erklärung, als Vollendung des Ganzen in seinem *Egmont!* [...] eine *Siegssymphonie* beschließt das erhabene Schauspiel.“ – Vor Goethes *Egmont* hatte bereits Gerstenberg in seinem shakespeareisierendem *Ugolino* (1768) eine solche musikalische Schlußapotheose erprobt (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Ugolino*. Eine Tragödie in fünf Aufzügen. Mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften hrsg. von Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1977, S. 64–66).

seiner ablehnenden Haltung gegenüber Bürgers Shakespeare-Einrichtung – „manches einzelne“ von „Reichardts Komposition“ durchaus „brauchen“ konnte, über dessen Schauspielmusik hinaus: Schillers Regieblatt zum Schlußakt belegt, daß er gerade am Dramenende auf die pathetische Wirkung der Musik zählt.¹⁵

So zeigt sich, daß die Shakespeare-Pflege um 1800 eine musikdramatische Überformung des Schauspiels anregte¹⁶ und insgesamt deutlich zur Oper tendierte. Da man Shakespeares Dramen mehr und mehr als ‘Schauspiele mit Gesang und Musik’ verstand und inszenierte, sie also in den weiteren Horizont des deutschen Singspiels rückte, war es nur ein kleiner Schritt zur zweiten Rezeptionsform, zur Transformation von Shakespeare-Dramen in eigenständige Libretti.

II

Für eine Opernadaption waren diejenigen Shakespeare-Stücke prädestiniert, die durch ihren Stoff und durch essentielle musikalische Anteile gut mit etablierten musikdramatischen Genres harmonisierten: das sind, neben einzelnen Komödien,¹⁷ vor allem *The Tempest* und *A Midsummer Night's Dream*. Diese beiden Dramen hatte schon Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in seinem *Versuch über Shakespeares Werke* (1766) als pastorale Sondergattung klassifiziert, „da sie sich fast ganz der Natur der Oper nähern“.¹⁸ Im gleichen Sinne dienen *Sommernachts Traum* und *Sturm* als Paradebeispiele in Tiecks Studie über *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793/96), die im Kontext seiner eigenen, stark mit musikalischen Zusätzen bereicherten *Sturm*-Übersetzung entstanden war.¹⁹ Im Geiste

¹⁵ Friedrich Schiller: *Werke*. Nationalausgabe, Bd. 13: *Bühnenbearbeitungen*, 1. Tl., hrsg. von Hans Heinrich Borchardt, Weimar: Böhlau, 1949, S. 73–162 (Text der *Macbeth*-Bearbeitung) und S. 362–404 (Überlieferung und Lesarten, Erläuterungen, Wirkungsgeschichte, Literatur), hier S. 364 (aus einem Brief an August Wilhelm Iffland, 26. April 1800) und S. 373–375 (Transkription des Regieblattes für die Musik im 5. Akt; Abb. ebd., vor S. 305). – Vgl. demnächst Beate Agnes Schmidt: „Veredelte Hexenzucht“. Anmerkungen zur Musik des Schillerischen ‘Macbeth’ im Weimarer Hoftheater, in: *Schauspielmusik um 1800* (Anm. 6).

¹⁶ Am Rande hingewiesen sei auf die beiden wohl prominentesten Zeugnisse für diese Tendenz, Schillers *Räuber* und Goethes *Faust*, deren musikalische Anteile die germanistische Forschung lange nicht in angemessener Weise wahrgenommen hat; vgl. die bahnbrechende Arbeit von Peter Michelsen: *Der Bruch mit der Vater-Welt*. Studien zu Schillers „Räubern“, Heidelberg: Winter, 1979, S. 9–63 („Die große Bühne“), und jüngst Detlef Altenburg: *Von Shakespeares Geistern zu den Chören des antiken Dramas*. Goethes *Faust* und seine Musikszenen, in: *Goethe und die Weltkultur*, hrsg. von Klaus Manger, Heidelberg: Winter, 2003, S. 331–364.

¹⁷ Als original deutschsprachiges Werk zu nennen ist das stark mit schwankhaft-derben Zügen ausgestattete ‘komische Singspiel’ von Karl Ditters von Dittersdorfs nach einem auf Shakespeares *Merry Wives of Windsor* (resp. Eschenburgs Übersetzung) beruhenden Libretto von Georg Christian Römer: *Die lustigen Weiber und der dicke Hanns* (1794/96); vgl. Robert Didion: Artikel „Die lustigen Weiber und der dicke Hanns“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Oper, Operette, Musical, Ballett, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, 6 Bde. und Registerbd., München: Piper 1991–1997, hier Bd. 1, S. 735f.

¹⁸ Gerstenberg (Anm. 14), S. 103f. – Vgl. Karl S. Guthke: *Gerstenberg und die Shakespearedeutung der deutschen Klassik und Romantik*, in: *Journal of English and Germanic Philology* 58 (1959), S. 91–108.

