



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

Digitale Lehrmaterialien

Zur Verwendung in der Lehre

Universitätsbibliothek Bern

DigiSem – Digitale Semesterapparate

Informationen:

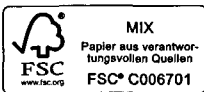
www.digisem.unibe.ch

Hamlet- Handbuch

Stoffe, Aneignungen,
Deutungen

Herausgegeben von
Peter W. Marx

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar



Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02352-0

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Jessica Joos
Satz: typopoint GbR, Ostfildern
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany
März 2014

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

A. Der Text

I. Stoffgeschichte und Ausgaben

1. Saxo Grammaticus

Der dänische Historiograph Saxo, erst ab den 1340er Jahren als *egregius grammaticus* bezeichnet, hat seine lateinisch geschriebene Nationalgeschichte *Gesta Danorum* wohl vor 1219 verfasst. Der Titel stammt nicht von Saxo selbst, sondern hat sich erst ab 1300 durchgesetzt. Dem Inhalt entsprechender trägt denn auch die erste gedruckte Ausgabe von 1514 den Titel *Danorum Regum Heroumque Historiae*. Saxo schreibt eine *origo gentis* (›Ursprungsgeschichte des Volkes‹ wie es im europäischen Mittelalter üblich war) und will mit seiner vaterländischen Geschichte sein Land Dänemark den anderen Nationen gleichstellen, den Patriotismus befördern, das Königtum stärken und eine nationale Identität stiften. Seine Darstellung lässt er in grauer Vorzeit mit dem sagenhaften Namengeber, dem *heros eponymos* Dan beginnen und führt sie anhand von 75 Königen bis in seine Gegenwart um 1185, in die Regierungszeit König Knud VI. (1182–1202). Als Quellen für die älteste Zeit sind ihm mündlich tradierte Stoffe, vielleicht in Form dänischer Heldenlieder, und auch Stoffe von Isländern zugekommen: »Ihre mit geschichtlichen Zeugnissen angefüllten Schatzkammern habe ich eifrig zu Rate gezogen und einen nicht geringen Teil des vorliegenden Werkes auf der Wiedergabe ihres Berichtes aufgebaut und habe nicht verschmäht, bei denen mir Rat zu holen, die ich eine so eingehende Kenntnis des Altertums besitzen sah« (zit. n. Uecker, *Der nordische Hamlet*, XI), wie er im Vorwort schreibt.

Innerhalb der langen Königsreihe findet sich im dritten und vierten Buch die Geschichte von Amlethus: Horwendillus ist mit seinem Bruder Fengo von König Roricus als Statthalter von Jütland eingesetzt. Der tapfere Horwendillus schickt das auf seinen Wikingierzügen erbeutete Gut an seinen König Roricus und heiratet dessen Tochter Gerutha; beider Sohn ist Amlethus. Der auf seinen Bruder neidische Fengo (*felicittatis inuidia accensus*) tötet diesen, bringt Gerutha in seine Gewalt und »fügte so dem Brudermord die Blutschande hinzu« (*incestum parricidio adiuxit*). Der misstrauisch gewordene Amlethus

täuscht Tölpelhaftigkeit und Geistesgestörtheit vor, um sein Leben vor dem zu Recht vermuteten Anschlag des Onkels zu retten. Er »bespritzte sich mit Unflat und mit ekelhaften Dreck [...] und sein mit Jauche verschmutztes Gesicht trug die lächerliche Blödigkeit des Schwachsinne zur Schau« (*ridicule stoliditatis demenciam*). Er wird verschiedenen Prüfungen ausgesetzt, so durch einen Verführungsversuch eines Mädchens, vor dem ihn jedoch sein »Milchbruder« (*collacteus*) warnt, oder dadurch, dass der Oheim Fengo, der unter einem Vorwand abgereist ist, Amlethus und seine Mutter einschließen und einen Vertrauten sich unter dem Bett verstecken lässt, der die Gespräche von Mutter und Sohn belauschen soll. Amlethus indes bemerkt den Fremden, tötet ihn und beseitigt die Leiche: »Den Leichnam zerhieb er in Stücke, kochte diese in siedendem Wasser, schüttete sie durch das offene Loch des Abtrittes, damit die Schweine sie bis aufs Gebein verschlingen könnten. Dann bestreute er die armseligen Gebeine mit faulendem Kot.« Danach offenbart er sich seiner Mutter, der er schwere Vorwürfe macht: Sie sei *mulierum turpissima* (die schändlichste aller Frauen), sei wie eine Dirne eine »sündhafte und verruchte Ehe« mit dem Mörder des Vaters ihres eigenen Kindes eingegangen. Er aber, Amlethus, strebe nach der Vaternache (*paterne ulcionis studium*). Fengo will seinen Stiefsohn durch den König von Britannien umbringen lassen und sendet diesem durch Amlethus einen Brief, in dem er den britannischen König, seinen Blutsbruder, um diese Gefälligkeit (*officio necandum*) bittet. Doch Amlethus entdeckt die (Hinter-)List und insgeheim verändert er den Brief dergestalt, dass nicht er, sondern seine Gefährten den Tod erleiden sollen. Außerdem solle ihm der König seine Tochter zur Frau geben. So geschieht es. Nach einem Jahr kehrt er nach Jütland zurück, wo man gerade die Totenfeier für den vermeintlich Gestorbenen begeht. Amlethus spielt wieder den Narren. Als Mundschenk macht er die Gäste betrunken und steckt die Halle in Brand, sucht Fengo auf und sticht ihn nieder – die Vaternache ist vollzogen. »So geschah es, daß der unerschrockene und für ewig nennenswerte Mann, der hinter erlogener Einfalt sich äußerst klug anstellte und seine über

