

# Herausforderung Shakespeare ,Analoge‘ Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825

von Ursula Kramer, Mainz

Am 19. Oktober 1825 erschien in der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* als Leitartikel eine Abhandlung „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, in der der Autor Adolf Bernhard Marx zunächst gleichsam vordergründig und psychologisch verbrämt für die Umverteilung der musikalischen Kräfte des Theaters (gemeint waren dabei die Orchestermusiker) zugunsten des allgemein expandierenden Konzertwesens warb. Doch liefert der Aufsatz in erster Linie eine kritische Bestandsaufnahme der zeitgenössischen Situation der Schauspielmusik und ist angesichts der Seltenheit derartiger Dokumente von außerordentlichem Wert. Indem der Autor darin bemängelt, dass „nur wenige von den hundert Schauspielen, die unsere Bühne beschäftigen, [...] mit eigener, und nur ein paar mit vollkommen passender und wirkungsvoller Musik versehen“ seien, während „die meisten Zwischenakte [...] mit Sätzen aus ältern Symphonien, oft mit weit geringfügigern Kompositionen ausgefüllt [werden]“<sup>1</sup>, benennt er damit genau jene gängige Praxis der beliebigen Auswahl von bereits existierenden Musikstücken, die zum selbstverständlichen Bestandteil einer jeden Aufführung von Werken des Sprechtheaters gehörte und heute nur äußerst mühsam und rudimentär rekonstruiert werden kann.<sup>2</sup> Darüber hinaus vergleicht Marx die aktuelle Lage der Schauspielmusik im Jahr 1825 mit jenem Zustand, der vierzig Jahre zurückliegt, und entwirft damit zugleich ein Geschichtsbild, das den fraglichen Zeitraum als allmählichen Verfallsprozess begreift, der nach Meinung des Autors nur durch eine grundlegende Reform aufzuhalten ist:

„Wie wenig wurde sonst im Verhältnis zu jetzt, Musik gemacht, in und ausser den Theatern! [...] Damals war an eine Uebersättigung mit Musik schwerlich zu denken, die jetzt bereits eingetreten ist. [...] Was Anfangs angemessen gewesen sein kann, soll es jetzt, nachdem es überflüssig, ja lästig und schädlich geworden, dennoch fortbestehn? Man bringe nur die damalige Beschaffenheit der Sache zum Bewußtsein und fasse dann den gewiss richtigen Grundsatz: nur da Musik zu geben, wo sie nothwendig und erfolgreich ist, dann aber es an nichts fehlen zu lassen, was ihre Wirksamkeit sichere.“<sup>3</sup>

Dass Marx für diesen Negativtrend einen Zeitraum von „dreißig, vierzig Jahren“<sup>4</sup> angibt und damit aus der heutigen Sicht auf die Historie um etwa zehn Jahre zu kurz greift, mag man ihm nicht allzu schwer anlasten: Jahrgang 1795, war Marx erst Zeitzeuge von Bernhard Anselm Weber und dessen Bemühungen um das Berliner Schauspiel gewor-

<sup>1</sup> Adolf Bernhard Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen, ein Vorschlag zu Gunsten der Bühnen-Orchester“, in: *Berliner AmZ* 2 (1825), S. 334.

<sup>2</sup> Zu den diesbezüglich relevanten Quellen zählen neben den nur sehr spärlich vertretenen Rezeptionsdokumenten (Rezensionen, Randbemerkungen in literarischen Texten der Zeit) auch Notensammlungen der Theaterbibliotheken, Anzeigen in zeitgenössischen Musikzeitungen von Werk-Arrangements bedeutender Komponisten mit dem Hinweis auf ihre Verwendbarkeit als Zwischenaktmusiken sowie – allen Vorbehalten mangelnder Verlässlichkeit zum Trotz – Theaterzettel.

<sup>3</sup> Marx, „Ueber die Musik bei Schauspielaufführungen“, S. 335.

<sup>4</sup> Ebd., S. 334 f.

den, hatte also jene bereits zuvor eingeleitete Phase im späteren 18. Jahrhundert, in der die Theatermusik in der preußischen Metropole im Zusammenhang mit der Sesshaftwerdung des Prinzipals Theophil Doebbelin und der späteren Unterstellung seiner Truppe unter königliche Obhut einen deutlichen Aufschwung erfuhr, noch nicht bzw. nicht mehr aus eigener Anschauung miterlebt.

Dabei war Berlin nur eines von mehreren Zentren, in denen sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts umfassende strukturelle wie inhaltliche Veränderungen im Bereich der Schauspielbühnen vollzogen. Hierzu gehörten auch verstärkte Bemühungen um eine Anhebung des Spielplan-Niveaus, und dabei kam dem Œuvre William Shakespeares, das man sich seit den 1770er-Jahren für das deutsche Sprechtheater zu erobern begann, eine besondere Rolle zu. Damit einher ging zugleich ein herausragendes Kapitel in der Geschichte der Schauspielmusik, das bis in die 1820er-Jahre andauerte. Während zeitgleich über neue, eigens komponierte Musiken zu Werken anderer Autoren so gut wie nichts bekannt ist,<sup>5</sup> lässt sich gerade für das erste Jahrzehnt des relevanten Zeitraums eine Häufung an Kompositionen belegen, die speziell für einzelne Aufführungen shakespearescher Stücke geschrieben wurden.<sup>6</sup>

Bereits von den Zeitgenossen wurde dafür ein eigener Begriff geprägt: Als „analoge“ Musik bezeichnete man, was explizit für ein bestimmtes Theaterereignis komponiert wurde und sich damit grundsätzlich von den zeitüblichen Praktiken des Theateralltags mit ihrem selbstverständlichen Rückgriff auf bestehende Kompositionen unterschied. Und auch wenn die Berichterstatter diese Bezeichnung damals stets im Zusammenhang mit den Zwischenaktmusiken benutzten,<sup>7</sup> so geht es dabei nicht um die Opposition zu szenisch motivierter Einlagemusik; im Vordergrund steht vielmehr das Phänomen der kompositorischen Exklusivität. Und so scheint es legitim, den Begriff des Analogen über den speziellen zeitgenössischen Gebrauch hinaus für sämtliche Teile einer Schauspielmusik anzuwenden, sofern diese für ein spezielles Theaterereignis neu geschrieben wurde. Mit der Verwendung dieses Terminus im Rahmen des vorliegenden Artikels soll zugleich für seine generellere Nutzung zur terminologischen Differenzierung innerhalb der Schauspielmusik-Forschung plädiert werden.

Das besondere Interesse, das Theaterkapellmeister des späteren 18. Jahrhunderts den Dramen Shakespeares entgegenbrachten, richtete sich offensichtlich von Anfang an auf ganz bestimmte Werke, und es war vor allem der *Macbeth*-Stoff, der aufgrund seiner spezifischen Thematik bis weit ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder zu neuen Vertonungen herausforderte. So sollen im Folgenden die heute noch zugänglichen musikalischen Materialien dieser Phase – entlang der wichtigsten Stationen der deutsch-

<sup>5</sup> So hielt es das *Berliner Theater-Journal für das Jahr 1782* (Berlin 1783, S. 40 f.) für hervorhebenswert, dass der Kapellmeister von Doebbelins Truppe, Johann André, für die Aufführung des Trauerspiels *Lanassa* von Plümicke „sich extra die Mühe genommen hat, zu den Zwischenakten [...] eigene Musik zu komponieren“.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu in jüngerer Zeit vor allem Bryan N. S. Gooch und David Thatcher, *A Shakespeare Music Catalogue*, Oxford 1991. (Daneben Franz Mirow, *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*, Berlin 1927, und Erich Schumacher, *Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne*, Emsdetten 1938.) Allerdings sind nicht alle Angaben bei Gooch/Thatcher wirklich zuverlässig; so heißt es beispielsweise über die *Macbeth*-Komposition Andrés: „whereabouts unknown“ (Band 2, S. 706), während sich die beiden Manuskripte (Vgl. Anm. 34) in D-OF befinden.

<sup>7</sup> 1776 war in der *Wiener Realzeitung* (7. Stück, 13. Hornung 1776, S. 107) von „eine[r] neue[n] analoge[n] Sinfonie“ die Rede. Auch in den Korrespondenzmitteilungen der Leipziger *AmZ* wurde gelegentlich von „neuen, analogen Zwischenakten“ berichtet (z. B. 17 (1815), Sp. 568; 32 (1830), Sp. 257).

sprachigen Sprechtheaterbühnen der Zeit (Hamburg, Berlin, Mannheim, Wien) – vor allem hinsichtlich der spezifischen Problematik von analoger Musik in den Zwischenakten näher untersucht werden.<sup>8</sup> Die Kompositionen reichen von Carl David Stegmanns Hamburger *King Lear*-Musik als frühestem erhaltenen Beispiel aus dem Jahr 1778 bis zu Ignaz Franz von Mosels Einrichtung von Stücken des Franzosen Persuis für die Wiener *Hamlet*-Aufführung im Dezember 1825.

Damit es jedoch zu einer derart spontanen Blüte der Schauspielmusik kommen konnte, hatte es zunächst einiger Voraussetzungen bedurft; schließlich musste Shakespeare in Deutschland überhaupt erst bekannt gemacht werden.