¹⁹ Vgl. Julia Cloot: *Die Steigerung der theatralischen Illusion durch Musik*. Anmerkungen zur Shakespeare-Rezeption der Romantiker, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen* (Anm. 8), S.

der Frühromantik erkennt Tieck gerade den Musikeinsatz als bedeutenden Kunstgriff, um den Zuschauer ganz zu illusionieren und in die Welt der Phantasie zu entführen: „Die Erfahrung wird jedermann überzeugt haben, wie sehr Gesang und Musik abenteuerliche Ideen und Vorfälle vorbereiten, und gewissermaßen wahrscheinlich machen. Die Phantasie wird durch Töne schon im voraus bestochen, und der strengere Verstand eingeschläfert [...].“ Da Shakespeare „den Einfluß der Tonkunst auf die Gemüter“ genau gekannt habe, lasse er die Musik im *Sturm* „durch das ganze Stück nicht verstummen“.²⁰

Unter allen Shakespeare-Dramen war es denn auch der *Sturm*, der um 1800 die stärkste Welle musikdramatischer Adaptionen auslöste. Am meisten Erfolg hatte die Version von Friedrich Hildebrand von Einsiedel und Friedrich Wilhelm Gotter,²¹ die unter dem Titel *Die Geisterinsel* in mehreren Vertonungen Karriere machte und durch ihre – von Caroline Schlegel vermittelte und von Goethe begrüßte – Veröffentlichung in Schillers *Horen* (1797) ‘poetisch geadelt’ wurde.²² Während der langjährigen Entstehungszeit des Librettos haben die beiden Textdichter das Problem eines desillusionierenden Prosa-Dialogs zwischen den Gesängen erkannt und den Text versuchsweise vollständig versifiziert.²³ Unter dem Druck der Konvention verständigten sie sich zuletzt jedoch auf die im deutschen Libretto übliche Mischung gesprochener Prosa-Dialoge mit geschlossenen Musiknummern. In der Anlage – wie in der Konfiguration komischer und ernster Personen – ähnelt das Textbuch damit dem Muster von Schikaneders *Zauberflöte*. Nicht zufällig hofften Einsiedel und Gotter zunächst auf Mozarts Musik zu ihrem Text, und gewiß hat das von Johann Friedrich Reichardt und Johann Rudolf

31–48, bes. S. 46f.

²⁰ Ludwig Tieck: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1: *Schriften 1789–1794*, hrsg. von Achim Höller, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991, S. 685–722, hier S. 707f.

²¹ Unter dem Titel *Der Sturm oder Die Zauberinsel* legte Karl Friedrich Hensler eine konkurrierende Fassung vor, die Wenzel Müller 1798 für Wien vertonte. Peter von Winters Fassung (*Der Sturm*. Eine komische Oper in zwei Aufzügen. Nach Schakespear bearbeitet von Anton Bergh. Musik von Peter Winter. München: Hübschmann, 1798) würdigt knapp Norbert Miller: *Die Erben von Zauberflöte und Glockenspiel*: Peter von Winters „Labyrinth“ und das Märchentheater Emanuel Schikaneders. In: Carl Dahlhaus und Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 1: *Oper und symphonischer Stil 1770–1820*, Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, S. 497–538, hier S. 536 (mit Anm. 83). – Neben dem *Sturm* bearbeitete Einsiedel auch den *Sommernachtstraum* für das Musiktheater: *Die Zauberrungen. Ein Schauspiel mit Gesang* (1785; vgl. Werner Deetjen: *Der „Sturm“ als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter*, in: *Shakespeare-Jahrbuch* 64 [1928], S. 77–89, hier S. 77).

²² Friedrich Hildebrand von Einsiedel und Friedrich Wilhelm Gotter: *Die Geisterinsel*. Ein Singspiel in drei Akten, in: *Die Horen* 3 (1797), St. 8, S. 1–26, und St. 9, S. 1–78; zur Druckgeschichte vgl. Deetjen (Anm. 21), S. 88.

²³ Gemäß den bei Deetjen (Anm. 21) mitgeteilten Briefen der beiden Bearbeiter hat Einsiedel seine ursprüngliche Fassung Ende 1790 Gotter „zur Beurteilung und Verbesserung“ übersandt (ebd., S. 77); während Einsiedel offenbar dafür plädierte, „die ernsthaften Szenen in Jamben und die komischen in Prosa“ abzufassen (oder dies bereits durchgeführt hatte), schlug Gotter „ein gleichförmiges Metrum durch das ganze Stück vor“ (ebd., S. 78; 20. Febr. 1791). Die von Einsiedel sodann ausprobierte „durchgängige Adoptierung der zehnfüßigen [wohl zehnsilbigen?] Jamben“ verwarf Gotter jedoch schon am 8. März 1791 wieder zugunsten von reinen Prosadialogen, die eine bessere Verständlichkeit narrativer Partien gewährleisten würden und von den Sängern leichter zu bewältigen seien (ebd., S. 80).

Zumsteeg komponierte Werk von der Konjunktur der Märchenoper im Gefolge der *Zauberflöte* erheblich profitiert.²⁴

Die musikdramatische *Sturm*-Rezeption lehrt zweierlei: Einerseits wurden Shakespeares phantastische Stücke um 1800 auf ein aktuelles musikdramatisches Genre projiziert und entsprechend produktiv rezipiert. Andererseits aber wird gerade an diesen Werken Shakespeares ein konzeptionelles Problem des deutschen Singspiels erkannt: daß nämlich der gattungsspezifische Einbruch der Prosa die vom wunderbaren Stoff geforderte und von der Musik geförderte Illusionierung immer wieder durchkreuzt und stört.

