

## „Der Componist hat hier dem opernhafte Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt“ Zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares „Sturm“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts\*

von Antje Tumat, Heidelberg

Die Schauspielmusikforschung der letzten Jahre hat hinsichtlich der Musik im Sprechtheater im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, vor allem im Bereich der Quellensichtung, zu vielen neuen Erkenntnissen geführt,<sup>1</sup> die derzeit durch großflächige Untersuchungen zur Bühnenpraxis im 19. Jahrhundert ergänzt werden.<sup>2</sup> Dass Musik im Sprechtheater eine weitaus wichtigere Rolle gespielt hat, als zunächst angenommen, ist inzwischen genauso bekannt wie die Tatsache, dass sehr viele Stücke mit einer eigens zur Inszenierung geschriebenen Musik ausgestattet wurden.<sup>3</sup> Die vom Textautor an vielen Stellen geforderte oder unausgesprochen vorausgesetzte Fortsetzung der Handlung mit theatralen Mitteln, hier der Musik, wurde in jeder Inszenierung, die eine neu komponierte Musik verwendete, anders ausgefüllt – sei es aus theaterpraktischen oder ästhetischen Gründen. Der Anteil der jeweiligen Musik an der dramaturgischen Wirkung des gesamten Theaterereignisses ist hierbei nicht zu unterschätzen. Im Folgenden sollen anhand von zwei Schauspielmusiken zu Shakespeares *Sturm* – von Wilhelm Taubert (inszeniert 1855 in München) und von Max Seifriz (inszeniert 1873 in Stuttgart) – weiterführende Fragen zum analytischen Umgang mit dieser Art von Schauspielmusik entwickelt werden: Die Musik im Sprechtheater wird hierbei, wirkungsästhetisch betrachtet, als eigene Bedeutungsebene neben der Sprache, also als wesentlicher bedeutungstragender Teil einer Inszenierung verstanden, die ihrerseits an der Deutung des Schauspieltextes in einer gleichsam eigenen „Lesart“<sup>4</sup>

\* Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die erweiterte Fassung eines Vortrags im Rahmen der Jahrestagung der GfM in Lübeck 2003.

<sup>1</sup> Siehe beispielsweise Detlef Altenburg, Art. „Schauspielmusik“, Abschnitte I.1–II.2, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 1035–1040; Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz: die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (= *Weber-Studien* 5), Mainz 1999; *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, hrsg. von Arne Langer und Susanne Oschmann (= *Kleine Schriften der Ges. f. Theatergeschichte* 40/41), Berlin 1999; D. Altenburg, „Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer (= *Forum Modernes Theater* 30), Tübingen 2002, S. 183–208; Ralf Wehner, „... das sei nun alles für das Düsseldorfer Theater und dessen Heil...“. Mendelssohns Musik zu Immermanns Vorspiel ‚Kurfürst Johann Wilhelm im Theater‘ (1834)“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 145–161; *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, hrsg. von Dagmar Beck und Frank Ziegler (= *Weber-Studien* 7), Mainz 2003.

<sup>2</sup> Hiermit beschäftigen sich zur Zeit die beiden kooperierenden Forschungsprojekte „Musik und Theater“ (Teilprojekt des Sonderforschungsbereichs „Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800“ in Weimar-Jena) und „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ in Heidelberg/Stuttgart.

<sup>3</sup> Ursula Kramer schlägt für die eigens zu einem spezifischen Schauspiel konzipierte Musik den Begriff „analoge“ Schauspielmusik vor („Herausforderung Shakespeare: ‚Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Mf* 55 (2002) 2, S. 129–144, S. 130). Zur Relativierung dieser Bezeichnung im Rahmen einer terminologischen Diskussion siehe D. Beck und F. Ziegler, „... die Vermählung der Musik mit der Rede. Anstelle eines Vorworts“, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit*, S. 12.

<sup>4</sup> Schon Beck und Ziegler beschreiben den Fall, dass ein Komponist „zeitlich versetzt, ein abgeschlossenes Werk mit Musik versah“ als „seine ‚Lesart‘ des literarischen Textes“, die „nur einer bestimmten Inszenierung [...] verpflichtet ist, die sich in eine längere Rezeptionsgeschichte des Schauspiels einordnet“; ebd., S. 16.

Anteil hat. Diese Eigenständigkeit der Musik zeigt sich in der Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Musiken zu demselben Stoff, hier Shakespeares *Sturm*, besonders deutlich.

### I. Die Situation in München und Stuttgart

Franz von Dingelstedt, der Mitte des 19. Jahrhunderts neben Heinrich Laube als einer der führenden Regisseure und Bühnenreformer galt, war seit 1851 Münchner Hoftheaterintendant, bevor er 1857 nach Weimar und schließlich nach Wien überwechselte.<sup>5</sup> In seinen Inszenierungen stand, ganz anders als etwa in Ludwig Tiecks romantischer Theaterauffassung, vor allem eine historisch stimmige Bühnendekoration im Mittelpunkt; seine realistische Szenenauffassung wurde in „große[m] Ausstattungstheater“ mit „üppige[n], opernhafte[n] Bildwirkungen“<sup>6</sup> umgesetzt, stets unter der Prämisse, im Einsatz aller Bühnenelemente künstlerische Geschlossenheit zu erreichen. Berühmt wurde Dingelstedt für „die Gestaltung großer Massenszenen, von Festen, Aufmärschen, Schlachtenbildern und Volksszenen.“<sup>7</sup> Er sorgte dafür, dass im Münchner Repertoire wieder vermehrt sogenannte Klassiker inszeniert wurden; charakteristisch für seine erfolgreiche Einrichtung klassischer Stücke war nach Manfred Brauneck, „dass er diese quasi opernhafte in Szene setzte, mit großem historisierend dekorativem Aufwand und [...] musikalischen Effekten“.<sup>8</sup> In München begann Dingelstedt mit seinen Shakespeare-Einrichtungen, bei denen er die vorliegenden Übersetzungen, etwa die Schlegels, noch einmal für die Bühne bearbeitete.<sup>9</sup> Für seine dortige Inszenierung von Shakespeares *Sturm* gab er Wilhelm Taubert<sup>10</sup> den Auftrag, die Schauspielmusik zu komponieren. Taubert, der als Berliner Hofkapellmeister wiederum Musiken zu Tiecks Inszenierungen von *Der Gestiefelte Kater* (1844) und *Blaubart* (1845) sowie zuvor von Euripides' *Medea* (1843) geschrieben hatte, war gut mit Felix Mendelssohn Bartholdy bekannt, wie unter anderem durch einen Briefwechsel belegt ist.<sup>11</sup> Dingelstedt inszenierte den *Sturm* mit Tauberts Musik 1855 im

<sup>5</sup> Zu Dingelstedt vgl. Otto Liebscher, *Franz Dingelstedt. Seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München*, Halle 1909.

<sup>6</sup> Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 1999, S. 177.

<sup>7</sup> Ebd., S. 149.

<sup>8</sup> Ebd., S. 147.

<sup>9</sup> Übersetzungen wie die Schlegels wurden in Dingelstedts Shakespeare-Bearbeitungen für die Bühne noch einmal so arrangiert, dass möglichst wenig Umbauten nötig waren. Dingelstedt hat seine Bearbeitungsprinzipien in seinen *Studien und Copien nach Shakespeare* (1858) erläutert, siehe auch Brauneck, S. 148.

<sup>10</sup> Zu Taubert siehe William Neumann, *Carl Wilhelm Taubert, Ferdinand Hiller. Biographien* (= ders., *Die Komponisten der neueren Zeit* 43), Kassel 1843; R. Sietz, Art. „Taubert, Carl Gottfried Wilhelm“, in: *MGG* 13, Kassel 1966, Sp. 147–149 und Susanne Boetius, *Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Potsdamer Bühnenauffassungen mit Schauspielmusik von Felix Mendelssohn-Bartholdy und Wilhelm Taubert*, Diss. München 2004.

<sup>11</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 51882 [Ausgabe in einem Band von: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig 1861 und *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig 1863], S. 194–197; Ernst Wolff, „Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert“, in: *Die Musik: Halbmonatsschrift mit Bildern und Noten* 8 (1908/09) 9, S. 165–170. Bekannt ist zudem die Diskussion um Mendelssohns *Lieder ohne Worte* und Tauberts *Minnelieder* (siehe Elfriede Glusman, „Taubert und Mendelssohn: Opposing attitudes toward poetry and music“, in: *MQ* 57 (1971) 4, S. 628–635). Zu Taubert und Mendelssohn siehe gleichfalls „Felix Mendelssohn und Wilhelm Taubert“, in: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* 18 (1893) 1, S. 57–73 sowie Boetius, S. 118 ff.

königlichen Hoftheater in München zum Geburtstag des bayerischen Königs. Tauberts bald sehr populäre Komposition zum *Sturm* wurde wenig später gedruckt und in diversen Städten nachgespielt.<sup>12</sup>

Als 18 Jahre später am Stuttgarter Hoftheater der *Sturm* in einer Einrichtung des dortigen Intendanten Feodor Wehl (1821–1890) inszeniert werden sollte, hätte es offensichtlich nahe gelegen, auf diese höchst populäre Musik Tauberts zurückzugreifen, denn Wehl begründet in seinen Erinnerungen die Tatsache, dass er Tauberts Musik nicht hatte einsetzen können, mit den hohen Kosten für die Aufführungsrechte.<sup>13</sup> Man erteilte daher einen Hausauftrag an den heimischen Musikdirektor Max Seifriz (1827–1885). *Der Sturm* in der Einrichtung Wehls mit der Musik von Seifriz wurde in Stuttgart 1873 und 1882 gespielt. Zu dieser Zeit galten die Produktionen des Stuttgarter Hoftheaters keineswegs als fortschrittlich. Das „reaktionäre Klima“, für das Clytus Gottwald zufolge „Johann Joseph Abert im Stuttgarter Opernhaus zuständig war“,<sup>14</sup> lässt sich, unabhängig von der Person des Hofkapellmeisters Abert<sup>15</sup> im Musiktheaterbereich vor allem durch den Sparkurs der 1870er Jahre erklären, den unter anderem Veränderungen in der Verwaltungsstruktur des Hoftheaters ausgelöst hatten.<sup>16</sup> Dieser bewirkte offensichtlich, dass besonders progressive Ansätze im Repertoire zurückgeschraubt wurden.<sup>17</sup> Im Bereich der Schauspielregie muss fraglich bleiben, ob sich der Eindruck einer allgemeinen Rückwärtsgewandtheit bestätigen lässt, die vor

<sup>12</sup> Im Druck erschienen Albert Schaefer zufolge die vollständige Orchesterpartitur, der Klavierauszug mit Text, Stimmen des Streichquintetts sowie Singstimmen und ein verbindendes Gedicht für Konzert-Aufführungen von F. Eggers. Schaefer bezeichnet 1886 Tauberts Musik als „eine der bedeutendsten Arbeiten“ des Schauspielmusik-Genres (A. Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig 1886, S. 172). Taubert erhielt von Max von Bayern für seine *Sturm*-Musik die 1. Klasse des Bayerischen Michaelis-Ordens.