Bereits seit den 1740er-Jahren war Shakespeare auch in Deutschland Gegenstand der literarisch-theoretischen Reflexion, und Heinrich Wilhelm Gerstenberg hatte mit seiner völlig unverhohlenen Bewunderung für den englischen Dichter und dessen ganzheitlicher Erfassung der Welt die Diskussion auf eine neue Ebene gehoben.<sup>9</sup> Hier knüpfte Goethe mit seiner berühmten „Rede zum Schäkespears Tag“ in Diktion wie in Argumentationsweise unmittelbar an, und Herder ließ sich noch weit ausführlicher auch auf die einzelnen Werke, darunter vor allem *Macbeth* und *Hamlet*, ein.<sup>10</sup> Spätestens Mitte der 1770er-Jahre war Shakespeare zu dem Kultobjekt der jungen literarischen Bewegung des deutschen Sturm und Drang geworden; doch hätte diese Art der Meta-Rezeption für die Breitenwirkung im Theater allein nicht ausgereicht. Den wichtigsten Impuls hatte dafür in den 1760er Jahren Christoph Martin Wieland mit seiner Übersetzung der Dramen gegeben, die erst die grundsätzliche Möglichkeit schuf, dass sich auch eine breitere Öffentlichkeit mit dem Werk Shakespeares beschäftigen konnte.<sup>11</sup> Doch Wielands Textausgabe wirkte auch in produktivem Sinne als Stimulanz: von hier nahmen unterschiedlichste Bearbeitungen für die einzelnen Bühnen ihren Ausgang,<sup>12</sup> und nur zehn Jahre nach Wieland legte Johann Joachim Eschenburg bereits eine neue Übersetzung der gesammelten Werke vor.<sup>13</sup> Zudem entdeckte auch die literarische Publizistik das Thema Shakespeare mehr und mehr für sich. Es entstanden nicht nur eigene dramaturgische Schriften wie etwas Schinks Interpretation über Brockmanns *Hamlet*-Deutung<sup>14</sup> oder Artikel in Theater-Almanachen,<sup>15</sup> vielmehr druck-

<sup>8</sup> Für Weimar sei auf das Forschungsprojekt „Musik und Theater um 1800“ der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und der Friedrich-Schiller-Universität Jena verwiesen, das sich neben der Erfassung der für die Weimarer Schauspielmusik relevanten Quellen auf breiter Ebene auch ihrer Bearbeitung und Erforschung widmet. Die Ergebnisse einer in diesem Zusammenhang im Oktober 2000 von Detlef Altenburg als Leiter des Projektes veranstalteten Tagung werden in Kürze in schriftlicher Form vorliegen. Allerdings scheint speziell Shakespeare als Autor unter Goethes Theaterleitung in Weimar quantitativ keine bedeutende Rolle gespielt zu haben (Eckhard Heftrich, „Shakespeare in Weimar“, in: Roger Bauer (Hrsg.), *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Frankfurt 1988, S. 187). Im Hinblick auf die Shakespeare-Musiken siehe auch S. 139 sowie Anm. 50.

<sup>9</sup> Heinrich Wilhelm Gerstenberg, *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, 14. bzw. 16. Brief, Schleswig und Leipzig 1766, Nachdruck Hildesheim 1971, S. 219 bzw. 257 f.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe, „Zum Schäkespears Tag“, in: *Der junge Goethe 1757–1775*, hrsg. von Gerhard Sauder (Band I.2 der Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Karl Richter, Münchner Ausgabe), München 1987, S. 414. Johann Gottfried Herder, „Shakespeare“ [1773], in: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Band 5, Berlin 1891, S. 208–231.

<sup>11</sup> [William] Shakespear, *Theatralische Werke*, aus dem Englischen übersetzt von Herrn [Christoph Martin] Wieland, Zürich 1762–66.

<sup>12</sup> Siehe hierzu auch Rudolph Genée, *Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland*, Leipzig 1870.

<sup>13</sup> Johann Joachim Eschenburg, *William Shakespear's Schauspiele*, Zürich 1776.

<sup>14</sup> Johann Friedrich Schink, *Über Brockmanns Hamlet*, Berlin 1778.

<sup>15</sup> „Etwas über die Rollen Wahnwitziger, in Shakespeares Schauspielen. Ein Fragment“, in: *Gothaer Theaterkalender* 1789, S. 25–29.

ten sogar die Zeitungen der großen Metropolen wie Wien oder Hamburg, in denen ansonsten Berichte aus dem Kulturleben in jenen Jahren so gut wie keine Rolle spielten, ausführliche Aufsätze gleichsam als Leitartikel an prominentester Position ab.<sup>16</sup> Und schließlich trug das Engagement berühmter Schauspieler seinen Teil dazu bei, das Interesse des anfangs ratlosen, bisweilen ablehnenden Publikums gegenüber den Shakespeare-Dramen zu wecken und diese an den deutschen Bühnen durchzusetzen.<sup>17</sup> Es waren vor allem die in Hamburg wirkenden Friedrich Brockmann und Friedrich Ludwig Schröder, die auch in Berlin mit Rollen wie dem Hamlet außerordentlich reüssierten, so dass in kürzester Zeit aufgrund des beachtlichen Publikumsinteresses ganze Aufführungsserien gegeben werden konnten.<sup>18</sup> Für eine literarisch bzw. grundsätzlich kulturell interessierte Schicht waren die Werke des englischen Dichters seit den späten 1770er-Jahren auf verschiedenen Ebenen verfügbar: in gedruckter Form ebenso wie auf der Bühne selbst, wobei den Theateraufführungen hinsichtlich der Breitenwirkung selbstverständlich die wichtigste Rolle zukam.

\*

Das früheste und ambitionierteste Zentrum der Shakespeare-Pflege in Deutschland war dabei zweifellos Hamburg; hier hatte der Schauspieler Friedrich Ludwig Schröder 1771 die Leitung des Ensembles übernommen, und hier wurden in Theaterkreisen auch die Zeugnisse der literarischen Shakespeare-Rezeption diskutiert. Es war vor allem dem Artikel Herders zu verdanken, dass sich Schröder dazu entschloss, die wichtigsten Dramen an seiner Bühne selbst herauszubringen. In Prag war er Zeuge der *Hamlet*-Version von Franz Heufeld geworden; ausgehend von den beiden Übersetzungen Wielands und Eschenburgs machte er sich nun selbst daran, eine eigene Version für seine Hamburger Truppe zu erstellen.<sup>19</sup> Die erste Aufführung fand am 20. September 1776 statt; noch in derselben Spielzeit kam es zu etlichen Wiederholungen. Doch war

<sup>16</sup> Bereits anlässlich der Aufführung der Wiener *Macbeth*-Bearbeitung durch Stephanie d. J. vom November 1772 erschienen in der *Wiener Realzeitung* im Anschluss an die unmittelbare Würdigung der Aufführung selbst (45. Stück, 14. Wintermonat 1772, S. 720) noch weitere Ausführungen zum Thema, die sich mit dem shakespeareischen Original und der Bedeutung seines Werkes für die deutsche Bühne befassten (47. Stück, 28. Wintermonat 1772, S. 755 sowie 49. Stück, 12. Christmonat 1772, S. 804). Die *Hamburger Adreß- und Comtoir-Nachrichten* widmeten 1776 in zwei aufeinander folgenden Nummern ihren Leitartikel dem englischen Shakespeare-Schauspieler David Garrick (98. Stück, 12.12.1776; 99. Stück 16.12.1776). 1779 folgten dort an gleicher prominenter Stelle ein „Gespräch im Reiche der Todten zwischen William Shakespeare und David Garrick“ (43. Stück, 7.6.1799) sowie „Biographische Anekdoten von David Garrick“ (47. Stück, 21.6.1779). Und 1783 schließlich wurde – ebenfalls auf der ersten Seite der jeweiligen Ausgabe beginnend – die gerade erschienene Übersetzung von Gottfried August Bürgers Hexenszenen zu *Macbeth* abgedruckt (39. Stück, 19.5.1783; 30. Stück, 22.5.1783).

<sup>17</sup> Zur ablehnenden Haltung des Publikums siehe auch Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. IV. Band. Von der Aufklärung zur Romantik*, Salzburg 1972, S. 563.

<sup>18</sup> Es kommt nicht von ungefähr, dass ausgerechnet Brockmanns Abschiedsvorstellung als Hamlet am 8. Januar 1778 – von Daniel Chodowiecki in einer kolorierten Federzeichnung festgehalten – als erstes Beispiel für einen Hervorruf eines Schauspielers im Anschluss an eine Aufführung gilt.