Wie man im Zeichen Shakespeares über vollständig versifizierte (und damit ganz in Musik zu setzende) Libretti nachdachte,²⁵ so kam man im Zuge der musikdramatischen Shakespeare-Rezeption auch an einem zweiten, ebenso wichtigen Problem nicht länger vorbei: am Problem der Tragik, genauer des tragischen Opernfinals. Virulent wird diese Schwierigkeit freilich nicht bei Opern-Fassungen von Shakespeares Komödien und seinen heiter aufgelösten, phantastischen Dramen, sondern bei der 'Veroperung' seiner Trauerspiele.

Im 18. Jahrhundert hatte die Tragödie von *Romeo und Julia*, schon durch ihre Liebesthematik, am meisten Anziehungskraft. Nach Christian Felix Weißes Schauspielbearbeitung, die das Werk als 'bürgerliches Trauerspiel' präsentierte,²⁶ wurde *Romeo und Julia* in Deutschland auch musikdramatisch umgesetzt: durch ein italienisches *dramma per musica* von Giulio Roberto Sanseverino, das Johann Gottfried Schwanenberger für den Braunschweiger Hof komponierte, durch Pierre de Ségurs Libretto *Roméo et Juliette* in der Vertonung von Daniel Steibelt, das nach der erfolgreichen Pariser Premiere (1793) auch in Deutschland gegeben wurde, und zuvor durch Georg Anton Bendas 'Schauspiel mit Gesang' (1776/77) nach einem Text von Friedrich Wilhelm Gotter.²⁷ All diesen *Romeo und Julia*-Versionen des 18. Jahrhunderts ist gemeinsam, daß sie den grundsätzlichen Ernst der Handlung beibehalten, Shakespeares tragisches Ende aber in ein *lieto fine* umbiegen: Julia erwacht zeitig genug aus dem Todesschlaf, um Romeo vom Selbst-

²⁴ Zu den konkurrierenden Vertonungen, die beide zur großen durchkomponierten Szene tendieren, vgl. Christoph-Hellmuth Mahling: Artikel „Die Geisterinsel“ [Reichardt], in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Anm. 17), Bd. 5, S. 206–208, und ders.: Artikel „Die Geisterinsel“ [Zumsteeg], in: *ebd.*, Bd. 6, S. 817f. (jeweils mit weiterführender Literatur).

²⁵ Erwogen (aber ebenfalls noch verworfen) hat Ludwig Tieck die Möglichkeit einer Transformation von Shakespeares *Sturm* in eine Volloper (Tieck [Anm. 20], S. 683f. [Vorrede zur *Sturm*-Übersetzung von 1793], hier S. 684).

²⁶ [Christian Felix Weiß:] *Romeo und Julie*. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: [ders.:] *Beytrag zum deutschen Theater*, Tl. 5, Leipzig: Dyk, 1768, S. 2–160. – Weitere Drucke sowie konkurrierende Versionen verzeichnen Hansjürgen Blinn und Wolf Gerhard Schmidt: *Shakespeare – deutsch*. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Zugleich Bestandsnachweis der Shakespeare-Übersetzungen der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar, Berlin: Erich Schmidt, 2003, C 27000 ff.

²⁷ Vgl. Wilson (Anm. 1), S. 339, Patrick Täieb: Artikel „Daniel Steibelt [...] Roméo et Juliette“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Anm. 17), Bd. 6, S. 16f., und (ausführlich zu Benda) Thomas Bauman: *Opera versus Drama: Romeo and Juliet in Eighteenth-Century Germany*, in: *Eighteenth-Century Studies* 11 (1977/78), S. 186–203.

mord abzuhalten. Obwohl die Konvention damit äußerlich gewahrt blieb, tendierte die musikdramatische Rezeption von Shakespeares Tragödie doch zur tragischen Oper und zur Überwindung der Gattungsgrenzen. Denn eben an Gotters *Romeo und Julia* diskutierte man die Möglichkeit tragisch endender Operntexte,²⁸ und eben die *Romeo und Julia*-Opern von Benda und Steibelt gehen in ihrer Musiksprache deutlich über die Singspiel- resp. *opéra comique*-Tradition hinaus, die sie gattungstypologisch durch die gesprochenen Dialoge noch einhalten. Wie bei Ségur und Steibelt alle komischen Elemente des Originals fehlen,²⁹ so erprobte Benda die musikalischen Muster der *opera seria* und bezeichnete sein Werk als „ernsthafte Oper“ und „ernsthaftes Singspiel“.³⁰

III

Der zunehmende Respekt vor dem tiefen Ernst von Shakespeares Tragödien, der die zeitgenössische Bühnenpraxis prägte, förderte somit auch die Herausbildung der großen, tragisch endenden Oper des 19. Jahrhunderts. Im Ganzen hinkte die Entwicklung in Deutschland den etablierten europäischen Opernationen hinterher und lebte vom Import in Frankreich und Italien geschriebener Shakespeare-Opern. Gleichwohl stammt – soweit bekannt – der erste Versuch, eine der Charaktertragödien Shakespeares als große, ganz in Musik gesetzte Oper auf die Bühne zu bringen, aus der deutschsprachigen Librettistik.