<sup>13</sup> „Bald hernach führte ich zum ersten Male Shakespeare's ‚Sturm‘ in einer Bearbeitung von mir und mit einer anmuthigen Musik von Max Seifriz auf. Mit Recht kann man fragen: warum ich nicht die Bearbeitung von Dingelstedt, mit der Musik von Wilhelm Taubert, gewählt, die beide seit 1858 vorlagen. Meine Antwort, die ich bereits früher gegeben, ist: einfach aus Sparsamkeitsrückichten. In unserem Etat war der Satz für neue Opern und Dramen so knapp bemessen, daß ich gewöhnlich im Winter damit schon zu Rande war, und wenn sich nicht in anderen Ansätzen irgend welche Ersparniß erwarten ließ, ich keine Mittel mehr hatte, Neuigkeiten anzukaufen. Diesem mißlichen Umstände zu entgehen, suchte ich zu sparen, wie und wo es ging.“ (Feodor Wehl, *Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben*, Hamburg 1886, S. 302). Möglicherweise spielten auch ästhetische Gründe für Wehls Entscheidung eine Rolle, da er später betont, dass Dingelstedts Bearbeitung mit Tauberts Musik in München dem *Sturm* zu keinem dauerhaften Erfolg verhalf.

<sup>14</sup> Clytus Gottwald, „Herr Seifriz hält mit dem Jahrhundert Schritt. Max Seifriz (1827–1885) – ein Dirigent der ‚Neudeutschen Schule‘“, in: *Jb. für Musik in Baden-Württemberg* 10 (2003), S. 211–228, S. 224.

<sup>15</sup> Abert (1832–1915) war 1867–1888 Hofkapellmeister am Stuttgarter Hoftheater, zu Abert siehe Anna Amalie Abert, „Johann Joseph Abert: Ein Circumpolarer zwischen Tradition und Fortschritt“, in: *FS Heinz Becker*, hrsg. von Jürgen Schläder und Reinhold Quandt, Laaber 1982, S. 214–236 und Sieghart Döhring: „Auf der Suche nach dem dritten Weg: Johann Joseph Abert als Opernkomponist“, in: *Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1993 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996*, hrsg. von S. Döhring, Hans John und Helmut Loos, Redaktion Hildegard Mannheims (= *Veröffentlichungen der Int. Draeseke-Gesellschaft. Schriften* 6), Chemnitz 1998, S. 55–68.

<sup>16</sup> Siehe Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 252 ff.

<sup>17</sup> Ulrich Drüner spricht für die Zeit zwischen 1865 und 1891 im Bereich des Musiktheaters von einem „Tiefpunkt, der in der Musikgeschichte Stuttgarts zweifellos die finsterste Epoche seit dem Dreißigjährigen Krieg markiert“ (*400 Jahre Staatsorchester Stuttgart 1593–1993*, hrsg. vom Staatstheater Stuttgart, Stuttgart 1994, S. 124). Durch finanzielle Streitigkeiten mit Richard Wagner um die Aufführungsrechte des *Rienzi* entgingen dem Stuttgarter Publikum seit 1872 zunächst große Teile von Wagners Werk, *Tristan und Isolde* (UA 1865) wurde beispielsweise erst 1897 in Stuttgart gegeben (vgl. auch die Angaben in Michael Strobel, „Stuttgarter Opernpremierern im Spiegel der Presse“, in: *Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater*, hrsg. von Rainer Nägele, Stuttgart 2000, S. 295–340). Im Konzertsektor beschreibt Drüner (*400 Jahre Staatsorchester*, S. 122) dieselbe konservative Grundhaltung: „Schumanns Es-Dur Sinfonie (1851 uraufgeführt) wurde 1872 zum erstenmal in Stuttgart gespielt; selbst Brahms tat man als ‚modernes Zeug‘ ab. Die Presse redete vom ‚völligen und unrettbaren Ruin‘ des Musiklebens“.

allem von Rudolf Krauß 1908 beschrieben worden ist. Letzterer stört sich an der Nüchternheit und der Dekorationsarmut der Inszenierungen Feodor Wehls;<sup>18</sup> Wehl selbst war seinerseits, wie auch der mit ihm zeitweise befreundete Heinrich Laube,<sup>19</sup> eher Verfechter einer Wortregie als des detailgetreuen Dekorationsaufwands, insofern ist es durchaus möglich, dass Krauß' Aussagen hier aus seiner historischen Position heraus zu relativieren sind; schließlich war auch Laubes Wortregie häufig als zu nüchtern und daher „langweilig“ kritisiert worden.<sup>20</sup> Im Bereich der Schauspielmusik lässt sich für Wehls Inszenierungen aus musikhistorischer Perspektive der Eindruck von Rückwärtsgewandtheit nicht bestätigen. Dies hing insbesondere mit der Person Max Seifriz' zusammen, den Wehl immer wieder für die Musik zu seinen Inszenierungen beauftragte,<sup>21</sup> obwohl dieser in der Hofkapelle zunächst Geiger, dann Musikdirektor, aber niemals Kapellmeister war. Die Komposition von Musik zum Sprechtheater am Stuttgarter Hoftheater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war offiziell Aufgabe der Kapellmeister; trotzdem wurden von Seifriz zahlreiche eigens zu Sprechdramen komponierte Musiken aufgeführt. Der folgende Ausschnitt aus dem *Inventarium* des Stuttgarter Hoftheaters zeigt, welche Musiken von Seifriz eingekauft wurden. Im Abgleich mit dem tatsächlich vorhandenen Notenmaterial und den Theaterzetteln lässt sich zudem nachweisen, dass fast alle diese Musiken von Seifriz auch gespielt wurden:

„Nachstehende Musikstücke vom Musikdirektor Seifriz componirt

[1872]

216. Orchesterstimmen zu Schillers Jungfrau von Orleans

186 Bogen

<sup>18</sup> „Und dann fehlte ihm [Wehl] der künstlerische Blick für das Malerische der Bühnenwirkungen. Seine Inszenierungen waren meist phantasie- und farblos, und die Nüchternheit der Ausstattung, die Ärmlichkeit der Massenfaltung störte die Illusion. Da er bei Verwandlungen stets den Zwischenvorhang benutzte, so mußte er mehr als billig auf Ersparnis solcher bedacht sein. Durch sein Bemühen, möglichst viele Auftritte auf demselben Schauplatz zusammenzudrängen, litt häufig die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und der Sinn der Dichtung not“ (Krauß, S. 261).

<sup>19</sup> Wehl war Redakteur der Tageszeitung *Reform* und 1860 Begründer der Monatsschrift *Die deutsche Schaubühne*; er war als politischer Schriftsteller und Journalist wegen der Satire „Der Teufel in Berlin“ 1846 bereits in Magdeburg inhaftiert gewesen. In seinen Erinnerungen *Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung* (S. 3 f.) fasst er rückblickend die künstlerischen Einflüsse auf ihn folgendermaßen zusammen: „Ich war in meinen ersten literarischen Anläufen in den Fußstapfen der romantischen Schule gewandelt und hatte zur Fahne Ludwig Tiecks und seines Anhangs [...] geschworen [...]. Weitere Reisen, Aufenthalt in großen Städten und die Berührungen mit Gutzkow, Laube und Mundt hatten indeß eine Wandlung in mir hervorgebracht und mich in das Lager dieser Geister gezogen.“ Ein wichtiger Bezugspunkt blieb für Wehl stets Heinrich Laube, siehe etwa auch F. Wehl, *Das Junge Deutschland. Ein kleiner Beitrag zur Literaturgeschichte unserer Zeit. Mit einem Anhang seither unveröffentlichter Briefe von Th. Mundt, H. Laube und K. Gutzkow*, Hamburg 1886. Zu Wehls und Laubes persönlicher Beziehung siehe F. Wehl, *Zeit und Menschen. Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren von 1863–1884*, Altona 1889, Bd. 2, S. 249–270. Über Dingelstedt äußert sich Wehl distanziert, insbesondere im Hinblick auf den „besonderen Pomp“ (*Zeit und Menschen*, Bd. 2, S. 276) seiner Aufführungen und ihre „prächtigen Bilder“ sowie ihren „opernhafte[n] Aufputz“ (ebd., S. 278).

<sup>20</sup> Brauneck, S. 176.