<sup>19</sup> Für sämtliche relevanten Titel zur Shakespeare-Rezeption in Deutschland siehe Hansjürgen Blinn (Hrsg.), *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums (Literatur, Theater, Film, Funk, Fernsehen, Musik und bildende Kunst)*, Berlin 1993. Für Hamburg ist neben dem älteren, umfangreichen Aufsatz von Georg Friedrich Merschberger („Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne“, in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft* 25 (Weimar 1890), S. 205–272) vor allem auf die neuerdings errichtete Datenbank des Zentrums für Theaterforschung/Hamburger Theaterbibliothek der Universität Hamburg hinzuweisen, die alle Aufführungen ab 1784 erfasst. Zu den Bearbeitungen Friedrich Ludwig Schröders vgl. Julius Bobinger, „Entwicklungstendenzen deutscher Shakespeare-Bearbeitungen im 18. Jahrhundert“, in:

dies erst der Anfang; Schröder ließ allein in den folgenden drei Jahren sieben weitere Shakespeare-Dramen folgen.<sup>20</sup> Dabei hatte der Prinzipal bisweilen auch gegen die Widerstände des Publikums anzukämpfen, und manches Werk musste einer Bearbeitung unterzogen werden, sollte es für die Shakespeare-unerfahrenen deutschen Zuschauer erträglich sein. So wurde *Othello* erst geduldet, als der Senat einen versöhnenden Schluss anordnete, und auch die Produktion von *King Lear* war nur dadurch möglich, dass Schröder mit seiner Bearbeitung glättend eingriff und Cordelia am Leben ließ.<sup>21</sup>

Zu welchen der Dramen für die Hamburger Aufführungen analoge Musiken geschrieben wurden, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei klären. Doch erscheint auffällig, dass bereits eine zeitgenössische Theatergeschichte von 1794 lediglich für die Produktionen von *Macbeth* und *King Lear* „neue, passende Musik“ aus der Feder des damaligen Truppenmitglieds Carl David Stegmann nennt, für das übrige Repertoire hingegen auf derartige Hinweise verzichtet.<sup>22</sup> Unzweideutig überliefert ist von Carl David Stegmann nur die Partitur zu *King Lear*;<sup>23</sup> einem darin enthaltenen Eintrag ist zu entnehmen, dass diese Musik bereits zur Hamburger Erstaufführung des Dramas am 17. Juli 1778 erklang. Damit stellt sie das derzeit früheste Beispiel der erhaltenen exklusiven Shakespeare-Musiken dar. Sie besteht ausschließlich aus sinfonischen Nummern, der Ouvertüre und vier Zwischenaktmusiken, verzichtet also auf die vom Dichter geforderten Stücke szenisch motivierter Musik. Zwei der Entreacte-Nummern (Intermezzo secondo und Intermezzo ultimo) tragen programmatische Titel („Das Gewitter“ bzw. „Die Schlacht“) und weisen damit explizit auf Stegmanns spezifische Intention für die Gestaltung der Zwischenaktmusiken hin. Hier sollte nicht irgend eine Musik zur Überbrückung der Aktpause erklingen, sondern eine solche, die sich auf die dramatischen Ereignisse unmittelbar bezieht bzw. diese musikalisch antizipiert (*Lear* im Gewitter auf der Heide, Kampf der feindlichen Heere). Dies gilt ebenso für die übrigen sinfonischen Teile der Partitur; auch sie bestehen im Wesentlichen aus charakteristischer, dem jeweiligen dramatischen Kontext angemessener Musik. Mittels ausdrucksintensiver musikalischer Gesten ging es dem Komponisten vor allem um die Schaffung von düsterer, verhaltener Atmosphäre; zugleich verzichtete Stegmann weitgehend auf die Ausbreitung lyrischer, kantabler Melodien. In der streng auf das theatralische Bühnenereignis bezogenen Funktion dieser Musik lag zugleich eine große Chance: Sie ermöglichte das Experimentieren mit einzelnen musikalischen Versatzstücken und Parametern unter gleichzeitiger Preisgabe der äußeren tektonischen Form, wie sie als Gerüst für ein selbständiges Stück Instrumentalmusik ansonsten erforderlich wäre.

Ortwin Kuhn (Hrsg.), *Großbritannien und Deutschland. Europäische Aspekte der politisch-kulturellen Beziehungen beider Länder in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für John W. P. Bourke*, München 1974, S. 334–346, sowie Aban Gazdar, *Deutsche Bearbeitungen der Shakespeare-Tragödien Othello, Macbeth, Hamlet und King Lear im 18. Jahrhundert*, München 1974.

<sup>20</sup> Im Einzelnen waren dies: *Othello* (1776), *Der Kaufmann von Venedig* (1777), *Maß für Maß* (1777), *König Lear* (1778), *Richard II* (1778), *Heinrich IV* (1778), *Macbeth* (1779).

<sup>21</sup> Albert Köster, *Schiller als Dramaturg*, Berlin 1891, S. 63.

<sup>22</sup> Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 469 und 476. Dies steht im Einklang mit den entsprechenden Theaterzetteln, die ebenfalls nur für die beiden genannten Werke analoge Musik ausweisen, woraus sich schließen lässt, dass in allen anderen Fällen tatsächlich auf fremde, bereits existierende Kompositionen zurückgegriffen wurde.

<sup>23</sup> Sie befindet sich in D-Hs (ND VII 388).

Problematischer stellt sich die Quellenlage heute für Stegmanns *Macbeth*-Musik dar, die bereits bei der Hamburger Erstaufführung des Dramas am 21. Juni 1779 erklang.<sup>24</sup> Stegmann wechselte zu Beginn der 90er Jahre nach Frankfurt. Ein erhaltener Theaterzettel belegt dort für den 3. Mai 1792 eine *Macbeth*-Aufführung ebenfalls mit seiner Musik.<sup>25</sup> Allerdings wurde das in Frankfurt überlieferte umfangreiche Orchestermaterial scheinbar allein aufgrund dieses Hinweises als Komposition Stegmanns identifiziert,<sup>26</sup> obwohl auf keiner einzigen Instrumentalstimme sein Name vermerkt ist und zudem stilistische Gründe zumindest Zweifel an einer solchen Zuordnung erlauben.<sup>27</sup> Vergleicht man diese Musik, die außer Ouvertüre und vier Zwischenaktnummern auch noch die Hexenszenen in den Akten I und IV umfasst, mit Stegmanns Hamburger *Lear*-Komposition, so spricht neben der größeren Orchesterbesetzung<sup>28</sup> auch die spezifische Behandlung der Blasinstrumente für eine andere, historisch etwas später anzusetzende musikalische Handschrift.<sup>29</sup> Zudem vermisst man die Hermetik der musikalischen *Lear*-Konzeption, indem etwa die Zwischenaktmusik vor dem zweiten Akt durchaus die Qualitäten eines eigenständigen Symphoniesatzes aufweist, bei dem vor allem die Holzblasinstrumente mit kantablen Soli bedacht sind, die sich nicht mit dem dramatischen Kontext des *Macbeth*-Stoffes in Einklang bringen lassen.

\*

In Berlin ging – wie erwähnt – die Intensivierung der Shakespeare-Pflege mit den Gastspielen der großen Hamburger Schauspieler einher. In der Ägide Doebbelins, der 1775 die Leitung des Theaters in der Behrenstraße übernommen hatte, war zunächst nur ein Drama Shakespeares, *Othello*, zur Aufführung gelangt. Erst das so außerordentlich erfolgreiche

<sup>24</sup> Offensichtlich hatte zunächst Georg Benda, der seit Ostern 1778 im Verzeichnis der Hamburger Bühne geführt wurde, die Musik zu *Macbeth* schreiben sollen (Friedrich Ludwig Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Erster und Zweiter Theil, Hamburg 1819, darin: „Verzeichnis der Mitglieder des von Ackermann errichteten, und durch André fortgeführten Theaters von 1754 bis Ostern 1812“, 1. Theil, S. 299). In D-Bsb hat sich das Stimmmaterial zur Ouvertüre sowie zur ersten Hexenszene erhalten, aus dem einiges für den Bezug zu Hamburg spricht: der Text folgt der Übersetzung von Gottfried August Bürger, die Schröder im Vorfeld seiner geplanten Hamburger Aufführung persönlich in Auftrag gegeben hatte und die erst einige Jahre später im Druck erschien (vgl. Adolf Strodtmann, *Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, Zweiter Band, Briefe von 1777–1779, Berlin 1874). Zudem deckt sich die Wahl der beteiligten Orchesterinstrumente genau mit jener Besetzung, für die auch Stegmann seine *Lear*-Musik schrieb, so dass sie wohl speziell auf die Hamburger Orchesterverhältnisse zugeschnitten war. Vor allem der schnelle, bezeichnenderweise „Allegro tempestoso“ überschriebene Teil von Bendas Ouvertüre bemüht sich um eine charakteristische, auf das Drama ausgerichtete Tonsprache und zeichnet sich durch einen zupackenden, impulsiven Gestus mit schnellen Skalen und kreisenden Sechzehntelbewegungen aus.

<sup>25</sup> Theaterzettelsammlung in D-F.

<sup>26</sup> Robert Didion und Joachim Schlichte, *Thematischer Katalog der Opersammlung in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*, Frankfurt 1990, S. 275 f.

<sup>27</sup> Der auch in den einzelnen Orchesterstimmen notierte Text der Hexenszenen weicht ganz klar von der Fassung Bürgers ab, während – so die Angabe auf dem Theaterzettel – auch in Frankfurt (wie zuvor in Hamburg) die Version Bürgers gegeben wurde. Noch entscheidender erscheint als Kriterium allerdings die Faktur der angeblich stegmannschen Musik: sollte es sich tatsächlich um die vom Komponisten aus Hamburg mitgebrachte Version von 1779 handeln, so müsste sie eine größere stilistische Nähe zur *Lear*-Vertonung aufweisen. Zweifel an dieser Zuordnung werden zusätzlich dadurch genährt, dass die zweite in D-F überlieferte *Macbeth*-Musik (bei der ebenfalls kein Name auf dem Orchestermaterial verzeichnet ist) Johann André zugeordnet wird, was mit einiger Sicherheit zu widerlegen ist. So werden in D-OF zwei verschiedene Versionen von *Macbeth*-Kompositionen Andrés verwahrt, von denen keine mit dem in der Opersammlung unter André geführten Material identisch ist.