²⁸ In seiner Vorrede bemerkt der Librettist: „Benda’s Musik mag meine Schutzschrift bey denjenigen seyn, die es für Entweihung halten, ein Sūjet der tragischen Muse auf die Opernbühne zu versetzen“, und äußert sich auch zu seiner Abwandlung des Schlusses: „In Ansehung des Ausgangs bin ich weder dem Engländer, noch dem Deutschen [Weiße] gefolgt. Theils schien mir die musikalische Oekonomie die Beybehaltung der allzu tragischen Katastrophe nicht zu erlauben; theils hat mich zu dieser, wie zu mehrern Abweichungen [...] die Rücksicht auf die Fähigkeiten der Sänger bewogen.“ ([Friedrich Wilhelm Gotter:] *Romeo und Julie*. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen, Leipzig: Dyk, 1779, S. 7–9, hier S. 7f.) – Johann Joachim Eschenburg macht in seiner Rezension zu Gotters *Singspielen* nur geringe Einwände gegen die Gestaltung des Schlusses und erkennt dessen opernästhetische Bedingungen grundsätzlich an: „Wider den, hier glücklichen Ausgang, haben wir nichts; vielleicht aber waren die angehängten Aussöhnungsscenen kein wesentliches Erfoderniß des Plans. Doch, vermuthlich war dem Verfasser darum zu thun, alle spielende Personen zuletzt noch zu versammeln, und das Stück mit einem Chor zu schließen.“ (in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 39 [1780], S. 162f.) Reichardt dagegen kreidet in seiner Besprechung von Bendas Vertonung dem Librettisten die Konventionalität des Textes an: „Hätte nur der Dichter den Stoff nicht so unverantwortlich zu einem wohlgesitteten Alltagsoperngewande zerschnitzelt! Wir haben uns bey Gelegenheit der *Alceste* [von Christoph Martin Wieland], über den gewöhnlichen erfreulichen Ausgang bey tragischen Opern weitläufig herausgelassen: hier ist nun noch besonders das Sūjet so beschaffen, daß man wahrhaftig nicht begreifen kann, wie der Vater nicht gar rasend drunter schlägt, wenn sich die mit ihm gespielte Comödie entwickelt. Möchte doch der Dichter den Ausgang noch ändern wollen, ihn so lassen, wie er in Shakespeare und Weiße ist!“ (in: *Allgemeine deutsche Bibliothek* 40 [1780], S. 129f.)

²⁹ Taïeb (Anm. 27), S. 17, zählt das Werk „zur Reihe jener Opéras-comiques mit ernstest Textbüchern“, die durch den Rückgriff auf anspruchsvolle literarische Vorlagen „die traditionelle Trennung zwischen Opéra-comique und Tragédie-lyrique überwinden“.

³⁰ Belege bei Bauman (Anm. 27), S. 186.

Die Rede ist von dem für Ludwig van Beethoven geschriebenen *Macbeth*-Libretto von Heinrich Joseph von Collin (1771–1811).³¹ Die äußeren Daten sind rasch referiert: Nach dem *Fidelio* (1805/06) wollte sich Beethoven in der Wiener Operszene etablieren. Dazu fand er in dem angesehenen Dramatiker Collin einen Weggefährten. Beethoven schätzte Collin nicht nur als Dichter des *Coriolan* (1802), zu dem er 1807 seine Ouvertüre komponierte, und als Mittelsmann zur Wiener Theaterdirektion, mit der Beethoven einen einträglichen Opernkontrakt abschließen wollte, indem er anbot, 'jährlich wenigstens eine große Oper [...] zu komponieren'.³² Vielmehr suchte Beethoven den von Zeitgenossen als 'österreichischen Corneille' gerühmten Schauspieldichter³³ auch als Librettisten zu gewinnen, und umgekehrt wollte Collin dem Komponisten zu einer Opernkariere verhelfen. Aus dieser Zusammenarbeit haben sich zwei Textzeugnisse erhalten: ein vollständiges *Bradamante*-Libretto nach Ariost, das Collin nach Beethovens Zögern schließlich Reichardt zur Vertonung übergab,³⁴ und der erste Aufzug der *Macbeth*-Oper, den Collin 1808 als 'dramatisch-lyrisches Bruchstück' veröffentlichte.³⁵

Von wem Initiative, Stoffwahl und Disposition des *Macbeth*-Projekts ausgingen, ist nicht eindeutig zu klären.³⁶ Indizien aus der Entstehungszeit sprechen

³¹ Zu Collin vgl. die Biographie seines Bruders Matthäus von Collin: *Über Heinrich Joseph Edlen von Collin und seine Werke*, in: Heinrich Joseph von Collin: *Sämmtliche Werke*, 6 Bde., Wien: Strauß, 1812–1814, hier Bd. 6, 1814, S. 249–447, Ferdinand Laban: *Heinrich Joseph Collin*. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Literatur in Österreich, Wien: Gerold 1879, Max Lederer (Hrsg.): *Heinrich Joseph von Collin und sein Kreis. Briefe und Aktenstücke*, in: *Archiv für österreichische Geschichte* 109/1 (1921), S. 153–372, und die Einleitung zu Heinrich Joseph von Collin: *Auswahl aus dem Werk*, eingeleitet und hrsg. von Kurt Adel, Wien: Bergland 1967, S. 7–16.