<sup>21</sup> Schon Albert Schaefer betont in seinem *Historischen und Systematischen Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, dass Seifriz' Schauspielmusiken als progressiv einzuschätzen sind; über die gedruckte Seifriz'sche Musik zu Schillers *Jungfrau von Orleans* schreibt er etwa, „dass wir es mit einem großartig angelegten Werke zu thun haben, welches sich all die musikalischen Fortschritte und Errungenschaften der neueren Zeit wohl zu nutze gemacht hat“ (S. 49). Diese Musik erklang in Stuttgart das erste Mal zur szenischen Darstellung am 15.5.1872 unter der Leitung des Komponisten (siehe hierzu Antje Tumat, „Rezeption und nationale Identität: Musik zu Schillers *Jungfrau von Orleans* am Stuttgarter Hoftheater“, in: *Musik und kulturelle Identität. Kongressbericht Weimar 2004*, Dr. i. Vorber.).

Partitur (gedruckt und gebunden) [...]  
 Clavierauszug [...]  
 217. 18 Stück Entreacte<sup>22</sup>, Orchesterstimmen  
 Partitur zu obigen Entreacte  
 218. Zum Wildfeuer, dramatisches Gedicht,  
 3 Stück Bühnenmusik  
 219. Zu Hans und Grete, Schauspiel,  
 zwei Stück Bühnenmusik  
 220. Zu König Richard des IIIten Histor. Drama  
 7 Stück  
 221. Zu Romeo und Julia,  
 1 Stück  
 222. Zu Knecht Ruprecht, Weihnachtsmärchen,  
 Musik zu 6 Traumbildern  
 223. Zu Pechschulze, Posse, Marsch

[1873]  
 Das laute Geheimnis  
 Normannischer Brauch  
 Rotkäppchen  
 Heinrich des ersten Söhne  
 Des Meeres und der Liebe Wellen  
 [...]

Musik zu Shakespeares Sturm<sup>23</sup> von Seifriz  
 Partitur und Orchesterstimmen  
 [...]  
 [1874]  
 Musik zu Shakespeares Wintermärchen von Max Seifriz<sup>24</sup>

Seifriz hatte, bevor er 1869 in die Stuttgarter Hofkapelle eintrat, seine musikalische Laufbahn in der Hechinger Kapelle des Fürsten Konstantin absolviert, die diesem im Zuge der 1848er Revolution nach Löwenberg in Schlesien gefolgt war.<sup>25</sup> 1857 wurde er Kapellmeister in diesem fürstlichen Privatorchester – das unter seiner Leitung eine unvergleichliche Blüte erlebte<sup>26</sup> – und damit zu einem wichtigen Dirigenten von Musik der so genannten Neudeutschen Schule: Berlioz, Liszt, von Bülow und andere kamen nach Löwenberg, um ihre von Seifriz gewissenhaft einstudierten Werke hier zu dirigieren; Wagner schätzte Seifriz als Violinvirtuose. In seinen Löwenberger Program-

<sup>22</sup> Dieser um 1880 entstandene Band enthält Bearbeitungen, die offensichtlich als Zwischenaktmusiken eingesetzt wurden. Zur Quellenbeschreibung siehe Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, 2. Reihe: *Die Handschriften der ehemaligen königlichen Hofbibliothek*, 6. Bd.: *Codices Musici*, 3. Teil, Wiesbaden 2004, S. 335.

<sup>23</sup> Aus den Theaterzetteln (D-Sl, Musiksammlung) geht hervor, dass der *Sturm* in Stuttgart am 19.9., 24.9. und 21.11.1873 sowie am 6.9. und 15.9.1882 gespielt wurde. Albert Schaefer zufolge wurde er dann „im Jahre 1883 auch im Viktoriatheater in Berlin 19 Mal mit größtem Beifall gegeben“ (Schaefer, S. 173).

<sup>24</sup> D-Sl, Cod. mus., HB XVII 940, zur Quellenbeschreibung siehe Gottwald, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, S. 528, zu einigen der Schauspielmusiken Seifriz' siehe ebd. S. 135 ff. Im Stuttgarter *Inventarium* wurden die seit 1834 neu eingekauften Partituren der Hofkapelle aufgelistet.

<sup>25</sup> Zu Seifriz' Biographie siehe Gottwald, „Max Seifriz – ein Dirigent der neudeutschen Schule“ sowie ders., *Max Seifriz: Beiträge zu Lebenslauf und Werk (= Veröffentlichungen des Stadtarchivs Rottweil 3)*, Rottweil 2003.

<sup>26</sup> Die Besucher Löwenbergs berichten begeistert von den Fähigkeiten des von Seifriz geleiteten Orchesters, dessen technisches Niveau den Anforderungen der Kompositionen Wagners, Liszts und Berlioz' entsprach. Zeitweise gab es den Plan, Seifriz als Nachfolger Balákirevs nach St. Petersburg zu holen: Der russische Komponist Aleksandr Sergeevič Famincyn (1841–1896) hatte in Löwenberg bei Seifriz Unterricht genommen. In St. Petersburg, war er 1870–1880 Sekretär der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft. Die Großfürstin Helena Pawlowna, die Patronin dieser Musikgesellschaft, war nicht nur die Schwägerin des Zaren, sondern auch die Tochter des Herzogs Paul von Württemberg, einem Bruder König Wilhelms I. Famincyn hatte in St. Petersburg ein Gastspiel für Seifriz arrangiert, mit dem Plan, Balákirev durch ihn ersetzen zu lassen (siehe hierzu ebd., S. 88 f.). Gottwald vermutet in seinen Ausführungen, dass der Plan daran gescheitert sein könnte, dass Seifriz bei seinem Gastspiel Wagners *Tristan*-Vorspiel aufführte: „Man wollte einfach keinen Avantgardisten am Pult des Orchesters“ (ebd., S. 31).

men brachte Seifriz selbst viele Werke der Neudeutschen zur Aufführung, so dirigierte er bereits 1860 das *Tristan*-Vorspiel, ein Jahr nach der Fertigstellung der Partitur und fünf Jahre vor der Uraufführung von *Tristan und Isolde* 1865 in München. Nach dem Tode des Fürsten Konstantin kehrte Seifriz 1869 in seine Württembergische Heimat zurück und wurde in die Stuttgarter Kapelle aufgenommen.

## II. Die Sturm-Musiken

Die Seifriz'sche Musik zu Shakespeares *Sturm* von 1873 soll im Folgenden der damals populären *Sturm*-Musik von Wilhelm Taubert gegenübergestellt werden. In ersterer ist der Einfluss der neudeutschen Schule nicht zu überhören, während Tauberts Kompositionsweise eher einer klassizistischen Tradition verpflichtet ist – Bezugspunkt für Tauberts Musik ist in Rezensionen dementsprechend oft Mendelssohn.<sup>27</sup> Insofern trägt der Vergleich auch eine musikgeschichtliche Dimension im Bereich der Schauspielmusik in sich.

Die überaus zentrale dramatische Rolle der Musik in Shakespeares von der elisabethanischen court masque beeinflusstem Schauspiel *The Tempest* ist bekannt:<sup>28</sup> Nach einem von dem humanistischen Zauberer Prospero verursachten Unwetter sind die übrigen Figuren, nachdem sie Schiffbruch erlitten haben, auf einer wundersamen Insel in den Bann des Zauberers geraten. Prospero, eigentlich der rechtmäßige Herzog von Mailand, war das Opfer einer Intrige: Sein Bruder hatte ihm sein Herzogtum mit Hilfe des Königs von Neapel entrissen. Auf der Flucht war Prospero auf die ferne Insel gelangt, an der nun auch die übrigen an den vergangenen Intrigen Beteiligten gestrandet sind. Im Laufe der Handlung machen diese allerdings eine innere Wandlung durch, sie gelangen auf der Insel geläutert zu einem reiferen Menschsein und bereuen alles Gewesene. Prosperos Zauberkraft wird schon in Shakespeares Schauspiel mit Hilfe verschiedenster Klänge ausgedrückt. Der Luftgeist Ariel, Prosperos Zaubergehilfe, führt durch die Wirkung von Musik seine Befehle aus. Der Grad der inneren Entwicklung der Figuren kann an ihrer Empfänglichkeit für Akustisches abgelesen werden, denn die auf dem Wege dieser Entwicklung fortgeschritteneren Figuren hören die himmlischen Töne; denjenigen, die noch immer in niederen Motivationen verhaftet sind, bleiben sie jedoch verborgen. Mit Hilfe von Ariels Gesang wird ein Mord verhindert, indem das Opfer von der Musik erwacht. Zudem äußern sich auch einige der übrigen Figuren in Einlageliedern singend und tragen so zu einer Charakterisierung ihrer selbst bei. Diese wichtige dramatische Funktion der Musik im *Sturm* führte zu Ludwig Tiecks Aussage,

<sup>27</sup> Siehe etwa die am 16.9.1863 in der *AmZ* erschienene Rezension: „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert. Op. 134. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur netto 10 Thlr. Clavierauszug 5 Thlr. Singstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.“, in: *AmZ*, neue Folge 1 (1863), Sp. 642–649, Sp. 644. Dort heißt es: „Taubert ist, wie bekannt, Altersgenosse Mendelssohns und ist mit diesem aus derselben Schule hervorgegangen“. Es folgt eine halbe Seite vergleichender Bemerkungen zu Taubert und Mendelssohn.

<sup>28</sup> Siehe hierzu Karol Berger, „Prospero's Art“, in: *Shakespeare Studies* 10 (1977), S. 211–239 oder Catherine Dunn, „The function of music in Shakespeare's romances“, in: *Shakespeare Quarterly* 20 (1969) 4, S. 391–405.