<sup>28</sup> Der Holzbläsersatz ist hier durch die Hinzunahme zweier Klarinetten komplettiert, die Basslinie wird aufgespalten in zwei eigenständige Stimmen für Violoncello und Kontrabass.

<sup>29</sup> Die Blasinstrumente werden nicht – wie in der *Lear*-Partitur – einzeln zu besonderen Klangeffekten herangezogen, sondern stehen oftmals als gesamter Block den Streichinstrumenten gegenüber.

Engagement Brockmanns als Hamlet im Dezember 1777 initiierte eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Œuvre des englischen Dramatikers. So erstellte Wernicke eine eigene Fassung des *Macbeth*, die am 3. Oktober 1778 erstmals in Szene ging; die analoge Musik schrieb Johann André, seit 1776 als Musikdirektor bei Doebbelin. Nur wenige Wochen später folgte eine Produktion von *King Lear*;<sup>30</sup> auch hier zeichnete André für den musikalischen Teil verantwortlich. In beiden Fällen ist das Notenmaterial erhalten,<sup>31</sup> und es dokumentiert sich darin das besondere Engagement, mit dem man seitens der Theaterverantwortlichen in dieser Zeit der Novität Shakespeare begegnete. Auch für André, der in seiner Position ansonsten einfache Singspiele zu vertonen hatte, bedeuteten die düsteren Stoffe eine ungewöhnliche Herausforderung, für die er durchaus überraschende Lösungen fand.

Anders als bei den übrigen Dramen Shakespeares musste für *Macbeth* – über die üblichen sinfonischen Teile von Ouvertüre und Zwischenaktmusiken hinaus – vor allem für die Hexenszenen als konstitutivem Teil des Dramas eine adäquate musikalische Umsetzung gefunden werden. Und genau diese Nummern sind es, die den stärksten Eindruck von Andrés Komposition hinterlassen. Als Mann des Theaters zeichnete er sich offensichtlich durch ein besonderes Gespür für spezielle dramatisch-musikalische Wirkungen aus. So legte er den Hexenszenen eine gleichsam plurimediale Konzeption zugrunde und spaltete das Orchester in zwei Gruppen auf. Während die Streicher als klassisches Theaterorchester vor der Bühne agieren, werden die Bläser den Hexen als besondere klangliche Aura im Bühnenraum („unter dem Theater“)<sup>32</sup> zugeordnet. Bereits die Ouvertüre nimmt den charakteristischen Tonfall dieses Milieus vorweg, und ihre kompositorische Grundidee deckt sich genau mit dem, was auch Stegmann in Hamburg als „passende“ Einstimmung für das *Lear*-Drama empfand. André schreibt vorwärts drängende, peitschende Aktionsmusik aus musikalischen Bausteinen wie auf- und niederfahrenden Skalenbewegungen, Tremoli und Synkopen – was im Rahmen einer Sinfonie als absoluter musikalischer Form zu Überleitungs- und Steigerungszwecken angebracht würde, bildet hier – im Dienst des dramatischen Vorwurfs – die ausschließliche kompositorische Substanz. Zusätzlich angereichert wird diese durch den spezifischen Einsatz der Blasinstrumente in gleichermaßen unüblich tiefen wie engen Lagen.<sup>33</sup>

Eigentümlich quer zu derartiger musikalischer Suggestionskraft steht allerdings die Gestaltung der Entreacte-Musiken.<sup>34</sup> Ohne Rücksicht auf den Charakter des zugrunde liegenden Sujets muten sie nahezu alle als beliebige Unterhaltung an, und genau an diesem Punkt manifestiert sich das vielleicht größte Problem, das die Komponisten beim Schreiben einer analogen Musik zu bewältigen hatten: Solange es galt, dramatische und spannungsgeladene

<sup>30</sup> Das genaue Datum ist fraglich, da Plümicke die Produktion in seiner Theatergeschichte übergeht (vgl. Carl Martin Plümicke, *Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin*, Berlin 1781). Die *Vossische Zeitung* kündigte für den 1.12.1778 die erste Wiederholung an, am 5.12. fand bereits die vierte Aufführung statt. Am 24.12. schließlich gastierte Friedrich Schröder in der Titelrolle.

<sup>31</sup> D-OF.

<sup>32</sup> So die entsprechende Akkoladenbezeichnung in der Partitur.

<sup>33</sup> Nur ein Jahr nach der Berliner Produktion von 1778 schrieb André noch eine zweite *Macbeth*-Musik, diesmal für die Adaption des Dramaturgen Johann Friedrich Schink, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Vgl. dazu Ursula Kramer, „So beziehend und dem Stücke angemessen“. Bemerkungen über die Schauspielmusiken zu Shakespeare-Dramen von Johann André“, in: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte*, Heft 74 (Druck i. V.).

<sup>34</sup> Dies gilt auch für die Fassung von 1779.

Szenen musikalisch anzukündigen, ließ sich dafür eine entsprechende musikalische Form finden, die aus der Aneinanderreihung der beschriebenen Versatzstücke bestand. Fehlte dieser dramatische Impuls, war der charakteristischen Musik zunächst der Boden entzogen. Vor dem Hintergrund der von den Zeitgenossen immer wieder erhobenen Forderung nach angemessener Musik lesen sich homophone, melodienselige Passagen in Terzen und Sexten wie ein Scheitern an der gestellten Aufgabe. Dass sich André dabei in erster Linie als pragmatischer Überbrücker von Umbau-Pausen verstand, belegt nicht zuletzt die äußere Disposition solcher Nummern: Sie sind sämtlich als zweiteilige Wiederholungsformen gestaltet, ganz so, dass man durch nochmaliges Anfügen einzelner Abschnitte flexibel auf eventuelle Probleme der Bühnentechnik reagieren konnte.

Im Gegensatz zur *Macbeth*-Produktion, deren Musik (für die Zeit außergewöhnlich genug) immerhin in der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung* eine sehr positive Würdigung erfuhr,<sup>35</sup> ist über die Berliner Aufführung des *King Lear* so gut wie nichts bekannt. Da die von Schröder für seine Hamburger Aufführung erarbeitete Fassung des Dramas noch im selben Jahr gedruckt wurde, liegt es nahe, dass auch Doebbelin auf diese Adaption zurückgriff, und zwar umso mehr, als in der Berliner Produktion Schröder selbst in einigen Vorstellungen als Lear auftrat.

Auch hier schrieb André eine vollständige analoge Musik, die neben den szenisch motivierten Nummern auch sämtliche erforderlichen sinfonischen Teile umfasste (Ouvertüre und vier Zwischenaktmusiken). Vergleicht man diese mit der kompositorischen Lösung, die Stegmann für die Hamburger *Lear*-Aufführung gefunden hatte, so lassen sich vor allem für die den Abend einleitende Sinfonie und die zweite Zwischenaktnummer verwandte Intentionen erkennen. Andrés Ouvertüre wird ebenfalls vom kontrastierenden Wechsel zwischen schwerem, pathetischem Maestoso (punktierte Akkordik) und dramatischem Allegro beherrscht, wobei sich letzteres wiederum durch jenen schon bei Stegmann anzutreffenden Verzicht auf klar fassbare Melodien auszeichnet, ein Verzicht, der sich gleichermaßen im zweiten Entreacte fortsetzt, der die große Gewitterszene zu Beginn von III vorwegnimmt. Auch André arbeitet ausschließlich mit Tremoli, Synkopen und rasanten Skalen und verzichtet auf jegliche kantablen Melodiebildungen. Doch er hält diese Konzeption – wie schon bei der *Macbeth*-Musik – nicht bei allen Zwischenakten gleichermaßen konsequent durch; problematisch erscheinen diesbezüglich vor allem die erste, aber auch die dritte Zwischenaktnummer. Indem der Shakespeare-Text hier vergleichsweise ruhige, lyrische Übergänge vorsieht, kommt auch der musikalischen Umsetzung zwangsläufig der dramatische Impetus abhanden. Während es Stegmann dennoch gelingt, nicht ganz aus der bereits zuvor aufgebauten musikalischen Sphäre herauszutreten, gleitet André unversehens in den Charakter unterhaltender Divertimentomusik ab.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> *Litteratur- und Theaterzeitung* 1 (1778), S. 667 f. Zitiert bei: Susanne Oschmann, „Daemmericht und grausen-voll' – Die Hexen von Berlin. Zur Schauspielmusik zwischen Klassik und Romantik“, in: *Musik zu Shakespeare-Inszenierungen*, hrsg. von der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1999, S. 50. Allerdings geht die Autorin nicht auf Andrés Musik ein.