³² Ludwig van Beethoven: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hrsg. von Sieghard Brandenburg, 7 Bde., München 1996–1998, hier Bd. 1, S. 333f. (vor dem 4. Dez. 1807 an die k. k. Hoftheaterdirektion). Von Collins Protektion für den Komponisten zeugen Beethovens gleichzeitiges Schreiben an den Dichter (ebd., S. 335), ein früherer Brief an Collin etwa vom Frühjahr 1806 (ebd., S. 279f.) und spätere Bittbriefe Beethovens, die sich um eine „Akademie zu eigenen Gunsten im Theater an der Wien in der Karwoche 1808“ drehen (ebd., Bd. 2, S. 9–12, hier S. 9; März 1808 an Collin).

³³ Diesen Ehrentitel scheint der Historiker Johannes von Müller dem jungen Collin verliehen zu haben; vgl. Johannes von Müller: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Johann Georg Müller, Bd. 6, Tübingen: Cotta, 1811, S. 480 (aus Brief Nr. 325 vom 16. Dez. 1801): „Es wird ein Schauspiel aufgeführt [...] von einem Wiener, *Collin*, einem Manne wie Corneille, wie der Alten einer; ich sah den Jüngling und ermunterte ihn aufs möglichste, er ist ein vortrefflicher Mensch, 28 Jahre alt.“ Im Jahre 1806 spricht Müller dann von „unser[em] Corneille-*Collin*“ (ebd., Bd. 17, Tübingen: Cotta, 1814, S. 386; an Frh. Joseph von Hormayr, 2. April 1806).

³⁴ Dazu Verf.: *Beethovens 'verhinderter Librettist' Heinrich Joseph von Collin*. Zum Problem deutscher Operntexte in Wien nach 1800, in: *Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik*, hrsg. von Pierre Béhar und Herbert Schneider. Hildesheim und New York 2005 (Musikwissenschaftliche Publikationen. 26), S. 133–156.

³⁵ Heinrich Joseph von Collin: *Macbeth*. Erster Aufzug, in: *Wiener Hof-Theater-Taschenbuch auf das Jahr 1809*, S. 87–109 (bibliographische Angabe nach Blinn und Schmidt [Anm. 26], C 18080; nicht verzeichnet ist dort der zweite, wesentlich leichter zugängliche Druck:) *Macbeth*. Ein dramatisch-lyrisches Bruchstück, in: Collin (Anm. 31), Bd. 2, 1812, S. 389–411. – Nach der letztgenannten Quelle zitiere ich im folgenden durch einfache Seitenangaben im laufenden Text.

³⁶ Weniger relevant in diesem Zusammenhang ist ein spätes Gespräch Beethovens mit dem

jedoch für eine führende Rolle des Librettisten. Denn Collin hatte 1807, nach einer epochalen Aufführung von Glucks *Iphigenie auf Tauris*, eine Programmschrift *Über das gesungene Drama* veröffentlicht: mit patriotischem Impetus, der Gluck national vereinnahmt, fordert Collin hier eine Erneuerung der „dramatische[n] Kunst“ durch eine Synthese von „Poesie und Musik, die in ihrem Ursprunge vereinigt waren“. Diesem Ideal, „wo Schauspiel und Oper sich in eines verschmelzen“, müßten die deutschen Dichter vorarbeiten: „Unsere Opernbücher sollen sich diesem erhabenen Zwecke nähern.“³⁷ Statt schwache Libretti aus fremden Sprachen zu übernehmen, möge man – so Collin bereits in seinen *Ideen zur Verbesserung der Wiener Bühne* (1806) – „Neue Musiken“ auf einheimische „Originale setzen“ lassen.³⁸

Dieser programmatische Hintergrund erklärt die völlig untypische Drucklegung eines unkomponierten, noch dazu fragmentarischen Operntextes: Collins *Macbeth* darf demnach als Versuch verstanden werden, die deutsche Librettistik durch die musikdramatische Adaption einer Shakespeare-Tragödie zu fördern und damit einen nicht etablierten Operntypus ins deutsche Musiktheater einzuführen. Das bestätigt ein Blick in den Text, dessen Bezeichnung als ‘dramatisch-lyrisch’ auf die Tradition der von Gluck reformierten *tragédie lyrique* verweist. Der einzig erhaltene erste Aufzug zeigt, daß Collin weitgehend am originalen Plot orientiert ist: Wie bei Shakespeare wird die Exposition von der Vorhersage der Hexen bestimmt, Macbeth werde bald einen hohen Adelstitel und dann die Königswürde erlangen. Erregende Momente der Handlung sind die sofortige Erfüllung der ersten Prophetie und die Ankündigung des dankbaren Königs, bei Macbeth zu übernachten. Beides stachelt die Machtgier des Helden an und gibt ihm die Gelegenheit, seine Karriere auf mörderische Weise selbst in die Hand zu nehmen.