<sup>29</sup> Vgl. Tiecks Formulierungen in „Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren“ (Ludwig Tieck, *Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Hans Peter Balme u. a., Bd. 1: *Schriften 1789–1794*, hrsg. von Achim Hölter, Frankfurt/M. 1991, S. 685–722, S. 692): „Alles dieses, was die Phantasie im Traume beobachtet, hat Shakespeare im Sturm durchgeführt. Die vorzüglichste Täuschung entsteht dadurch, daß wir uns durch das ganze Stück nicht wieder aus der wundervollen Welt verlieren, in welche wir einmal hinein geführt sind, daß kein Umstand den Bedingungen widerspricht, unter welchen wir uns einmal der Illusion überlassen haben“.

dass Musik in diesem Schauspiel unentbehrlich sei, „um die Täuschung“ – womit Tieck hier die der Zauberwelt Prosperos meint<sup>29</sup> – „zu unterstützen“; gleichzeitig warnte Tieck aber davor, „aus diesem Stücke eine eigentliche Oper“ machen zu wollen, da dann „die ganze Wirkung ohne Zweifel verloren gegangen“<sup>30</sup> wäre. Tieck beschreibt mit dieser „Täuschung“ eine der zentralen Funktionen der Musik im Schauspiel, die bereits bei Shakespeare als solche angelegt ist und in jeder Inszenierung mit neuer Musik wieder anders ausgefüllt wird.<sup>31</sup>

Die folgende Analyse und Interpretation basiert auf dem Notentext der handschriftlichen Partitur von Seifriz' Musik zum *Sturm* sowie damit korrespondierenden Eintragungen in Regie- und Soufflierbüchern.<sup>32</sup> Für Tauberts Musik beziehe ich mich auf die Partitur des Münchner Hoftheaters<sup>33</sup> einerseits und auf den bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckten Klavierauszug der *Sturm*-Musik andererseits.<sup>34</sup> Dieser war zur Zeit der Entstehung von Seifriz' *Sturm*-Musik bereits veröffentlicht. Es ist daher wahrscheinlich, dass Seifriz seinerseits Tauberts Musik in dieser gedruckten Form kennen gelernt hat.

### Der Handlungseinstieg

Schon der Anfang der beiden Schauspielmusiken ist unterschiedlich gestaltet: Taubert beginnt, im Gegensatz zu Seifriz, mit einer formal geschlossenen Ouvertüre<sup>35</sup> in Sonatensatzform mit mehreren Themen: Das erste Thema in der langsamen Einleitung ist im weiteren Verlauf der Musik mit Prospero assoziiert,<sup>36</sup> das erste Thema des Seitensatzes der Ouvertüre wiederum mit Caliban.<sup>37</sup> Der Vorhang öffnet sich daraufhin zu einer „Introduktion“, in der zunächst die Welt des Zauberers Prospero vorgestellt wird, wie die autographe Erläuterung in der Partitur besagt:

<sup>30</sup> L. Tieck, „Vorrede“ [zur *Sturm*-Übersetzung], in: ders., *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1, S. 683 f., hier S. 684.

<sup>31</sup> Siehe auch Julia Clout, „Die Steigerung der theatralischen Illusion durch Musik. Anmerkungen zur Shakespeare-Rezeption der Romantiker“, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, Berlin 1999, S. 31–48.

<sup>32</sup> *Der Sturm. / Märchen-Lustspiel in 4 Aufzügen / von W. Shakespeare. / für die Bühne bearbeitet und eingerichtet / von / Feodor Wehl. / Musik / von / Max Seifriz*, D-SI, nicht katalogisierte Bestände des ehemaligen Hoftheaters, Ablieferung 1997 (Partitur), im Folgenden zit. als Seifriz, *Der Sturm*, Partitur; D-SI, Cod.theatr. 2122–2124 (Rollen- und Soufflierbücher). Zu der autographen Partitur von Seifriz gibt es einen getrennten, nicht autographen Band zum *Sturm*, der die drei Entreacts enthält (Cod.mus.II fol. 64x [I [Partitur], II [Stimmen]]). Sie sind motivisch mit Teilen aus der *Sturm*-Musik verknüpft und stammen mit größter Wahrscheinlichkeit auch von Seifriz. Sie wurden möglicherweise zusammen mit den übrigen Musiken aufgeführt, aber getrennt konzipiert.

<sup>33</sup> *Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert*, D-Mbs, St.th. 735-1, im Folgenden zit. als: Taubert, *Der Sturm*, Partitur. Die Textversion von Dingelstedt ist abgedruckt als „Shakespeare's Sturm. Schauspiel in vier Aufzügen und einem Vorspiel. Für die deutsche Bühne übersetzt und bearbeitet. Die zur Handlung gehörige Musik von Wilhelm Taubert“, in: Franz Dingelstedt, *Werke*, Bd. 2, Berlin 1877, S. 1–98. Bei Abweichungen der verschiedenen Quellen voneinander beziehe ich mich im Folgenden auf das Aufführungsmaterial aus der Bayerischen Staatsbibliothek, so etwa hinsichtlich der Frage der Akteinteilung: Partitur und Klavierauszug verzeichnen drei Akte, der Text Dingelstedts in seiner Veröffentlichung allerdings vier Akte.

<sup>34</sup> *Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. (Nach der scenischen Einrichtung von Franz Dingelstedt.) Musik von W. Taubert* [Mit verbindendem Gedicht von F. Eggers. Klavierauszug vom Componisten]. Leipzig o. J. [nach Schaefer (S. 172) 1863], im Folgenden zit. als: Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug.

<sup>35</sup> Im Partiturband des Münchner Hoftheaters (D-Mbs, St.th. 735-1) ist keine Ouvertüre enthalten, da aber im gleichfalls dort vorliegenden Orchestermaterial (St.th. 735-6) Stimmen zu einer Ouvertüre enthalten sind, die auch im Klavierauszug vorhanden ist, ist davon auszugehen, dass diese (der Tradition gemäß, Ouvertüren auch separat im Konzertsaal aufzuführen) in einem Extraband festgehalten wurde, der in München verloren gegangen ist.

<sup>36</sup> Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug, Ouvertüre, Takt 17 ff.; vgl. auch Nr. 1a, 1c (Takt 25 ff.), 13 und 15a.

<sup>37</sup> Vgl. den ersten Auftritt des Caliban in Nr. 3 (Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug und Partitur).

<sup>38</sup> Taubert, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 1, S. 1.

„Die Bühne stellt das offene Meer einer Felsenküste dar. Auf einem der Felsen steht Prospero im dunklen Zaubermantel, den Stab in der Hand; breite Wellenstreifen gehen über die ganze Bühne, das rothe Licht der im Sinken begriffenen Sonne abspiegelnd“.<sup>38</sup>

Prospero wird mit homophonen Fortissimo-Akkorden des gesamten Orchesters (mit vollem Blechbläusersatz einschließlich drei Posaunen, vier Hörnern, Tuba und Trompete) im Andante maestoso in C-Dur als mächtiger Herrscher der Zauberinsel eingeführt. Der Luftgeist Ariel, ihn begleiten Zweiunddreißigstel-Dreiklangsbrechungen der Harfe, die „auf der Bühne“ gespielt wird, vernimmt seine Befehle und führt diese aus.<sup>39</sup> Schließlich kündigt eine leise, aber marcato artikulierte Trompetenfanfare die Ankunft des unrechtmäßigen Herrschers, seines Bruders, auf dem Schiff an; in der Partitur ist diese Stelle mit dem entsprechenden Kommentar versehen: „Man sieht die neapolitanische Flotte, sechs bis acht Schiffe, langsam vorüberziehen.“<sup>40</sup> Eine solche Introduction, die sogleich Prospero eindeutig als Inszenator des weiteren Geschehens kennzeichnet und ihm gleichsam die Regie über das folgende theatrale Geschehen übergibt, steht weder bei Shakespeare noch in Dingelstedts Textversion; sie ist hier nur aus der Partitur ersichtlich.<sup>41</sup> Im Folgenden ersetzt die Musik die allererste Szene des Schauspiels, die bei Shakespeare und Dingelstedt den verzweifelten Dialog der Schiffsinsassen während des Sturms wiedergibt und die Funktion hat, Unwetter und Schiffbruch darzustellen, um die Motivation für die weitere Handlung auf der Insel zu liefern.<sup>42</sup> Der Sturm wird von Taubert in die Musik verlegt, von dem Dialog der Schiffsinsassen sind nur noch einige Hilfeschreie geblieben.<sup>43</sup> War Prospero und sein Machtbereich zu Beginn der Introduction in ruhigem C-Dur vorgestellt worden, so wird der Zauberer im dem sich anschließenden a-Moll-Allegro im Fortissimo, in dem Prosperos und Ariels Dreiklangsmotiv sowie Ariels Harfenglissandi verkürzt und variiert wieder aufgenommen werden, in der von rasch aufeinanderfolgenden Aufwärtsbewegungen der Piccoloflöten durchsetzten Musik sogleich als Urheber des hier musikalisch abgebildeten Sturmes charakterisiert.

Der Einstieg in das gesamte Geschehen, das sowohl szenisch als auch musikalisch mit der Präsentation Prosperos als Urheber allen Zaubers beginnt, ist dahingehend deutbar, dass die Handlung von vornherein als die eines Märchens präsentiert wird – der Sturm wird nicht als bloßes Naturphänomen dargestellt, sondern ist von Anbeginn

<sup>39</sup> Im Klavierauszug werden die Harfenglissandi mit dem Kommentar „Ariel fliegt auf einen Wink Prospero's herbei und vernimmt dessen Befehle“ versehen, in der Partitur erschließt sich diese konkrete Verbindung von Ariel mit den Harfenglissandi aus dem Vergleich mit anderen Szenen.

<sup>40</sup> Taubert, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 1, S. 7.