<sup>36</sup> Dass man eine solche Gestaltung der Zwischenakte freilich auch ganz anders bewerten konnte, zeigt eine Rezension aus dem *Sammler* (10 (1818), S. 579) anlässlich der Aufführung des Dramas *Salmonäa und ihre Söhne* im Theater an der Wien: „Was einen besonderen Reiz hervorbringt, sind die schönen Entre-Acte, in welchen das Gemüth von schrecklichen Eindrücken sich wieder erhohlen kann, indem darin die lieblichsten Solos für Violine, Flöte und Violoncello angebracht sind.“



Die Inthronisierung Friedrich Wilhelms II im Jahr 1786 war für die Entwicklung des Berliner Schauspiels von erheblichem Vorteil; die königliche Protektion ging einher mit der Ernennung zum Nationaltheater, dem nicht nur eine größere Spielstätte zur Verfügung gestellt wurde, sondern auch zusätzliche finanzielle Mittel zuflossen. Zugleich war man von höchster Seite darum bemüht, die Qualität des Spielplans zu verbessern, und ordnete für 1787 neuerlich die Aufführung des *Macbeth* in der inzwischen gedruckt vorliegenden Fassung von Gottfried August Bürger an. Welchen besonderen Stellenwert man dieser Produktion beimaß, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass man Bartolomeo Verona für die Bühnenbilder verpflichtete, der ansonsten vor allem die Aufführungen in der Oper auszustatten hatte,<sup>37</sup> und den Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt mit der Neukomposition der Musik beauftragte, für die dieser auch Instrumente verwenden konnte, die nicht zur üblichen Orchesterbesetzung des doebbelinschen Schauspiels gehörten.<sup>38</sup> Dass speziell diese Komposition von Anfang an eine Sonderstellung unter sämtlichen Shakespeare-Musiken einnahm, ist ein vielschichtiges Phänomen, an dessen Entstehung auch Reichardt selbst nicht unerheblich mitgewirkt hat. Er veranlasste die Drucklegung eines Klavierauszuges und wies seiner Komposition damit nicht nur eine konservierungswürdige *Œuvrequalität* zu, sondern empfahl sie damit zugleich als Musterkomposition für andere Bühnen.<sup>39</sup> Zudem stellte er – werbestrategisch äußerst geschickt – diesem Auszug ein ausführliches Vorwort voran, in dem er zunächst das Kolossalische an Shakespeares/Bürgers Dichtung betonte, um im Folgenden auszuführen, welche musikalischen Lösungen er für diese scheinbar unmögliche Aufgabe gefunden hatte:

„Auf jeden Fall muß ich das meiste auf die Instrumentalmusik rechnen und darauf sinnen in diese, mit gänzlicher Ausschließung des eigentlich Angenehmen, alle mir mögliche rythmische [sic] melodische und harmonische Mannigfaltigkeit Wildheit und Kraft zu legen; ich mußte um mich greifen was ich nur konnte, um mich der verschiedensten und auffallendsten blasenden Instrumente zu bemächtigen. Was ich hier nur irgend zur Ausführung bringen konnte, das zog ich herbei.“<sup>40</sup>

Ferner erfährt man aus Reichardts Vorbericht, dass die Direktion des Nationaltheaters ihn speziell um die Vertonung der Hexenszenen ersucht hatte; doch bleibt zu fragen, warum der Komponist darüber hinaus zwar auch die Ouvertüre, aber keine weitere Zwischenaktmusik schrieb, galt es doch, eine vom König als besonders prächtig gewünschte Produktion auch musikalisch abzurunden. (Und es ist höchst wahrscheinlich, dass bei den Aufführungen dann tatsächlich fremde Musikstücke zwischen den einzelnen Akten gespielt wurden.) Selbstverständlich mögen dafür heute nicht mehr zu rekonstruierende, pragmatische Gründe verantwortlich gewesen sein, doch könnte die Erklärung auch in der Sache selbst und der ihr innewohnenden Problematik liegen. Hätte Reichardt keine schlichtweg unterhaltenden *Divertimenti* wie André, sondern vielmehr ‚passende‘ Musik schreiben wollen (und davon ist angesichts seiner uneinge-

<sup>37</sup> Ingvalde Müller, *Der Theaterdekorateur Bartolomeo Verona*, Berlin 1945, S. 242.

<sup>38</sup> Der König soll dafür sogar Geld aus seiner Privatschatulle beigesteuert haben. Vgl. Albert Emil Brachvogel, *Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin*, Bd. 2, Berlin 1878, S. 104.

<sup>39</sup> Am Ende des dem Notentext vorangestellten Vorwortes bietet Reichardt an, Interessierten zum Preis von sechs Friedrichsdor die Partitur „correct abschreiben zu lassen“.

<sup>40</sup> Johann Friedrich Reichardt, Vorbericht zu *Einige Hexenscenen aus Schackespear's ‚Macbeth‘*, Berlin 1789. Zu Reichardts Komposition ausführlicher auch Ursula Kramer, „Auf den Spuren des Häßlichen. Johann Friedrich Reichardts ‚Hexenscenen aus Schackespear's Macbeth‘“, in: *AfMw* 57 (2000) 4, S. 301–317.

schränkten Bewunderung für Shakespeare auszugehen), hätte dies auch hier die Absage an die Dominanz des melodischen Prinzips bedeutet. Eine Alternative hätte in jener auf wenigen Versatzstücken basierenden Aktionsmusik gelegen, wie sie sich in Ouvertüre und einzelnen Zwischenaktnummern ja schon bei Reichardts Vorgängern fand. Und auch Reichardt selbst machte sich das identische Arsenal musikalischer „Wildheit und Kraft“ in seinen Hexenszenen intensivst zunutze, so dass zu fragen bleibt, ob entsprechende Entreactes sich nicht nur in einer Wiederholung der Mittel erschöpft hätten.

Eng verknüpft mit der musikalischen Gestaltung der sinfonischen Teile im Einzelnen war selbstverständlich die Frage ihrer äußeren Disposition. Im Gegensatz etwa zu André, bei dem die *Macbeth*-Ouvertüre nur als freie Aneinanderreihung von Teilen konzipiert ist, versicherte sich Reichardt der Formstrukturen absoluter Musik, auch wenn es darum ging, einen Theaterabend einzuleiten: Seine Ouvertüre ist als regulärer Sonatensatz disponiert. Dass eine solche Form dabei durchaus an die Grenzen der Belastbarkeit stieß, will man sie vollständig auf das nachfolgende Drama beziehen, zeigt sich hier vor allem an der Gestaltung des eher heiteren ersten Themas.<sup>41</sup> Und es sind derartige Stellen mangelnder Kongruenz, die das Fehlen eigens komponierter Zwischenakt-Nummern erklären könnten: Je geschlossener ein Thema im Sinne einer kantablen Linie gestaltet wird, desto weniger angemessen erscheint es dem hier zugrunde liegenden dramatischen Sujet. Wollte die Musik den Charakter des Werkes wirklich erfassen, müsste sie ohne ihren wichtigsten Parameter auskommen. Unter Umständen war Reichardts Verzicht auf die Zwischenaktkompositionen also die Kapitulation vor der für den Musiker unlösbaren Aufgabe, sinfonische Musik gleichsam ohne Rückgrat zu schreiben.

Mit der Veröffentlichung des Klavierauszuges der reichardtschen Hexenszenen und der daraus resultierenden generellen Verfügbarkeit der Komposition wuchs der Schauspielmusik erstmals die Kategorie von eigener Aufführungsgeschichte und Rezeption im großen Stil zu.<sup>42</sup> Indem Reichardts Komposition nicht nur über Jahre hinweg in Berlin immer wieder bei Aufführungen des *Macbeth* Verwendung fand, sondern auch von etlichen anderen auswärtigen Bühnen übernommen wurde, stellte sie zunächst die große Ausnahme dar.<sup>43</sup> Mit der Reproduktion verlor die im Kontext der Berliner Aufführung von 1787 analoge Musik zwar ihre Exklusivität, gewann dafür aber den Status einer Musterkomposition. Und in den beiden Fällen, in denen es tatsächlich zu einer Neuvertonung der Hexenszenen im Rahmen von Berliner Aufführungen kam (11.12.1809 durch Friedrich Ludwig Seidel und 15.12.1825 durch Louis Spohr),<sup>44</sup> stellte die Kritik sofort den Vergleich mit dem Vorbild Reichardts her, wobei das Urteil eindeutig zugunsten der älteren Vertonung ausfiel. Wie der Blick auf die beiden Partituren von Seidel und Spohr lehrt, wusste vor allem Seidel dem bereits von

<sup>41</sup> Ganz anders hingegen der Seitensatz: Er widersetzt sich dem melodischen Prinzip und wird nur aus einer kleinen Sekunde gebildet.

<sup>42</sup> Einige Daten (wenngleich keine vollständige Übersicht über die Rezeptionsgeschichte) liefert Rolf Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*, Band 1, Bonn 1965, S. 177 f.

<sup>43</sup> Erst die Schauspielmusiken Bernhard Anselm Webers fanden durch zeitgenössische Druckausgaben außerordentlich weite Verbreitung.

<sup>44</sup> Vgl. Oschmann, „Daemmerlicht und grausenvoll“, S. 54 f.