Zusätzliche Tatmotive scheint Collin, soweit es das Fragment zu erkennen gibt, der hier noch nicht selbst auftretenden Lady Macbeth zu geben. Denn die Hexen zählen auf ihren verletzten weiblichen Stolz: „Verschmäht von König Duncan | Kocht Eifersucht und Rache | In ihrer heißen Brust“ (S. 396). Weitere Abweichungen und Umstellungen sowie die starke Reduktion des Personals – so fehlt etwa Banquo in der Hexenszene – dürfen als Merkmale operntypischer Ökonomie betrachtet werden, die Raum für die breite Entfaltung von Stimmungen und Emotionen schafft. Dies unterstreicht nicht nur das Ende des ersten Aktes, den Collin in ein Tableau der miteinander vereinigten englischen und schottischen Truppen münden läßt: wie Collin wenig später als Verfasser der *Lieder Oesterreichischer*

Schauspieler Heinrich Anschütz (1822), das Pečman (Anm. 4), S. 23f., ausführlich nach dessen Erinnerungen zitiert. Es handelt kaum mehr von Beethovens *Macbeth*-Projekt mit Collin, sondern von der Idee, Beethoven möge „als Seitenstück zur Egmontmusik den Macbeth musikalisch illustrieren“ (ebd., S. 24), also vom Gedanken an eine weitere Schauspielmusik.

³⁷ Collin (Anm. 31), Bd. 5, 1813, S. 83–88, hier S. 85f. Erstdruck in: *Morgenblatt für gebildete Stände* 1807, Nr. 121 vom 21. Mai 1807, S. 481f.: *Brief über das gesungene Drama*.

³⁸ Collin (Anm. 31), Bd. 5, S. 325–352 (abschließend datiert: „Wien den 4ten May 1806“), hier S. 351.

Wehrmänner (1809) zu einem volkstümlichem Propagator patriotischer Tugenden wurde, so wollte er offenbar bereits hier dem Komponisten Anlaß zu militärischen Märschen und Chören bieten, wie sie in den napoleonischen Kriegsjahren *en vogue* waren. Besonders den Eingang des *Macbeth* baut Collin zu einer zusammenhängenden Introduction aus. Shakespeares kleingliedrige Dramaturgie, die vom abrupten Szenenwechsel und vom Reiz dunkler Anspielungen lebt, ersetzt Collin durch flächige Stimmungsgemälde, die den Konflikt zugleich deutlich explizieren. Dazu zieht der Librettist einerseits Motive aus Shakespeares späteren Hexenszenen des dritten und vierten Aktes vor: schon in der Introduction, die den Hexenchor auf Adlern und Greifen herbeifliegen läßt, tritt die Oberhexe Hekate auf, unterwirft sich ihr Gefolge und befiehlt ihnen die Zubereitung eines Zaubers (S. 391–394). Andererseits nutzt Collin Schillers Deutung der Hexen als antikische „Schicksalsschwester“ (S. 400),³⁹ die den Menschen auf die Probe stellen und ins Verderben führen. So macht Collin den Helden zum Versuchsobjekt im Widerstreit himmlischer und höllischer Mächte: „Freiheit ist Traum, | Tugend ist Schaum!“ (S. 398), singen die Hexen, bevor Macbeth, durch Hekates Zauber gezwungen, unter Trommelwirbel und Donnerschlag erscheint.⁴⁰ Die Hexen antizipieren damit, was sie an dem durch seinen Ehrgeiz gefährdeten Helden Macbeth demonstrieren wollen, und sie prophezeien ihm nicht nur seinen Aufstieg, sondern führen Macbeth auch den Mord, den er zur Stillung seiner Machtgelüste begehen soll, in einer Pantomime vor. Hekate nennt den psychologischen Zweck dieser Gaukelei: „Sprenget dem lüsternen Wunsche die Riegel; | Zeigt ihm Erfüllung im täuschenden Spiegel!“ (S. 397) Und bald darauf öffnen sich mit einem „Donnerschlag“ die „Wolken“: „Man sieht in einem Spiegel König Duncan

³⁹ Diese bis heute übliche Übersetzung von Shakespeares „Weird Sisters“ (William Shakespeare: *Macbeth*, englisch und deutsch, übersetzt und hrsg. von Barbara Rojann-Deyk, Stuttgart: Reclam, 21996, S. 18f.) geht auf Christoph Martin Wieland zurück, der in einer größeren mythologischen Anmerkung (die ihrerseits auf die englische Kommentartradition zurückweist) darlegt, daß Shakespeare „den Glauben der ältesten Normannen mit Griechischem und Römischen Aberglauben vermischt“ habe: „Allem Anschein nach sollen diese Hexen diejenige Art von eingebildeten höhern Wesen vorstellen, welchen in der alten Theologie der Nordischen Völker die Parzen vorstellten“ (William Shakespeare: *Das Trauerspiel, vom Macbeth*, übersetzt von Christoph Martin Wieland, Zürich: Haffmanns, 1995, S. 14). Schillers Übersetzung knüpft an dieser Stelle wörtlich an Wieland an (Schiller [Anm. 15], S. 80), erweitert den Text der Eingangsszene im Sinne von Wielands Deutung der Hexen als höhere, das Schicksal verkündende Wesen und läßt sie in den interpolierten (unmittelbar auf Collins Version vorausweisenden) Versen bereits über die Oberhexe Hekate sprechen: „Aber die Meisterin wird uns schelten, | Wenn wir mit trüglichen Schicksalswort | Ins Verderben führen den edlen Helden, | Ihn verlocken zu Sünd und Mord.“ (ebd., S. 75 und 386f.)