den üblichen Menschenverstand weit erhabene Weisheit durch seine bewundernswerte Vortäuschung von Narrenpossen verhüllte, sich von der Schlaueit nicht nur einen Schutzmantel für sein eigenes Leben zu borgen verstand, sondern unter ihrem Geleit auch die Mittel gefunden hatte, seinen Vater zu rächen« (Übersetzung Sieveking, zit. n. Uecker, *Der nordische Hamlet*, 22).

Damit endet das dritte Buch, und die Geschichte von der **Vaterrache** hat sich gerundet. Aber Saxo hat noch mehr zu erzählen. Amlethus hält vor der Volksversammlung eine große, mit allem rhetorischen Gepränge geschmückte Rede – sie passt besser in das alte Rom als in das frühzeitliche Dänemark und zeigt Saxos innige Kenntnis der europäischen Tradition –, in der er seine Tat rechtfertigt. Zum König gewählt, begibt er sich nach Britannien, um seine Gemahlin wiederzusehen. Bei der Nachricht, dass Amlethus seinen Onkel Fengo getötet hat, schwankt der König zwischen Blutrache (er war ja Fengos Blutsbruder) und den Geboten der Gastfreundschaft und Familienbande. Er entscheidet sich für die Blutrache und schmiedet folgenden Plan: Amlethus soll für den König um Hermunthrada, die Königin von Schottland, werben. Diese hatte jedoch »ihre eigenen Freier stets gehaßt und ihre Anbeter dem Tod überliefert, so daß unter den vielen nicht einer gewesen war, der die Werbung um sie nicht hatte mit seinem Kopf büßen müssen«. Hermunthrada will sich nicht mit einem alten Mann vermählen, sondern verlangt »vielmehr nach den Umarmungen eines jungen Mannes« (*iuuenum complexus appeteret*), die dann auch vollzogen werden. Nach seiner Rückkehr an den britannischen Hof kommt es zum Kampf zwischen dem König und Amlethus, in dem der König getötet wird. Amlethus begibt sich mit seinen beiden Frauen zurück nach Jütland. Der dänische König Roricus ist gestorben, sein Nachfolger wird Vigletus. In der Auseinandersetzung mit ihm verliert Amlethus sein Leben. Saxo setzt erneut zu einer abschließenden Lobpreisung seines Helden an: »Wenn er die Gunst des Schicksals in gleicher Weise erfahren hätte, wie die Natur, dann würde er an Ruhmesglanz den Göttern gleichgekommen sein und mit seinen Heldentaten die Arbeiten des Herkules übertroffen haben« (Übersetzung Sieveking, zit. n. Uecker, *Der nordische Hamlet*, 41).

Die Hamlet-Geschichte war auch auf Island bekannt, wie die freilich erst spät (ab ca. 1700) überlieferte *Amlóða saga* zeigt. Sie enthält auch das Motiv der Vaterrache durch den sich nährisch gebenden

Amlodi, ist aber mit weitaus mehr phantastischen Zügen versehen, als dies bei Saxo der Fall ist. Die Berührungen sind zu oberflächlich, als dass man von gegenseitiger Abhängigkeit reden könnte. Woher Saxo der Stoff letztlich zugekommen ist, bleibt unklar.