Reichardt verwendeten Arsenal charakteristischer Satzelemente trotz erweiterter Orchesterbesetzung keine grundsätzlich neuen Impulse hinzuzufügen.<sup>45</sup> Spohrs Komposition hingegen gelingt unter Beibehaltung der Idee einer charakteristischen Musik in weiten Teilen die Überführung der von den Vorgängern bekannten Versatzstücke in eine neue, romantische Tonsprache, so dass die eilige Parteinahme der Zeitgenossen für die Komposition Reichardts einigermmaßen erstaunt.<sup>46</sup>

Doch auch weit über Berlin hinaus bediente man sich in verschiedensten anderen deutschen Städten über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten immer wieder der Musik Reichardts, wenn es galt, Aufführungen des *Macbeth* musikalisch auszustatten.<sup>47</sup> Gleichwohl zeigt sich an der Art der Nutzbarmachung von Reichardts Partitur, dass selbst eine derartige Musterkomposition den Usancen des Theateralltags bisweilen gnadenlos, weil ihrer eigenen künstlerischen Aussage widersprechend, unterstellt wurde. Im Jahre 1800 legte Schiller eine neue Übersetzung vor,<sup>48</sup> mit der zugleich die Rolle der Hexen gegenüber der Interpretation Bürgers entschieden verändert wurde,<sup>49</sup> dergestalt, dass die reichardtsche Musik im Grunde den schillerschen Intentionen widersprach. Dennoch ging die Weimarer Uraufführung am 14. Mai 1800 mit Reichardts Vertonung über die Bühne, ganz so, als wolle man nicht auf die Autorität, die dieser Komponist im Hinblick auf *Macbeth* inzwischen in Theaterkreisen allgemein darstellte, verzichten.<sup>50</sup>

\*

Zeitgleich mit Hamburg und Berlin hatte man sich auch in Mannheim erstmals mit dem Œuvre Shakespeares auseinandergesetzt; am 4. November 1778 – es war der Namenstag des Kurfürsten – fand hier die Erstaufführung des *Hamlet* statt. Das Orchester mit den herausragendsten Musikern war damals bereits nach München übersiedelt, so dass die besondere Bedeutung dieses Tages auf andere Weise unterstrichen werden musste. Angesichts der allgemeinen Shakespeare-Diskussion jener Jahre lag es nahe, sich gleichermaßen an dieser Auseinandersetzung zu beteiligen und das

<sup>45</sup> Die Komposition Seidels ist lediglich in Form von Stimm-Material erhalten (D-Bsb Mus. ms. 29278); sie besteht aus Ouvertüre (Grave, Allegro), vier Hexenszenen und einer Marcia. Rasche, oftmals sequenzartig geführte Skalenbewegungen und Tremoli gehören auch hier zu den dominierenden Bestandteilen des musikalischen Satzes.

<sup>46</sup> Spohrs *Macbeth*-Musik (D-Bsb Mus. ms. Spohr 4) ist deutlich umfangreicher als Seidels Version; neben der Ouvertüre, drei Hexenszenen und dem finalen Hexentanz umfasst sie außerdem auch die Teile szenisch motivierter Musik: kurze Fanfare, Tafelmusik hinter der Szene und Pfortnerlied. Doch auch sie verzichtet auf analoge Zwischenaktmusiken und zieht dafür einzelne Sätze (Adagio und Menuett) aus den ersten beiden Sinfonien von Spohr heran (siehe Titelblatt der Partitur).

<sup>47</sup> Der jüngste nachweisbare Eintrag stammt aus Coburg-Gotha, wo in einem handschriftlichen Partiturexemplar der reichardtschen Musik die Jahreszahl 1842 eingetragen ist.

<sup>48</sup> Der Erstdruck erschien 1801 in Tübingen.

<sup>49</sup> Friedrich Schiller, *Übersetzungen und Bearbeitungen*, hrsg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Kommentar (Band 9 der Ausgabe: Friedrich Schiller, *Werke und Briefe*, hrsg. von Otto Dann u. a.), Frankfurt 1995, S. 892 ff.

<sup>50</sup> Schiller selbst hatte diesbezüglich am 26.4.1800 an Iffland geschrieben: „Von Reichardts Komposition zu dem Bürgerschen *Macbeth* möchte sich außer der Ouvertüre manches einzelne brauchen lassen, besonders in der dritten Hexenszene im vierten Aufzug, wo die Beschwörungen vorgehen.“ ( *Schillers Werke*, 30. Band. *Briefwechsel*, *Schillers Briefe 1.11.1798–31.12.1800*, hrsg. von Lieselotte Blumenthal, Weimar 1961, S. 153). Vgl. hierzu auch die beiden Referate von Beate Gross, „Veredelte Hexenzucht‘. Anmerkungen zur Musik des Schillerschen *Macbeth* im Weimarer Hoftheater“, im Rahmen der Weimarer Tagung 2000 (Druck in Vorbereitung) sowie „Fürchterlich schön‘ Hexenmusik in Schillers Weimarer *Macbeth*-Bearbeitung. Zur Aufführungstradition, Rezeption und dramaturgischen Funktion einer populären Gebrauchsmusik“, im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2001 in Hannover.

Ereignis durch eine analoge Musik zusätzlich aufzuwerten; verantwortlich zeichnete dafür Georg Joseph Vogler.<sup>51</sup> Neben der Overtüre umfasste seine Komposition auch vier Zwischenaktnummern. Offensichtlich hatte Vogler dabei von Anfang an – für die Zeit singulär – eine publizistische Begleitaktion in Form einer theoretischen Abhandlung geplant, welche im Frühjahr 1779 in der *Mannheimer Tonschule* abgedruckt wurde.<sup>52</sup> Diese geriet allerdings zu einer Art Rechtfertigung, nachdem ein Kritiker zuvor – auch dies für damalige Verhältnisse höchst ungewöhnlich – im Rahmen einer Aufführungsbesprechung die Musik eigens erwähnt und dabei heftig angegriffen hatte. Der Zorn des Zuhörers sich dabei vor allem auf die Zwischenaktmusiken, denen er Unangemessenheit vorwarf:

„Zwischen den Aufzügen war auf dem Komödienzettel, dem Stück angemessene Musik versprochen worden. Vermuthlich hat man sich bey Auflegung der Noten vergriffen; es waren lauter Umkehrungen von Accorden die meinen Ohren sehr tragisch-komisch vorkamen, und die man im Grunde zu keinem Stück brauchen kan [sic].“<sup>53</sup>

Augenscheinlich hatte der Theaterzettel keinen Hinweis auf den Komponisten enthalten, so dass der Kritiker annehmen konnte, man sei einmal mehr der zeitüblichen Praxis gefolgt und habe beliebige Musikstücke ausgewählt.

Doch geht Vogler in seinen Erläuterungen nicht auf diese Anschuldigungen ein; stattdessen führt er auf über 40 Seiten aus, mit welchen Mitteln er die für ihn wesentlichsten Aspekte des *Hamlet*-Dramas (Trauer, Geistererscheinung, Wut, Wahnsinn) in Musik umzusetzen versuchte. Dass er auf diese Weise gerade einmal 70 von insgesamt 223 Overtürentakten erfasst, während der Rest unberücksichtigt bleibt, legt gleichsam den Finger auf die Wunde: die Grenzen der Kompatibilität zwischen absoluter musikalischer Form und vom Drama vorgegebenen inhaltlichen Erfordernissen. Spätestens das zweite Hauptthema seiner Overtüre lässt in seinem heiteren Charakter keine Verbindung mehr zur *Hamlet*-Handlung erkennen. Und insofern erscheint es nur konsequent, dass der Kritiker ausgerechnet gegen die Overtüre keine Einwände hervorzubringen hatte: Schließlich konnte er sie durchaus als selbständigen Sinfoniesatz mit autonomer Formstruktur rezipieren.<sup>54</sup> Demgegenüber gestaltet Vogler seine Zwischenaktmusiken weit radikaler, und der Verzicht auf ein innermusikalisches formales Gerüst zwingt ihn hier zugleich zu außerordentlicher Kürze (52, 34, 42 bzw. 58 Takte). Dabei bleibt die kulinarische Erwartungshaltung des Publikums weitgehend unbefriedigt. Im Einklang mit der düsteren Grundstimmung des Werkes überwiegen langsame Tempi; im Vordergrund steht die Zeichnung musikalischer Atmosphäre (mehrmalige Verwendung des Sordino-Effektes bei den Streichinstrumenten), und das für einen

<sup>51</sup> Bislang war nicht eindeutig belegt, welche Musik im Rahmen dieser Aufführung erklang, doch lässt sich Vogler als Komponist eindeutig identifizieren. Vgl. hierzu Ursula Kramer, „Die wahre Art, eine Theaternmusik zu sezen? Anmerkungen zu Voglers *Hamlet*-Komposition vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Schauspielmusik-Tradition“, in: *Tagungsbericht der Mannheimer Vogler-Tagung 1999* (Druck in Vorbereitung).

Die bei RISM verzeichnete Musik Ignaz Fränzls zu *King Lear* (der ab 1780 mit Schröder als Gast in der Titelrolle in Mannheim gegeben wurde) in D-DO Mus.ms. 242 stellt lediglich eine Sammlung von 25 Entreacte-Kompositionen in Einzelstimmen dar, die keine Hinweise darauf enthalten, welche Nummern als Zwischenaktmusiken für *King Lear* gedacht waren.