<sup>41</sup> Der Effekt, den Ludwig Tieck an der Shakespeare'schen Einleitung so gelobt hatte, nämlich die Erschütterung des Zuschauers durch Sturm und Schiffbruch, die ihn auf das „Wunderbare“ vorbereite, „das nachher in seinem Stücke erscheint“, kann in dieser Inszenierung nicht eintreten, da der Zuschauer mit der wunderbaren Welt in der Person des Zaubers konfrontiert wird, bevor er den Sturm miterlebt; vgl. Tieck, „Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren“, S. 696: Shakespeare „spannt [...] gleich anfangs die Imagination und die Erwartung auf einen sehr hohen Grad. Durch die kühne Darstellung des Ungewitters und des gängstigten Schiffes erschüttert er den Zuschauer fast, und bereitet ihn schon hiedurch [sic] für alles Wunderbare vor, das nachher in seinem Stücke erscheint“.

<sup>42</sup> Es verwundert nicht, dass bei einer Inszenierung in illusionistischer Bühnenpraxis des späten 19. Jahrhunderts, in der die Szenerie auch durch Bühnenbilder evoziert wurde, gerade dieser Auftritt als verzichtbar gelten konnte. Da in Shakespeares illusionsarmer Bühnenanlage die neutrale Leere der dramatischen Lokalität durch Sprache und wenige emblematische Hinweise ersetzt werden musste, konnte sich das Sturmgesehehen dort nur durch die angsterfüllten Worte und Schreie der Schiffsinsassen mitteilen; jene werden auf einer Illusionsbühne nicht mehr unbedingt benötigt, um einen Sturm darzustellen (vgl. Andreas Höfele, *Die szenische Dramaturgie Shakespeares*, Heidelberg 1977, vor allem S. 62 ff.).

<sup>43</sup> Taubert, *Der Sturm*, Partitur, S. 31: „[Durch das Sprachrohr des Capitäns schallt verhallender Hilferuf] Hülfe!“

Dort steht er  
 Auf hoher Wart. Ein rother Zauber mantel  
 Umweht die majestätische Gestalt,  
 Die Stirne zürnt, er schwingt den weissen Stab.  
 Da wandelt schnell das ganze Schauspiel sich,  
 Und Meer und Himmel toben wild im Kampf,  
 Entfesselt rasen alle Elemente.

**No 1. b CHOR DER STURMGEISTER.**  
**Allegro.**

The musical score consists of several systems. The first system includes a piano introduction with a 'Paukenwirbel' (drum roll) marked 'tremolo' and 'ppp'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal parts enter with the lyrics 'Geister, auf! Kommt zu Hauf!' in a strong, rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'cresc. poco a poco', 'f', and 'ff'. There are also performance instructions like 'Sopran.', 'Alt.', 'Chor der Sturmgeister.', and 'Tenor.'. The piece concludes with a final piano flourish marked 'ff'.

Bsp. 1: Der Sturm. Schauspiel in drei Aufzügen von Shakespeare. (Nach der scenischen Einrichtung von Franz Dingelstedt.) Musik von W. Taubert [Mit verbindendem Gedicht von F. Eggers. Klavierauszug vom Componisten], Leipzig o. J.: „Chor der Sturmgeister“

*All.<sup>o</sup> vivace. N<sup>o</sup> 1. Vorspiel*

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. At the top, it is titled "All.<sup>o</sup> vivace. N<sup>o</sup> 1. Vorspiel". The score is arranged in systems, with each instrument part on its own staff. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music begins with a series of notes and rests, with dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "con fmo" (con fortissimo). The tempo is indicated as "All.<sup>o</sup> vivace".

Bsp. 2: Der Sturm. [...] für die Bühne bearbeitet und eingerichtet / von / Feodor Wehl. / Musik / von / Max Seifriz, D-SI, nicht katalogisierte Bestände des ehemaligen Stuttgarter Hoftheaters, Ablieferung 1997 (Partitur): „Vorspiel“

ein von einem mächtigen Zauberer inszeniertes Schauspiel. Im – möglicherweise im Hinblick auf konzertante Aufführungen veränderten – Klavierauszug wird diese Wirkung durch die vorgenommenen Änderungen noch verstärkt: In dem zusätzlich eingefügten „Chor der Sturmgeister“ (letztere finden sich weder in der Textversion Dingelstedts noch in der Partitur), deren aufsteigendes Dreiklangsmotiv eine Variante des Prospero-Themas aus der Introduction darstellt, wird hier der Sturm sogar in Geistern personifiziert (Bsp. 1).<sup>44</sup> Wie aus einer Rezension ersichtlich, hat Taubert diese Änderung auch in die gedruckte Partitur übernommen; es ist also gleichfalls wahrscheinlich, dass Tauberts *Sturm*-Musik auch mit den Geisterchören auf der Bühne aufgeführt wurde.<sup>45</sup>

Im Gegensatz zu Taubert schreibt Seifriz keine Overtüre mehr. Er führt die Zuschauer mit einer als „Vorspiel“<sup>46</sup> bezeichneten Musik sogleich in die Handlung ein (Bsp. 2) – schon terminologisch drängt sich hier eine mögliche Orientierung an Richard Wagner auf, der seit *Lohengrin* (1850) in seinen Musikdramen anders als durch eine in sich geschlossene Overtüre mit einem Vorspiel die erste Szene des Dramas eröffnet. Auch das Seifriz'sche Vorspiel ist ein solcher direkter Handlungseinstieg. Aus der Perspektive der Schiffbrüchigen erleben die Hörer in der Musik tonmalerisch den aufbrausenden Sturm; Streichertremoli und Bläserakkorde werden in großformalen dynamischen Steigerungen in Tongruppen, bei denen streckenweise fraglich ist, ob sie noch als thematisch gelten können, aneinandergereiht; von D-Dur aus moduliert Seifriz in Quintschritten aufwärts, bis in chromatisiertem Tonsatz das Chaos des Sturmes als gleitender Ereignisstrudel ausgedrückt wird. Diese offenen Modulationen<sup>47</sup> mit stark chromatisch durchgesetztem Tonsatz können als Seifriz' Versuch gelesen werden, sich dem Tonsatz der Wagner'schen Oper anzunähern (Bsp. 3).

<sup>44</sup> Dementsprechend fügt Taubert im Klavierauszug später ebenso einen „Chor der Kobolde“ ein: Die in Shakespeares Romanze in verdeckter Handlung erwähnten Zauberwesen werden hier jeweils in einem Chor in offener Handlung inszeniert. Schon Tieck begründet das Hinzufügen von „Geisterchören“ in seiner *Sturm*-Übersetzung (z. B. in III,3; Tieck, *Gesammelte Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1, S. 766) mit dem Satz „weil Musik das Schauspiel heben mußte, habe ich zu gleicher Zeit die Geisterchöre und einige andere Gesänge eingeflochten, wo Shakspear die Musik nur andeutet“; Tieck, „Vorrede“, S. 684. Zu weiteren musikalischen Hinzufügungen in Tiecks Übersetzung siehe Cloot, S. 47 f.

<sup>45</sup> „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 642.

<sup>46</sup> Das „Vorspiel“ bei Seifriz ersetzt ebenso den *Sturm*-Dialog der Schiffinsassen bei Shakespeare, schon in Wehls Textfassung war dieser Dialog nicht mehr enthalten.

<sup>47</sup> Eine Deutungsmöglichkeit dieses chromatisierten Tonsatzes besteht darin, das Bassmodell als Orientierung zu nehmen, das aufwärts in Ganztonstufen sequenziert wird: Im Rahmen des ersten Bassmodells in gedehnter Form (Takt 77–80) lassen sich alle Akkorde auf fis-Moll beziehen, dann in Takt 81/82 auf gis-Moll, in Takt 83/84 auf b-Moll. Das Bassmodell ist jeweils quasi unvollständig, der Hörerwartung entsprechend müsste es durch einen fünften Ton als Zielton mit einem auflösenden Akkord vervollständigt werden. Die hier gleichsam ‚unvollständige‘ Diskantklausel im Bass und das jeweils dominantische Ende (jede Folge des Modells endet mit einem Septakkord, der nicht gelöst wird) bewirken, dass immer wieder Tonarten anvisiert werden, die dann nicht unbedingt eintreten. Gleichzeitig werden Funktionen ineinander geschachtelt, in der einen Melodiestimme wird eine Tonart anvisiert, während die andere schon weiter schreitet (etwa in Takt 82 *e* zu *dis*, die Auflösung von der Sexte zu Quinte in gis-Moll gehört zur ersten Zählzeit, während die anderen Stimmen schon zu Dis-Dur übergehen); die Notationsprobleme dieser Partitur ergeben sich aus Stimmführungsgründen und freier LeittonEinstellung.