Saxos Werk war während des Mittelalters anscheinend nur wenig verbreitet; nur vier Handschriftenfragmente sind überliefert. Im 14. Jh. werden seine *gesta* umgeschrieben, die jütische Chronik (*Chronica Iutensis*) stellt ein *compendium Saxonis* an den Anfang, das die Vorlage für eine Versbearbeitung des Hamlet-Stoffes in der dänischen Reimchronik abgab (*Then danske Krønnikke*, 1495 in Kopenhagen gedruckt, vgl. Toldberg 1958–61, Vers 461–808). Das *compendium* wurde zweimal ins Niederdeutsche übersetzt: *De denschke kronneke* (ca. 1500) und *Dennmarckische Chronick* (1554). Die dänische Geschichte war bekannt, Saxos *gesta* waren es nicht, bis der dänische Humanist Christiern Pedersen (gest. 1554) Saxos Geschichte 1514 in Paris drucken ließ. Das Werk erregte europäisches Aufsehen. 1534 wurde es von Erasmus Roterodamus erneut in Basel herausgegeben. Die spannende Amlethus-Geschichte von Mord und Rache, von Ehebruch und Inzest wird wieder von François de Belleforest erzählt (vgl. *Histoires Tragiques*, 5. Bd., 1570) (→ Kap. 2).

Literatur

Ausgaben

- Danorum Regum Heroumque Historiae*. Hg. v. Christiern Pedersen. Paris 1514.
Saxonis Grammatici Danorum historiae libri XVI. Hg. v. Erasmus Roterodamus. Basel 1534.
Saxonis Grammatici Gesta Danorum. Hg. v. Alfred Holder. Straßburg 1886.
Saxonis Gesta Danorum. Hg. v. Jørgen Olrik und Hans Ræder. Kopenhagen 1931–1957.
Der Nordische Hamlet. Hg. v. Heiko Uecker. Frankfurt a. M. 2005 (enthält Saxo, dt. Übersetzung von G. Sieveking, die isländischen Texte mit dt. Übersetzung).
Den danske Rimkrønike. 3 Bde. Hg. v. Helge Toldberg. Kopenhagen 1958–61.

Übersetzungen

- Gollancz, Israel (Hg. u. Übers.): *Hamlet in Iceland: Being the Icelandic Romantic Ambales Saga, with Extracts from the Five Ambales Rimur and Other Illustrative Texts, for the Most Part Now First Printed, and an Introductory Essay*. London 1898.

- Jantzen, Hermann: *Saxo Grammaticus: Die ersten neun Bücher der dänischen Geschichte*. Berlin 1900.
- Herrmann, Paul: *Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Erster Teil: Übersetzung*. Leipzig 1901.
- Sievekings, Gerhart: *Saxo Grammaticus: Amlethus*. Hamburg 1947.
- Hansen, William F.: *Saxo Grammaticus and the Life of Hamlet*. Lincoln/London 1983.

Forschungsliteratur

- Boberg, Inger M.: »Saxo's Hamlet«. In: *American-Scandinavian Review* 44 (1956), 50–56.
- Davidson, Hilda Ellis/Fisher, Peter: *Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Books I-IX. Bd. II: Commentary*. Cambridge 1980.
- Dollerup, Cay: *Denmark, »Hamlet« and Shakespeare: Study of Englishmen's Knowledge of Denmark towards the End of the Sixteenth Century with Special Reference to »Hamlet«*. 2 Bde. Salzburg 1975.
- Gollancz, Israel (Hg.): *The Sources of Hamlet, with an Essay on the Legend*. London 1926.
- Herrmann, Paul: *Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Bd. II: Erläuterungen*. Leipzig 1922, 248–296.
- Lukman, Niels: »British and Danish Tradition«. In: *Classica et Mediaevalia* 6 (1944), 88–99.
- Sperber, Hans: »The Conundrum in Saxo's Hamlet Episode«. In: *Publications of the Modern Language Association* 64 (1949), 864–870.
- Zinzow, Adolf: *Die Hamletsaga an und mit verwandten Sagen erläutert. Ein Beitrag zum Verständnis nordisch-deutscher Sagedichtung*. Halle 1877.