⁴⁰ Auch dabei zieht Collin Motive aus späteren Szenen Shakespeares vor, so besonders in Hekates Wort: „Unreif ist noch die Frucht; | Ist nicht der Hölle werth“ (S. 395), das Shakespeares berühmtes Bild vom Ende des vierten Aktes antizipiert und die nachfolgende Prüfung des Helden motiviert: „Macbeth | Is ripe for shaking, and the Powers above | Put on their instruments“ (Shakespeare: *Macbeth* [Anm. 39], S. 136; Schiller [Anm. 15], S. 145, übersetzt und vereinheitlicht die Bildlichkeit: „Macbeth ist reif zum Schneiden, und die Mächte | Dort oben setzen schon die Sichel an.“)

schlafen. Lady Macbeth treibt Macbeth zu ihm hin. Wie er den Dolch hebt, verschwindet die Erscheinung.“ (S. 401)⁴¹

Collin gestaltet die Introdution mit immensem theatralischen Aufwand⁴² und mit intensiv genutzten Mitteln szenischer Verknüpfung: wie die Hexen ihre Devise „Freiheit ist Traum, | Tugend ist Schaum!“ am Ende des zweiten Auftritts bekräftigen (S. 402), so nehmen sie auch den Refrain „Rund herum, | Um und um“ aus ihrem Eingangschor, der die gesamte erste Szene mit dem Tanz um den Hexenkessel durchzieht (S. 391–393), in den zweiten Auftritt hinein (400f.). Das verlangt ebenso den Aufbau großer, fließend verknüpfter musikalischer Einheiten, wie die Wiederholung von Hekates Vers „Menschliche Macht ist nichtiger Tand“ im Duett mit Macbeth (S. 399).

Zweifellos entspricht Collins *Macbeth*-Fragment somit seinem opernästhetischen Programm, das die deutsche Librettistik auf europäisches Niveau heben will. Mit Hilfe einer anspruchsvollen literarischen Vorlage, die dem Musiktheater bis dahin fremd war, möchte Collin den Typus einer original deutschsprachigen, heroischen und durchkomponierten ‘großen Oper’ etablieren und Anschluß an aktuelle Entwicklungen des italienischen und französischen Musiktheaters gewinnen. Ob Beethoven diesem Programm hätte folgen können und wollen, muß offen bleiben: eine musikalische Skizze zum Eingangschor erlaubt kaum Rückschlüsse,⁴³ eine knappe Bemerkung Beethovens (in einem anderen Skizzenbuch) deutet jedoch auf seine grundsätzliche konzeptionelle Einigkeit mit Collin hin: „overture Macbeths fällt gleich in den Chor der Hexen ein“.⁴⁴

Um das Scheitern des programmatisch aufschlußreichen Libretto-Versuchs zu erklären, ist man auf wenige zeitgenössische Stimmen angewiesen. So bemerkt Matthäus von Collin in der ersten Biographie seines 1811 verstorbenen Bruders: „Macbeth [...] ward in der Mitte des zweyten Actes unvollendet liegen gelassen, weil er zu düster zu werden drohte“.⁴⁵ Und ein Rezensent meinte: „Düster und

⁴¹ Möglicherweise ist Collin hierbei beeinflusst von Christian Hieronymus Molls Wiener Ballett-Pantomine *Makbeth, der Hexenkönig* (auch unter dem Titel *Leben und Tod des Königs Mackbeth*; Aufführungen nachgewiesen 1777 und 1783), die sich nach einem zeitgenössischen Bericht von den üblichen Harlekinaden abhob: „Kenner und Menschen von edlerem Geschmack fanden gewiß das herrlichste Vergnügen, und wahre Seelenwonne in diesem Schauspiel, das Erhabenheit und Verständlichkeit der Handlungen, richtiger Ausdruck der begleitenden Musik [von F. Aspelmayr], und edles Geberdenspiel der spielenden Personen, zu einer nicht geringen Stufe der Vollkommenheit erhoben“ (in: *Der Spion in Wien* 3 [1784], S. 28 und S. 31–34, hier S. 32); weitere Nachweise bei Schumacher (Anm. 4), S. 38–44.

⁴² Einige Beispiele aus den Regieanweisungen: „Waldige Gebirgsgegend. Gewitter. Die ganze Bühne erfüllt sich mit Wolken. Die Hexen kommen auf Adlern, Greifen, in der Luft geflogen.“ (S. 391) – „Zwey Zauberkessel steigen empor. Hekate läßt sich herab.“ (S. 393) – „Ein Theil [des Hexenchors] versinkt, ein Theil fährt durch die Wolken. Sie zerfließen. Man sieht wieder Gegend.“ (S. 402) – „Die Truppen Macbeths kommen mit Fackeln aus dem Gebirge.“ (S. 405)

⁴³ Faksimile bei Paul Bekker: *Beethoven*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1911, Bildtafel-Anhang, S. 65 (nur in dieser ersten Auflage!); Transkription bei Nottebohm (Anm. 4), S. 225.