77 Allegro vivace

2 Oboen  
2 Klar. in A  
2 Fag.  
2 Hörner in D  
4 Hörner in E  
Pauken in D / A  
1. Violine  
2. Violine  
Viola  
Cello  
Bass

*p* *f* *cresc.* *ff*  
*p* *f* *cresc.* *ff*

Bsp. 3: Max Seifriz, *Der Sturm*: „Vorspiel“, T. 77–85

Akt	Dingelstedt / Taubert (1855)	Dingelstedt / Taubert [1863]; Klavierauszug mit ergänzendem Gebläuh	Akt	Wähl / Seifriz (1873)
I	1 Ouvertüre 2 Schlummerlied 3 Melodrama des Caliban 4 Ariels Lied 4a 4b 5 Einleitung zum zweiten Akt 6a 6b 7 Stephanos Lied 8 Calibans Lied 8a Ferdinand und Miranda 9 Tafelmusik (von den Reigen der Genien begleitet) 9 ½ Ariel als Harpye 10 Einleitung zur fünften Szene des zweiten Aufzugs 10 a 10 b („Theatremusik hinter der Szene“) 11 Krönungsmarsch 12 Wilde Jagd, Chor und Teile der Bläser auf der Bühne 13 Einleitung zum 3. Akt 13 ½ Ballett und Chor	<p>Ouvertüre</p> <p>Nr. 1 a Introduction (Vorüberziehen der neapolitanischen Flöte) b Chor der Sturmgeister („Geister auf!“) c Andante (Die bezauberte Insel, vor Prosperos Zelle)</p> <p>Nr. 2 a Miranda schläft ein b Miranda erwacht</p> <p>Nr. 3 Melodram (Prospero, Caliban)</p> <p>Nr. 4 Ariels Lied und Chor der Nymphen a („Kommt auf diesen gelben Strand!“) b („Fünf Faden tief liegt Vater dein“) c („Hier auf diesem gelben Strand!“)</p> <p>5. Einleitung zur Szene zwischen Alonso, Gonzalo, Antonio, Sebastian</p> <p>Nr. 6 a Schlummerlied (Alonso usw., Ariel) b („Weil ihr schlummert, nimmt zur That“) c Schluss</p> <p>Nr. 7 Stephanos Lied („Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel ...“) Nr. 8 a Calibans Lied („Will nicht mehr Fischfänger sein“) b Einleitung zur Szene zwischen Ferdinand und Miranda c Schluss derselben</p> <p>Nr. 9 a Tafelmusik, begleitet vom Reigen kleiner Genien b Chor der Harpyen („Ihr drei seid Stradenmänner“) c Einleitung zur Szene zwischen Caliban, Stephano und Trinculo. b. Ariel Echo</p> <p>Nr. 11 Krönungsmarsch (marcia buffa) mit dem Chor der Kobolde („Kommt geschwinde“) Nr. 12 Wilde Jagd (Chor, „Da Sultan, da, fass, fass!“) Nr. 13 Einleitung (Prospero, Ferdinand, Miranda)</p> <p>Nr. 14 Reigen der Nymphen und Schmirer a Festspiel der Geister Prosperos b Chor und Reigen („Hül! und Füll! Gedelhen immer“) Nr. 15 a Melodram (Prospero) b Eintritt der mit Wahnsinn noch Umfingenen c Feierliches Lied</p> <p>Nr. 16 Liebesliedchen (Ferdinand, Miranda) Nr. 17 Melodram (Nachklang der wilden Jagd) Nr. 18 a Ariels Liedchen („Wo die Bienen, sang ich mich ein“) b Schlusszene: Chor der Nymphen („Fort von diesem gelben Strand!“)</p>	I	Nr. 1 Vorspiel (Sturm, Scheitern des Schiffes, Ankunft auf der Insel) Nr. 2 Miranda schläft ein Nr. 3 Miranda erwacht Nr. 4 Ariel und Chor der Nymphen („Kommt auf diesen gelben Strand“) Nr. 5 Ariel („Dein Vater auf des Meeres Grund“) Nr. 6 Ariel und Chor der Nymphen („Kommt auf diesen gelben Strand“)
II	6 Schlummerlied 6a 6b 7 Stephanos Lied 8 Calibans Lied 8a Ferdinand und Miranda 9 Tafelmusik (von den Reigen der Genien begleitet) 9 ½ Ariel als Harpye 10 Einleitung zur fünften Szene des zweiten Aufzugs 10 a 10 b („Theatremusik hinter der Szene“) 11 Krönungsmarsch 12 Wilde Jagd, Chor und Teile der Bläser auf der Bühne 13 Einleitung zum 3. Akt 13 ½ Ballett und Chor	<p>Nr. 7 Ariel wiege Alonso usw. in den Schlaf Nr. 8 („Während ihr hier schlummert“)</p> <p>Nr. 9 Stephanos Lied („Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel ...“) Nr. 10 Calibans Lied („Will nicht mehr Fischfänger sein“)</p> <p>Entr'act II-III*</p> <p>Nr. 11 Stephanos Sprechgesang („Drückt sie und zwiekt sie“) und Flötenmelodie Nr. 12 Tafelmusik Nr. 13 eingeleitetes Blatt, Einlage (Ariels Orkan) Nr. 13 Ballett und Chor, Tanz der Schmirer („Ihr braunen Schmirer...“) Nr. 14 Jagd</p> <p>Entr'act III-IV*</p>	II	Nr. 7 Ariel wiege Alonso usw. in den Schlaf Nr. 8 („Während ihr hier schlummert“) Nr. 9 Stephanos Lied („Der Meister, der Bootsmann, der Konstabel...“) Nr. 10 Calibans Lied („Will nicht mehr Fischfänger sein“)
III	13 ½ Ballett und Chor	<p>Entr'act III-IV*</p> <p>Nr. 15 Prospero schwört seiner Zauberkraft ab</p> <p>Nr. 16 Finale, Ariels Abschied (mit Chor: „Fahr wohl, geliebter Meister“, „Elfen, Nymphen, seid zur Hand!“)</p>	III	Entr'act II-III* Nr. 11 Stephanos Sprechgesang („Drückt sie und zwiekt sie“) und Flötenmelodie Nr. 12 Tafelmusik Nr. 13 eingeleitetes Blatt, Einlage (Ariels Orkan) Nr. 13 Ballett und Chor, Tanz der Schmirer („Ihr braunen Schmirer...“) Nr. 14 Jagd
IV	13a Andante 13b Ariels Liedchen 13c Andantino amoroso 14 Molto vivace, quasi presto 15 Andante	<p>Nr. 15 Prospero schwört seiner Zauberkraft ab</p> <p>Nr. 16 Finale, Ariels Abschied (mit Chor: „Fahr wohl, geliebter Meister“, „Elfen, Nymphen, seid zur Hand!“)</p>	IV	Nr. 15 Prospero schwört seiner Zauberkraft ab Nr. 16 Finale, Ariels Abschied (mit Chor: „Fahr wohl, geliebter Meister“, „Elfen, Nymphen, seid zur Hand!“)

\* Nicht autograph, D-Sl, fol. Mus. 64 x (f)

\*\* Einlage zu Shakespeares *Sturm*, autograph (II. Akt, Schluss der vierten Szene), D-Sl, fol. Mus. 64x (f).

Tabelle: Schauspielmusiken zu Shakespeares „Sturm“

### Formale Anlage und musikalische Syntax

Taubert stellt in seiner *Sturm*-Musik nicht nur durch die Ouvertüre einen Erzählrahmen her; fast jede Szene wird von ihm mit einer musikalischen Nummer ein- und ausgeleitet (siehe Tabelle S. 143). Seine Nummern sind hierbei größtenteils geschlossene Formen, die sich an symmetrischer musikalischer Syntax orientieren; die Lieder können Strophenlieder mit Wiederholungsformen sein, zumeist in vorwiegend diatonisch ausgerichteten Tonsatz. Taubert komponiert musikalische Nummern zu Liebeszenen<sup>48</sup> und Melodramszenen,<sup>49</sup> die weder bei Shakespeare noch in Dingelstedts gedruckter Textversion mit musikalischer Begleitung angelegt wurden; auch deshalb ist in Tauberts Fassung rein quantitativ mehr Musik als bei Seifriz zu hören. Dieser lässt hingegen, abgesehen vom Vorspiel und der Schlafszene Mirandas im ersten Akt, fast nur zu den Stellen Musik erklingen, an denen auch bei Shakespeare Musik vorgeschrieben ist. Der einzige weitere möglicherweise an Opernkonventionen orientierte Zusatz ist hier am Ende des ersten und letzten Aktes jeweils ein zusätzliches Chorfinale.<sup>50</sup> Musik erfüllt in Seifriz' Komposition neben der Tonmalerei im Vorspiel den Vorgaben Shakespeares entsprechend nur zwei Funktionen: In den meisten Nummern ist sie Teil und Ausdruck der Zauberwelt Prosperos, sie ist damit mit Detlef Altenburgs Worten ein „Signum für den Wechsel von der fiktiven Realität der Handlung in die Welt des Irrealen“. Daneben gibt es bei Seifriz in vier Nummern „Bühnenmusik als Realitätszitat“,<sup>51</sup> und zwar in den Liedern einiger Figuren oder im Ertönen der Jagdhörner. Musik wird hier jenseits der von Shakespeare vorgegebenen Funktionen nicht als Mittel der Steigerung von weiteren Affekten, etwa durch ein Melodram oder zu Liebeszenen, wie bei Taubert, eingesetzt. Seifriz' Formdramaturgie ist im Wesentlichen an der Handlungs-dramaturgie orientiert. Syntaktisch tendiert er teilweise zu musikalischer Prosa,<sup>52</sup> so komponiert er keine Strophenlieder mit einfachen Wiederholungsstrukturen: Die Lieder einlagen beginnen in symmetrischer Syntax, um dem Volksliedcharakter zu entsprechen, sie enden aber freier, etwa um die Trunkenheit Stephanos beim Singen in direktem musikalisch frei gesetztem Gestus Raum zu geben.<sup>53</sup>

Den großflächigen Zusammenhang der Zaubermusik Prosperos und Ariels entwirft Seifriz durch ein Netz von Motivverflechtungen; sein Verfahren ist dabei mit dem der Liszt'schen Motivtransformation vergleichbar, wie es Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung“<sup>54</sup> beschrieben hat. Die einzelnen Motive der verschiedenen Musikstücke der Zauberwelt sind jeweils über Brücken miteinander verknüpft (Bsp. 4),<sup>55</sup> Seifriz trennt so Prosperos Zaubermusik von den als Realitätszitate angelegten übrigen Einlagen durch ihr motivisches Material.

<sup>48</sup> Vgl. die Liebeslieder um Ferdinand und Miranda Nr. 8a oder Nr. 13c (Taubert, *Der Sturm*, Partitur).