<sup>52</sup> Georg Joseph Vogler, „Zergliederung der Overture zur Tragödie: *Hamlet*“, in: ders., *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, Erster Jahrgang (9.–12. Lieferung Hornung bis Mai 1779), Reprint Band 1, Hildesheim 1974, S. 307–359 (neue Zählung); sowie „Von den Zwischenspielen zu Shakespears Meisterstück *Hamlet*“, in: ders., ebd., Dritter Jahrgang (4.–6. Lieferung Herbst- bis Windmonat 1780). Reprint Band 3, Hildesheim 1974, S. 247–249.

<sup>53</sup> Otto von Gemmingen, *Mannheimer Dramaturgie*, Drittes Stück, Mannheim 1779, S. 28.

reinen Instrumentalsatz übliche hierarchische Verhältnis zwischen dominierender Melodik der Oberstimme auf der einen und der Harmonik auf der anderen Seite erscheint vor allem in der letzten Zwischenaktmusik förmlich auf den Kopf gestellt. Die „bloße[n] Umkehrungen von Akkorden“, die der zeitgenössische Kritiker hier vernahm, sind das akustische Ergebnis einer auf das Klangliche und Gestische der Motivik abzielenden neuen Ästhetik, die Vogler im Dienst des Dramas verfolgte. Dass man ihn (freilich vor dem Hintergrund des sonst üblichen Umgangs mit Schauspielmusik) seitens des Publikums derartig missverstehen konnte, indem man ausgerechnet seiner analogen Musik Beliebtheit vorwarf, beweist nur umso deutlicher, wie neuartig diese Konzeption, die sich in solcher, alle sinfonischen Teile umfassenden Konsequenz zeitgleich nur noch bei Stegmanns *Lear*-Musik fand, im Jahr 1778 tatsächlich war.

\*

In Wien nahm die Auseinandersetzung mit Shakespeare einen anderen Verlauf als in Mittel- oder Norddeutschland. Begann die Aneignung hier einerseits früher, indem die wichtigsten Dramen schon seit 1770 zur Aufführung gebracht wurden,<sup>54</sup> darunter die bahnbrechende *Hamlet*-Adaption von Franz Heufeld, die Friedrich Ludwig Schröder später in Prag sah, so vermisst man zugleich die für Hamburg oder Berlin typische, so spontane wie intensive Rezeption, die sich in ganzen Aufführungsserien in kürzesten Zeiträumen niederschlug. Lediglich *Hamlet* blieb bis ins 19. Jahrhundert durchgängig im Repertoire, brachte es aber zumeist nur auf vereinzelte Vorstellungen pro Spielzeit.<sup>55</sup> *Macbeth* wurde erstmals im November 1772 in einer von Stephanie d. J. eigens für die Wiener Bühne erstellten Version gegeben, die sich jedoch erheblich vom Original entfernte.<sup>56</sup> Im Gegensatz zu den norddeutschen *Macbeth*-Übertragungen verzichtete sie auf sämtliche Hexenszenen, was erklären mag, warum man für die Frühzeit der Wiener *Macbeth*-Rezeption – wie im Übrigen aber auch für alle anderen Werke Shakespeares – nahezu keine Hinweise auf analoge Musiken findet.<sup>57</sup> Das *Macbeth*-Drama wurde bis 1776 alljährlich am Allerseelen-Tag aufgeführt und verstand sich als Fortsetzung von dem bis dato zu diesem Anlass gegebenen *Don Juan oder das steinerne Gastmahl* von Tirso di Molina. Doch hatte Stephanie nach eigenen Angaben vor allem mit Hilfe von „Raritätenkram [...] Geistererscheinungen und überspannte[n] Charaktere[n]“ für das Auge gearbeitet, was ihn 1776 schließlich selbst für die Absetzung seines Stückes plädieren ließ, da er meinte, der Geschmack des Publikums habe sich inzwischen gewandelt und benötige derartige Spektakel-Stücke nicht mehr.<sup>58</sup> Erst nach über zwanzigjähriger Pause ging das Drama dann 1796 wieder in Wien über die Bühne und man griff dabei erneut auf die Fassung Stephanies zurück. Ob bereits bei dieser

<sup>54</sup> Auch wenn Vogler selbst das erste Hauptthema noch mit dem Attribut „Wut“ belegte und damit den Bezug zum Drama herstellte, sind gegen diese Interpretation doch deutliche Einwände zu erheben, und spätestens das zweite Thema lässt mit seiner heiteren Grundstimmung keine Verbindung mehr zur *Hamlet*-Handlung erkennen.

<sup>55</sup> Vgl. Bruno Bucher, *Shakespeare-Anfänge im Burgtheater*, Wien 1867.

<sup>56</sup> Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweisen und täglichem Spielplan*, Wien 1966; ders., *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien/München 1988, S. 378.

<sup>57</sup> Heinz Kindermann, *Shakespeare und das Burgtheater*, Wien 1964.

<sup>58</sup> Die einzige Ausnahme bildet die Erstaufführung des Lustspiels *Der Zerstreute* nach Regnard am 6.1.1776, in deren Zusammenhang die *Wiener Realzeitung* den Terminus der „analoge[n] Sinfonie“ gebraucht hatte, „welche eigentlich zu diesem Stück der berühmte Hr. Joseph Haydn verfertigt hatte.“ (7. Stück, 13. Hornung 1776, S. 107).

Aufführung die analoge Musik von Johann Mederitsch (detto Gallus) zumindest auszugsweise erklang, lässt sich nicht belegen.<sup>60</sup> Bemerkenswert und auf den oftmals allzu großzügigen Umgang im Theateralltag verweisend erscheint allerdings, dass sich der Text der Hexenszenen, wie er in Mederitschs Partitur wiedergegeben ist, der Übersetzung von Eschenburg anschließt, die als Haupttext nachweislich nie in Wien benutzt wurde. Vermutlich war die Komposition ursprünglich für eine andere Bühne bestimmt, bevor das Notenmaterial um 1800 auch in der österreichischen Metropole vertrieben wurde und die Musik tatsächlich bei Wiener Aufführungen Verwendung fand.<sup>61</sup> Als man hier 1808 für eine ganze Serie von Vorstellungen erstmals die Übersetzung Schillers zugrunde legte, wählte man aus Mederitschs Komposition lediglich die Zwischenaktmusiken aus. Erst für eine Aufführung am 10. Januar 1811 ist dank einer Rezension in der Leipziger *AmZ* die Präsentation auch von Mederitschs Hexenmusik aktenkundig – der Tatsache zum Trotz, dass auch an diesem Abend die Übertragung von Schiller gegeben wurde, während die Hexen die Textversion von Eschenburg sangen. Nicht nur in Weimar, auch andernorts nahm man es also unter ästhetischen Gesichtspunkten sogar beim Thema Shakespeare nicht immer ganz genau.

Die Musik von Mederitsch ist die umfangreichste unter den erhaltenen *Macbeth*-Kompositionen, indem sie – wie zuvor nur die Adaptionen von Stegmann und André – die sinfonischen Nummern ebenso enthält wie die szenisch motivierte Hexenmusik.<sup>62</sup> Mederitschs Partitur liest sich wie eine Zusammenfassung der bereits bekannten und von den anderen Komponisten erprobten musikalischen Mittel, ohne dass es ihr dabei an Originalität mangelte. Den heterogensten Eindruck hinterlassen auch hier die Entreacte-Nummern, scheinbare Beliebigkeit ist ebenso anzutreffen wie die charakteristische Tonsprache düsterer Streicherklänge im fugierten Grave-Beginn zwischen zweitem und drittem Akt. Dabei ging es dem Komponisten auch darum, dem Drama einen geschlossenen musikalischen Rahmen zu geben; so greift die letzte Zwischenaktmusik am Anfang und am Schluss noch einmal auf die langsame Einleitung der Ouvertüre zurück.

Dass die zeitübliche Praxis des Rückgriffs auf bereits vorhandene Kompositionen auch die Shakespeare-Dramen und ihre musikalische Gestaltung einholten, zeigt das Beispiel einer 1825 in Wien erstmals aufgeführten *Hamlet*-Komposition. Doch belegt diese zugleich, wie sich trotz der Übernahme fremder Musik gelegentlich achtbare und künstlerisch vertretbare Ergebnisse erzielen ließen. Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine vollständige Musik mit Ouvertüre, Zwischenakten, Märschen und Liedern, die Ignaz Franz von Mosel für die Aufführung am 7. Dezember im Burgtheater einrichtete-

<sup>59</sup> Vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hrsg.), *Theater-Journal für Deutschland*, 9.–12. Stück, Gotha 1779, S. 28 f.

<sup>60</sup> Nach Thomas Aigner, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Mederitsch detto Gallus*, München 1974, S. 78, fand die erste Aufführung 1796 statt, doch gibt es dafür keinerlei Belege. Siehe dazu auch Stephan Punderlitschek, *Das Freyhaus-Theater auf der Wieden. Das Tagebuch von Ignaz Ritter von Seyfried 1795 bis 12. Juni 1801*, Diplomarbeit Universität Wien 1997, S. 49.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu eine entsprechende Passage aus der Leipziger *AmZ* (13 (1811), Sp. 147): „Am 10ten wurde Shakespears Makbeth nach Schillers Uebersetzung zum Vortheile des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Lange [...] gegeben. Die dabey vorkommende Musik war von Hrn. Gallus [...] Die Musik zu dieser Tragödie ist nicht neu, sondern schon vor vielen Jahren für eine andere Bühne componirt worden. Indessen machten die Ouverture und die dabey vorkommenden Märsche auch jetzt noch Wirkung. Mit der Ausföhrung des Gesanges der drey Hexen aber hatte man keine Ursache zufrieden zu seyn; obgleich die Composition dieses Gesangstückes vielleicht das gelungenste ist.“

<sup>62</sup> Partitur in A-Wn.