⁴⁴ Zitiert nach Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks. History, reconstruction, inventory*, Oxford: University Press, 1985, S. 213.

⁴⁵ Collin (Anm. 31), Bd. 6, S. 422f. – Die in der musikwissenschaftlichen Forschung begegnende Erklärung, das Werk sei wegen Collins Tod gescheitert (zusammengefaßt bei Wilson [Anm. 1],

gräßlich ist die Handlung des Trauerspiels. [...] Eine Handlung von solcher Beschaffenheit kann nicht der Stoff des Singspieles seyn.“⁴⁶ Das weist auf eminente Schwierigkeiten mit dem Macbeth-Stoff hin: Das strukturelle Problem, Shakespeares ‘offene Dramenform’ in einen Operntext mit großen musikdramatischen Einheiten zu verwandeln, konnte Collin wohl meistern.⁴⁷ Vor der Widerständigkeit eines abgründigen Sujets, dessen Zeit in der Oper um 1800 noch nicht gekommen war, hat er hingegen kapituliert. Offenbar hat Collin das Potential erkannt, das Shakespeares düstere Charaktertragödien für die Entwicklung der ernsten Oper des 19. Jahrhunderts bereithielten. Die Opernentwicklung auf den Kopf stellen konnte er damit freilich nicht: Denn zum Mitglied des europäischen Opernensembles wird Macbeth nicht auf der deutschen, sondern auf der französischen und italienischen Bühne eines Hippolyte Chelard⁴⁸ und eines Giuseppe Verdi.

Die musikalische Rezeption von Shakespeares Dramen, so ist festzuhalten, hat die deutsche Librettistik um 1800 maßgeblich gefördert. Die Adaption von Shakespeare-Dramen für das Musiktheater bedeutete eine stofflich-thematische und formästhetische Herausforderung für Operntextdichter. Sie machte die Problematik etwa des traditionellen Singspiel-Modells und des *lieto fine*-Finales offenbar, sie hat die Erprobung neuer Opernmodelle angeregt und – wie Collins *Macbeth*-Fragment zeigt – zur Entwicklung der großen tragischen Oper des 19. Jahrhunderts beigetragen.

S. 342: „Beethoven became disaffected with *Macbeth* after the death in 1811 of the librettist“, überzeugt kaum: Collin hat in aller Regel zügig gearbeitet und seit 1800 jährlich ein bis zwei Dramen vollendet; auch fehlen Belege für eine Fortsetzung der Arbeit über das Datum der Teilveröffentlichung von 1808/09 hinaus.

⁴⁶ [Anonymus:] *Rezension zu: Wiener Hoftheater Taschenbuch, auf das Jahr 1809*, in: *Annalen der Literatur und Kunst in dem österreichischen Kaiserthume 1809*, Bd. 2, S. 121–126, hier S. 122–124, zitiert S. 123. Der unfreundliche Rezensent, der Collins Libretto punktuell mit Shakespeares Tragödie konfrontiert und der Opernadaptation einer großen literarischen Vorlage grundsätzlich kritisch gegenübersteht, bemängelt etwa die „geschäftigere Rolle“ der Hexen: obzwar es „sich nicht läugnen“ lasse, daß Collin „die Hexen geadelt“ habe, müsse doch der „wiederholte längere Anblick des Häßlichen, das öftere Anhören phantastisch wilder Reden [...] Widerwillen und Eckel“ erregen (ebd., S. 123). So kommt er zu dem (freilich an der Intention eines Librettos vorbeizielenden) Fazit, „daß Hr. v. Collin ein grosses Meisterwerk verstümmelt“ habe (ebd., S. 124).

⁴⁷ Gewisse strukturelle Probleme, die den Abbruch der Arbeit mitbestimmen könnten, mag man in Collins stark integrativem Vorgehen erkennen: Da er viele bei Shakespeare erst später eingeführte Motive (wie den Tanz um den Hexenkessel) in seine Introduction vorzieht, könnte er im Fortgang dafür Tribut gezollt und einen Mangel noch verfügbarer Motive verspürt haben.

⁴⁸ Chelards in der Gluck-Cherubini-Spontini-Tradition komponierter *Macbeth* (auf ein Libretto des Claude Joseph Rouget de Lisle, des Dichters der *Marseillaise*) kam 1827 in Paris heraus, wurde aber in der deutschen Fassung (Text von Cesar Max Heigel) vor allem in München weit besser aufgenommen: dort hielt sich das Werk, wie das umfangreiche Aufführungsmaterial der Bayerischen Staatsoper zeigt (München BSB: St.th. 182-1/18), bis 1849, also noch knapp über die Erstaufführung von Verdis *Macbeth* (1847) hinaus; vgl. Brian Primmer: *Artikel ‘Chelard’*, in: *The New Grove Dictionary of Opera* (Anm. 1), Bd. 1, S. 827f.