<sup>49</sup> So etwa Calibans Melodram Nr. 3 (Taubert, *Der Sturm*, Klavierauszug und Partitur).

<sup>50</sup> Nr. 6 „Ariel und Chor der Nymphen“, Nr. 16 „Finale“ (Seifriz, *Der Sturm*, Partitur).

<sup>51</sup> Altenburg, „Das Phantom des Theaters“, S. 193.

<sup>52</sup> Hiermit ist in diesem Zusammenhang eine nichtsymmetrische Taktgruppenbildung im Gegensatz zu regelmäßiger musikalischer Periodisierung gemeint, vgl. Hermann Danuser, Art. „Musikalische Prosa“, in: *HMT*, Auslieferung 1978.

<sup>53</sup> Vgl. Seifriz, *Der Sturm*, Partitur, Nr. 7 „Stephanos Lied“.

<sup>54</sup> Carl Dahlhaus, „Liszts Bergsymphonie und die Idee der symphonischen Dichtung“, in: *Jb. des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1976, S. 96–130.

<sup>55</sup> So etwa durch rhythmische, intervallische oder andere Ähnlichkeiten wie Punktierungen, den Quartsprung, die Zweitaktigkeit oder Parallelen im Melodieverlauf (in Bsp. 5 etwa Nr. 5 und Nr. 7).

Nr. 5, I. Akt, S. 45

**Andante con moto**

[Ariel singt zu Ferdinand "Dein Vater auf des Meeres Grund"]

*Ariel*



Nr. 7, II. Akt, S. 72

**Andante** [Ariel spricht hier weiter während der Musik]

*Violine*



Nr. 1, Vorspiel, S. 22

**Andante** ["Klarer Himmel"]

*Oboe*



Nr. 2, I. Akt, S. 27

**Andante** [Miranda schläft ein]

*Flöte*



Nr. 4, I. Akt, S. 42

**Mäßig bewegt, ritardando sin al fine**  
["Kommt auf diesen gelben Strand"]

*Oboe und Fagott*



Nr. 8, II. Akt, S. 75

**Andante, espressivo** [Ariel trifft dazu]

*Violine*



Nr. 13 [Ballett und Chor], III. Akt, S. 126

**Andante** [Die Garbe öffnet sich]

*Violino Solo*  
*espress.*



Als einer der Ausgangspunkte des Motivnetzes lässt sich Zelters Melodie zu der Goethe-Ballade „Es war ein König in Thule“ bestimmen, die Seifriz in variiertem Form einem Lied des Ariel unterlegt. Das durch Gretchens Gesang in Goethes *Faust* bekannt gewordene Lied hat in dem Treue-Motiv hier vor allem einen moralischen Verweischarakter: Ariel singt die Melodie das erste Mal, als er Ferdinand, dem Sohn des verräterischen Königs von Neapel, von dem vermeintlichen Tod seines Vaters berichtet: Dieser soll – wie der Becher des Königs von Thule – ertrunken auf dem Meeresgrund liegen (Bsp. 5).<sup>56</sup>

Der von Seifriz variierte Beginn der Thule-Ballade zeichnet sich schon bei seinem ersten Erklängen durch häufigere Punktierungen als in Zelters Vertonung aus. Die Punktierungen und der Quartsprung sind neben der ähnlichen Artikulation verbindende Elemente des Motivnetzes, das die folgenden Zaubermusiken bestimmt. Deutbar wäre diese Verknüpfung dahingehend, dass ihre Struktur eine Analogie zu der Zauberkraft des Prospero ausbildet, die das gesamte Geschehen lenkt: Die Macht des Magiers zeigte sich demnach in Seifriz' Musik nicht in einem majestätischen Gestus oder durch Personifikation der ihm untertänigen Geister, eher kann der musikalische Zusammenhalt in dem Netz von Motivverflechtungen in Prosperos Zauber Musik als Abbild seines sich über die Insel spannenden Machtbereichs interpretiert werden.

### III. Zusammenfassung und Ausblick

Kehren wir zu der anfangs gestellten Frage zurück: Welche Interpretationsmöglichkeiten ergeben sich aus den analytischen Betrachtungen der Schauspielmusiken? Wie ist der Anteil der Musik an der Deutung des Sprechdramas in der jeweiligen Inszenierung zu umschreiben?

Die beiden Musiken zu Shakespeares *Sturm* sind aus einem jeweils unterschiedlichen Textverständnis heraus entstanden; daher wäre zu erwarten, dass sie in einer Inszenierung eine dementsprechende jeweils andere dramaturgische Wirksamkeit entfalten. Tauberts Musik dient scheinbar stärker einer Offenlegung des Theatralen als die Musik Seifriz': Ersterer hat mit seinem musikalischen Formenspiel Anteil an der märchenhaften Deutung des Stoffes durch die Inszenierung, in der sich keine Spannung zwischen der Zauberwelt Prosperos und der fiktiven Realität auf der Bühne entwickeln soll; denn durch die anfängliche szenische und musikalische Einführung des Prospero als Magier wird das gesamte Geschehen sofort als großartiges Zauberspiel entlarvt. Einem Rezensenten der Partitur erschien gerade dieser Beginn als „ein rein theatralischer Zug, welcher die feine Exposition Shakespeare's völlig zerstört“.<sup>57</sup> Nicht nur dieser Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Leipzig, der auch für den Rest der Taubert'schen Musik die Dominanz theatralischer Effekte beklagt,<sup>58</sup> sondern

<sup>56</sup> Gleichzeitig birgt das schon bei Vergil und Seneca als das nördlichste Reich der Welt geltenden „Thule“ Assoziationen einer nordischen Sagenwelt in sich, wie sie auch für Goethes Zeitgenossen etwa in der *Ossian*-Dichtung populär wurde.

<sup>57</sup> „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 646.

<sup>58</sup> „[...] wir sehen, wie oft die feinsten Züge Shakespeare'scher Gestaltung und Motivierung [sic] gewöhnlichen Theaterwirkungen geopfert werden“, ebd., Sp. 642.

*Andante con moto*

2 Klarinetten in A

2 Fagotti

2 Hörner in C

ARIEL

Dein Va - - ter auf des Mee - - res Grund wird

Viola

Violoncello

Detailed description: This system of the musical score is for the first system of 'Lied Ariels'. It features six staves. The top three staves are for woodwinds: 2 Clarinets in A, 2 Bassoons, and 2 Horns in C. The fourth staff is for the vocal soloist ARIEL, with the lyrics 'Dein Va - - ter auf des Mee - - res Grund wird'. The fifth and sixth staves are for strings: Viola and Violoncello. The woodwinds play sustained chords with accents. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a '6' and a '6'.

nicht in Staub zer - - fal - - len: Zur

(so leise wie möglich Celli u.a. Bratschen)

Detailed description: This system of the musical score is for the second system of 'Lied Ariels'. It features six staves. The top three staves are for woodwinds: 2 Clarinets in A, 2 Bassoons, and 2 Horns in C. The fourth staff is for the vocal soloist ARIEL, with the lyrics 'nicht in Staub zer - - fal - - len: Zur'. The fifth and sixth staves are for strings: Viola and Violoncello. The woodwinds play sustained chords with accents. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a '6' and a '6'. The instruction '(so leise wie möglich Celli u.a. Bratschen)' is written below the string staves.

Bsp. 5: Max Seifriz, *Der Sturm*, Nr. 5: „Lied Ariels“, T. 5–8

auch Karl August Varnhagen von Ense erlebte als Zuschauer eine *Sturm*-Aufführung in München aufgrund ihrer für ihn unüberzeugenden Effekte als enttäuschend:

„Man gab den *Sturm* von Shakespeare, nach Dingelstedt's Zubereitung für die Bühne, mit Musik von Wilhelm Taubert, mit Tänzen, Dekorationen und Maschinerien; für den Zweck, ein großes, gemischtes, zum Theil sehr rohes Publikum zu befriedigen, war alles gethan und gut genug. Verstand und Geschmack soviel unter solcher Voraussetzung möglich.“<sup>59</sup>

Diese Offenlegung des Theatralen, die in ihrem negativen Extrem als Ansammlung möglicherweise wirkungsloser theatralischer Effekte interpretiert werden kann, wird hier auf der Ebene der Musik zunächst durch eine reichere musikalische Ausgestaltung an sich unterstützt, die im ursprünglichen Schauspieltext so nicht angelegt ist: Musik dient bei Taubert der Affektsteigerung, wenn Liebesszenen und Melodramen, die von Shakespeare nicht mit Tönen vorgesehen waren, nun von Klängen begleitet sind. Schon durch die Rahmenfunktion der Musik, die nicht nur mit der Ouvertüre, sondern auch für einzelne Szenen gegeben ist, existiert bei Taubert rein quantitativ mehr Musik als bei Seifriz. Diese musikalischen Rahmenbedingungen werden in den hier vorliegenden Rezensionen negativ kommentiert. Vor allem die zusätzlichen Chöre werden kritisiert, so etwa wieder in der *AmZ*: „Weniger können wir uns eine dramatisch günstige Wirkung von den großen Chören vorstellen [...], der Componist hat hier dem opernhafte Elemente einen zu weiten Spielraum gegönnt“.<sup>60</sup> Da die Musik zudem meist auch an Stellen in geschlossenen Formen erklingt, an denen sie nicht, etwa als Lied, Teil der fiktiven Bühnenrealität ist, verstärkt sich die Offenlegung einer theatralen Distanz; der Unterschied von Musik und Sprache fällt hier schon durch die deutlicher wahrnehmbaren Übergänge von einem zum anderen Medium stärker ins Gewicht. Es nimmt daher nicht Wunder, dass Otto Gumprecht in der *Deutschen Musik-Zeitung* Wien (28.12.1861) anhand von Tauberts *Sturm*-Musik eine ausgiebige allgemeine Debatte über Musik und Sprache im Schauspiel entfacht, die von der Angst vor der „Macht der Töne“ geprägt ist: Musik im Schauspiel möchte Gumprecht

„stets dankbar hinnehmen, sobald hier die Musik nichts Selbständiges bedeuten und vorstellen will, sondern sich daran genügen läßt, eben nur dienende Hand zu leisten, die Dekorationen herbeizuschaffen, denen der Dichter bedarf“.