Mittwoch den 7. December 1825 wird in dem k. k. Hoftheater nächst der k. k. Burg  
von den k. k. Hof-Schauspielern  
aufgeführt:

# Hamlet, Prinz von Dänemark.

Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Shakespeare, übersetzt von N. W. Schlegel.  
Für die Darstellung neu eingerichtet.  
Die Ouverture und Zwischenmusik ist von der Composition weiland Herrn L. Persuis.

---

Personen:

König, König von Dänemark	Dr. Mühlent.	Hortinbras, Prinz von Norwegen	Dr. Richter.
Hamlet, Sohn des Königs, und Neffe des gegenwärtigen Königs	Dr. Korn.	Ein norwegischer Hauptmann	Dr. Herwig.
Polonius, Oberkammerer	Dr. Kög.	Francisco, ein Soldat	Dr. Hellmann.
Gertrud, Königin	Dr. Kehl.	Ein Schauspieler	Dr. Räger.
Ophelia, Hamlets Braut	Dr. Zambert.	Der König von Dänemark	Dr. Grotzner.
Milithen, )	Dr. Werbe.	Dieser des Königs	Dr. Schmidt.
Kleinfranz, )	Dr. Willbach.	Dieser des Königs	Dr. Weismann.
Horst, ) Hofmeister	Dr. Wagner.	Horst, Königin von Dänemark, und Hamlets Mutter	Max. Lambert.
Weltmann, )	Dr. Morran.	Osphid, Lechter des Polonius	Die. Müller.
Marcellus, ) Offizier	Dr. Feil.	Herrn, Frauen, Weisachen und Diener von Hofe.	
Gertrud, )	Dr. Schmatz.	Offiziere, Soldaten, Schauspieler.	

Personen des Zwischenstücks:

Der Herrgott	Dr. Räger.	Die Herzsagen	Die. Bonbid.	Entlass, Neffe des Herrgott	Dr. Müll.
--------------	------------	---------------	--------------	-----------------------------	-----------

Die Scene ist in und bey Hoftheater.

---

Die neuen Decorationen sind von Herrn de Pian, k. k. Hoftheatermaler.  
Das Costume ist neu nach der Angabe des Herrn v. Stubenrauch, k. k. Hoftheater-Costume- und Decorations-Director.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Wiener Theaterzettel der ersten *Hamlet*-Aufführung mit der Musik von Persuis/Mosel, der allerdings den Namen des musikalischen Bearbeiters verschweigt. (Wien: Österreichisches Theatrumuseum)

te.<sup>63</sup> Die einzelnen Kompositionen stammten jedoch von Louis Luc Loiseau de Persuis (1769–1819), der neben anderen Tätigkeiten auch als Geiger im Orchester der Pariser Opéra gewirkt hatte. Auch wenn Mosel, der selbst immer wieder analoge Musiken für Schauspielaufführungen in Wien schrieb, im Fall des *Hamlet* eine derartige Mühe scheute, legte er dennoch ganz offensichtlich Wert darauf, jeweils den dramatischen Stationen angemessene, charakteristische Nummern auszuwählen. Dies gilt erneut in besonderem Maß für die Zwischenakte, für die hier nun tatsächlich auch in den problematischen langsamen Tempi adäquate Lösungen in Form reiner Klang-Stücke gefunden wurden, ohne dass diese bei den Zuhörern als beliebige Unterhaltungsmusik hätten missverstanden werden können.

Mit seiner Klage über die Verhältnisse der Schauspielmusik stand Marx um 1825 nicht alleine. Dass es der Großherzog in Darmstadt 1821 für nötig befand, ein „Réglement für die Mitglieder des Orchesters der Großherzoglich hessischen Hof-Kapelle und Hof-Theater-Musik hinsichtlich des Dienstes in Schauspielen“<sup>64</sup> zu erlassen, das zu einem erheblichen Teil aus disziplinarischen Maßnahmen bestand, belegt den defizitären Umgang mit einem bei den Musikern höchst unbeliebten Genre. Und auch aus Wien

<sup>63</sup> Dies geht aus der Aufschrift eines Sammelbandes in A-Wn (16554) hervor, in dem die Partituren etlicher Arbeiten von Mosel unter dem Titel *Mosels Arbeiten für das Hofburg-Theater* zusammengefasst sind.

<sup>64</sup> Gedruckt Darmstadt 1821.

meldeten die Korrespondenten der Leipziger *AmZ* einen zunehmenden Verfall der Sitten. Hatte es noch 1815 für das Theater an der Wien geheißen, man höre „durch thätige Kapellmeister [...] oft analoge Musiken“ (für Shakespeare-Dramen lässt sich freilich nicht bestätigen)<sup>65</sup> und nur „sehr selten abgedroschene und ausgeleyerte Symphonien-sätze“<sup>66</sup>, so waren diesem Institut bis 1831 offensichtlich die künstlerischen Ambitionen weitgehend abhanden gekommen, was sich selbstverständlich auch auf die Musik auswirkte:

„Auf dass die Herren Orchester-Musici ihre [...] Gage nicht rein umsonst beziehen, so müssen sie in den Zwischen-Acten sechs Ouvertüren abspielen. Ob selbe übrigens zur Handlung passen, das kümmert eine hochweise Direction blutwenig.“<sup>67</sup>

Dennoch wäre es falsch, wollte man die hier cursorisch gestreifte Zeit von den späten 1770er- bis in die 1820er-Jahre wie Marx ausschließlich als den Weg vom goldenen Zeitalter in die erbärmliche Gegenwart beschreiben. Auch der Theateralltag der späten 1770er-Jahre hatte nicht nur aus *Hamlet*, *King Lear* oder *Macbeth* bestanden – gerade die frühen Musiken Andrés, Voglers, Stegmans oder Reichardts waren allesamt Ausnahmeerscheinungen in den Niederungen des gewöhnlichen Theaterbetriebes, und ihre relative Häufung in wenigen Jahren hängt allein mit der Neuentdeckung Shakespeares für das deutsche Sprechtheater zusammen, das alle am Theaterereignis beteiligten Kräfte, darunter auch die Musik, zu bündeln verstand. Und *Macbeth* hat als einziges unter den Dramen vor allem deshalb immer wieder neue musikalische Adaptionen erlebt, weil es mit den Hexenszenen einen Stoff umzusetzen galt, von dem ein ganz besonderer Reiz ausging. Die Komponisten spürten hierin eine neuartige Herausforderung, lange bevor romantische Stoffe zum beherrschenden Thema in der Oper wurden; die Zwischenaktmusiken hingegen spielten für Reichardt, Seidel oder Spohr keine Rolle mehr.

Scheitern musste diese Idee der ambitionierten analogen Musik aber vor allem aus einem Grund: der unüberbrückbaren Kluft zwischen eigenem ästhetischem Anspruch und allabendlich erlebter Realität im Zuschauerraum des Theaters. Krasser könnte dies nicht in Worte gefasst werden als durch den zeitgenössischen Bericht einer Wiener *Egmont*-Aufführung, bei der man nicht irgend eine beliebige Sinfonie – um in der Terminologie der Zeit zu bleiben – „aufgelegt“,<sup>68</sup> sondern vielmehr die Musik Beethovens gespielt hatte:

„Die Musik [...] können wir nicht gehörig würdigen, da wir, vor dem Lärmen der Zuschauer, das wenigste davon deutlich hören konnten; so gewiß ist es, dass die Composition von Ouvertüren und Entreacten bey Schauspielen die undankbarste Arbeit, die verlorenste Mühe von der Welt sey. Das hiesige Publicum ist nun einmahl nicht im Stande, drey Stunden in einem fort ruhig zu bleiben, und um so mehr gewohnt, sich in den Zwischenacten durch Schwatzen, Husten, Räuspfern u. d. gl. für den [...] Zwang während der Acte, schadlos zu halten.“<sup>69</sup>

<sup>65</sup> *Musik im Burgtheater. Eine Ausstellung zum 200jährigen Jubiläum des Burgtheaters* (Katalog), hrsg. von der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek und dem Institut für Österreichische Musikdokumentation, Wien 1976, S. 62 ff. Belegt ist dort lediglich eine Aufführung des *Othello* am 7.4.1824 in der Übersetzung von Voß und Schreyvogel, bei der als Zwischenaktmusiken Werke von Cherubini, Beethoven, Vogl und Haydn in der Bearbeitung durch Ignaz Franz von Mosel erklangen.

<sup>66</sup> Leipziger *AmZ*, 17 (1815), Sp. 568.

<sup>67</sup> Leipziger *AmZ*, 33 (1831), Sp. 40.

<sup>68</sup> *Darmstädter Réglement*, S. 12 (§14).

<sup>69</sup> *Der Sammler* 3 (1811), S. 24.