Zum *Sturm* von Taubert fordert er, dass der Komponist, selbst wenn er nur „die Lieder des Ariel wie die übrigen Zaubereien und Beschwörungen mit Klang und Ton“ versehen hätte,

„dabei die strengste Enthaltbarkeit [hätte] üben müssen, sollte nicht die Musik mit ihrem in das Sinnliche tief eingetauchten Wesen, mit ihren gesättigten Farben und realistischen Neigungen, die zarten Luftgebilde der Phantasie schädigen und vergrößern, sie mit materiellen Gewichten beschweren, denen ihre ätherische Natur widerstrebt.“

In Tauberts „Verfahren“, nämlich das Stück noch um zusätzliche Musik zu erweitern, sieht Gumprecht zudem einen „Eingriff in die Rechte des Drama's“,

„denn die Musik bemächtigt sich hier eines bereits fertigen Kunstwerks oder einzelner Theile desselben, um noch weitere Farben aufzutragen, wo keine vom Dichter verlangt wurden [...]. Mit der Fülle ihres Klang- und Tonwesens drückt sie erbarmungslos auf die gesprochene Rede, wendet von dieser die Aufmerksamkeit des Hörers ab und belegt zu eigenem Vortheil dessen Gemüth und Phantasie mit Beschlag.“<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Über Dingelstedt heißt es dort weiter: „Über seine Arbeit an dem Shakespearschen Stück äußerte er sich anspruchslos, gestand die Schwächen ein, sprach gering von seinem Amt, noch geringer vom Publikum“; Karl August Varnhagen von Ense, *Tagebücher*, Leipzig 1861 ff., Bd. 13, S. 73, Eintrag vom 29.6.1856. Auch bei Boetius, S. 127.

<sup>60</sup> „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert, Sp. 643.

<sup>61</sup> „Über W. Taubert's Musik zu Shakespeare's ‚Sturm‘ und die Musik zu Dramen im Konzertsaal“, in: *Deutsche Musikzeitung* 2 (1861), S. 414 f.

Diese Klage ist Teil der ästhetischen Diskussion um Schauspielmusik im Hinblick auf die Vorherrschaft von Musik oder Sprache auf der Bühne. Sie verweist indirekt auf die Angst vor einer eigenen „Lesart“ des Schauspiels durch die Musik und damit aber auch darauf, dass die Musik hier offensichtlich die Fähigkeit hat, eine eigene Bedeutungsebene in der Inszenierung zu konstituieren. Noch extremer formuliert es der Rezensent der *AmZ*. Er kritisiert, dass für ihn durch Tauberts Musik „der Schwerpunkt der Handlung völlig verrückt wird“; denn „das in den drei rohen Gesellen vertretene Element“,<sup>62</sup> also die Welt um Caliban, Stefano und Trinculo, erhalte durch die Musik zu großes Gewicht.

Zu Seifriz' Musik liegen nach bisherigen Erkenntnissen keine so aussagekräftigen Rezensionen vor; allerdings hätte es hier vermutlich auch nicht so viel Grund für eine ästhetische Kontroverse um den zu weiten Spielraum des „opernhaften Elementes“ gegeben wie im Falle Tauberts. Seifriz steht in seiner Konzeption der Sprechtheatertradition Shakespeares näher, da er Musik überwiegend an den Stellen einsetzt, die schon von Shakespeare zur Musikalisierung angeboten werden; Musik wird von Seifriz weniger für rahmengebende Zwecke jenseits der Aktgrenzen genutzt. Im Unterschied zu Tauberts Formen und ihrer Periodik erleichtert zudem Seifriz' Syntax als musikalische Prosa und die häufig dynamisch zurückgenommenen ausklingenden Schlüsse den Übergang zum Medium Sprache. Durch den sparsameren Einsatz kann die Musik in Seifriz' Komposition ihre bei Shakespeare angelegte dramatische Funktion, nämlich innerhalb der verschiedenen Welten des Dramas im Wesentlichen Kennzeichen der Zauberwelt Prosperos zu sein, besser erfüllen als bei Taubert, dessen Musik als Rahmenbedingung den fiktiven Charakter des Dramas insgesamt betont. Seifriz unterstreicht in seiner Komposition das Spiel mit der fiktiven Realität innerhalb des Dramas: Indem die Zauberwelt der Musik bei ihm stets in diese fiktive Realität der Schiffbrüchigen eingebettet bleibt, entstehen für die Zuschauer stärkere Identifikationsmöglichkeiten mit den schiffbrüchigen Menschen, die der Entfremdung in der verunsichernden Welt des Zauberers Prospero ausgeliefert sind. Der Handlungseinstieg geschieht direkt mit der musikalischen Darstellung der Kraft Prosperos, nämlich dem Sturm, dessen Ursache sowohl den Figuren als auch den Zuschauern unbekannt ist. Mit der Musik wird die Verunsicherung der Schiffbrüchigen so an die Zuschauer weitergegeben. Die Musik ‚widerfährt‘ gleichsam den Zuschauern als Verlängerung der Perspektive, die die Schiffbrüchigen einnehmen, auch sie sind der fremdartigen Kraft dieser Musik ausgeliefert.

An diese Erkenntnisse aus der musikalischen Analyse schließen sich Vermutungen über die Wirksamkeit der jeweiligen gesamten Inszenierungen an: Gerade beim Lesen der kritischen Äußerungen zum Münchener *Sturm* stellt sich die Frage, ob sich die Konzeption Dingelstedts, mit „Dekorationen und Maschinerien“<sup>63</sup> so genanntes realitätsgetreues Illusionstheater zu inszenieren, ausgerechnet für Shakespeares *Sturm* eignete; hatte doch Tieck dieses Schauspiel nicht umsonst im Rahmen seines dekorationsarmen romantischen an der Shakespearebühne orientierten Theaterkonzepts wiederentdeckt, in dem das Spiel mit Realität und Illusion, das in

<sup>62</sup> „Recensionen. Der Sturm von Shakespeare. Musik von Wilhelm Taubert“, Sp. 648.

<sup>63</sup> Varnhagen von Ense, S. 73 (29.6.1856).

Shakespeares Handlung bereits immanent ist, geradezu zum Programm wurde. Dieses ästhetische Problem musste Tauberts in einer klassizistischen Tradition stehende Musik, die die Assoziation „opernhaft“ auslöste und damit Dingelstedts reinem Illusionstheater entgegenarbeitete, offensichtlich noch verstärken. Feodor Wehls Inszenierungsstil könnte in dieser Hinsicht dem Spiel mit Realität und Illusion im *Sturm* gerechter geworden sein. Wehl beruft sich im Vorwort zu den *Dramaturgischen Bausteinen*, die als sein dramaturgisches Vermächtnis verstanden werden können, auf Heinrich Heine und fügt dem Zitat seine kritischen Ansichten zur damals herrschenden „realistischen“ Theaterästhetik hinzu:

„Sehr wahr hat einmal Heinrich Heine in seinen Theaterbriefen an August Lewald geschrieben: ‚Das Theater ist eine andere Welt, die von der unserigen geschieden ist, wie die Scene vom Parterre. Zwischen dem Theater und der Wirklichkeit liegt das Orchester, die Musik und zieht sich der Feuerstreif der Rampe. Die Wirklichkeit, nachdem sie das Tonreich durchwandert und auch die bedeutungsvollen Rampenlichter überschritten, steht auf dem Theater als Poesie verklärt uns gegenüber. Wie ein verhallendes Echo klingt noch in ihr der holde Wohlklang der Musik, und sie ist märchenhaft angestrahlt von den geheimnisvollen Lampen. Das ist ein Zauberklang und Zauberlanz, der einem prosaischen Publikum als unnatürlich vorkommt, und der doch noch weit natürlicher ist, als die gewöhnliche Natur, es ist nämlich durch die Kunst erhöhte, bis zur blühendsten Göttlichkeit gesteigerte Natur.‘ Das ist die Ansicht eines Dichters und zugleich die richtige, welche aber heute durch die materialistische und realistische Richtung unserer Zeit täglich mehr beeinträchtigt und untergraben wird. Die Schauspieler [...] verlernen [...] Deklamation und schöne Rhetorik, edle Haltung und plastische Bewegung [...] und wollen nur noch wirkliche Menschen, keine sogenannten Kunst=Menschen mehr produciren.“<sup>64</sup>

Folglich könnte sich der Schluss ergeben, dass die *Sturm*-Inszenierung Wehls mit der Schauspielmusik von Seifriz – diese wirkte auf den ersten Blick in der konservativen Theaterlandschaft des Stuttgarter Hoftheaters mit ihrer, musikgeschichtlich gesehen, Progressivität fast fremd – ästhetisch eine konsequenterere Wirkung entfalten konnte als die Dingelstedts mit Tauberts Musik. Zu dieser These führt die Betrachtung der Musik als eigenständiger Bedeutungsebene – eine These, die somit im Blick auf das grundsätzliche Verhältnis von Musik und Sprache nicht nur musikgeschichtliche, sondern auch theaterwissenschaftlich relevante Schlussfolgerungen zulässt.

<sup>64</sup> F. Wehl, „Vorwort“, in: *Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze von Feodor Wehl*, aus dem Nachlasse Wehls hrsg. von Eugen Kilian, Oldenburg und Leipzig 1891, S. 1–7, S. 5.