Heiko Uecker

2. François de Belleforest

Die Hamlet-Sage erreichte England im 16. Jh. vermutlich nicht in Form von Saxos *Gesta Danorum* (→ Kap. 1), sondern in der Version, die sich in den *Histoires Tragiques* von François de Belleforest (1530–1583) findet. Diese überaus erfolgreiche Sammlung an tragischen Geschichten, die in einer siebenbändigen Ausgabe zwischen 1565 und 1583 erschien, ist ursprünglich eine Übersetzung der Novellen Matteo Bandellos. Die dritte Kurzgeschichte des zuerst 1570 erschienenen fünften Bandes der *Histoires Tragiques*, die von Amleths Rache am Mörder seines Vaters handelt, wurde hingegen nicht von Bandello verfasst, sondern geht eben auf Saxo Grammaticus zurück. Inhaltlich deckt sich diese Version mit derjenigen Saxos, allerdings ist sie etwa doppelt so lang, weil Belleforest die Sage ausführlich und stark moralisierend kommentiert. Die englische Übersetzung dieser Episode erschien erst 1608 als *The Hystorie of Hamlet* und kann daher nicht als Shakespeares Quelle gelten, zumal die Übersetzung eindeutig von Shakespeares Drama beeinflusst ist und nicht umgekehrt (vgl. den Abdruck dieser Quellen bei Gollancz 1926; alle Zitatangaben beziehen sich auf diese Ausgabe).

Belleforest ist neben dem verlorenen *Ur-Hamlet* (→ Kap. 3) als Hauptquelle für *Hamlet* anzusehen. Ein erster Grund hierfür ist bereits im Titel zu finden: Sowohl die erste als auch die zweite Quartoausgabe (→ Kap. 4) heißen *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark*, was zumindest sprachlich einen ersten Bezug zu den *Histoires Tragiques* herstellt. Wie bei Saxo handelt die *Histoire* von Fensgon, der seinen Bruder Horwendil – ebenfalls wie bei Saxo nicht König von Dänemark, sondern lediglich Herrscher über Jütland – ermordet und dessen Frau Gerutha heiratet. Die Mitschuld von Gerutha wird zumindest impliziert, da sie bereits zu Lebzeiten Horwendils Fensgons Geliebte war: »il avoit incestueusement souillé la couche fraternelle« (186; »hee had incestuously abused his wife«; Gollancz 1926, 187). Da der Brudermord auf einem Bankett stattfindet, ist er öffentlich bekannt, und als Begründung für die Tat gibt Fensgon vor, dass er Gerutha vor Horwendil hatte schützen wollen:

Ce paillard, et infame meurtrier, calomnia le defunct, d'avoir voulu occir ceste Dame, et que s'estant trouvé sur le point qu'il taschoit de la massacrer, il avoit defendu la Dame et occis son frere, [...]. (186; »this adulterer and infa-

mous murtherer, slaunders his dead brother, that hee would have slaine his wife, and that hee by chance finding him upon the point ready to do it, in defence of the lady had slaine him«; Gollancz 1926, 187)

Weil der Mord bekannt ist, muss sich Amleth, um nicht ebenfalls Opfer von Fengons Gewalt zu werden, verstellen. In der Folge gibt er sich als Schwachsinniger, redet wirr und trägt Lumpenkleider. Sein Wahnsinn ist fingiert, eine notwendige Maske, die über die Handlung motiviert ist. Hiermit entsteht eine Diskrepanz gegenüber Shakespeares *Hamlet*, da hier keine eindeutige Motivation für die groteske Verstellung, die »antic disposition«, zugrunde liegt, wie Thompson und Taylor feststellen:

Because the crime is public knowledge, Amleth needs the disguise of idiocy lest his uncle suspect he is up to something, but in Shakespeare the king has no reason to believe that Hamlet knows anything, so his antic disposition is unnecessary, except in so far as it reveals something about Hamlet's inner state of mind. (Thompson/Taylor 2006, 68)

Während sich Amleth wahnsinnig gibt, lässt er doch immer wieder seine wahre Natur durchscheinen, weswegen die Höflinge und Fengon letztlich doch Verdacht schöpfen und Amleth einer Reihe an Prüfungen mit dem Ziel unterziehen, ihn zu entlarven und letztlich zu beseitigen. Zunächst soll er von einer Frau verführt werden. Allerdings ist die Rolle dieser Frau, anders als bei Saxo an Amleths Biographie gebunden, da sie ihn von Kindheit an geliebt hat:

Car elle l'aymoit des son enfance, et eust esté bien marie de son desastre et fortune, et plus de sortir de ses mains, sans jouyr de celuy qu'elle aimoit plus que soymesme. (202; »from her infancy loved and favoured him, and would have been exceeding sorrowfull for his misfortune, and much more to leave his companie without enjoying the pleasure of his body, whome shee loved more than herselfe«; Gollancz 1926, 203)

Durch diesen Ansatz an psychologischer Tiefe in der Beziehung von Amleth und der ungenannten »Damoyselle«, die bei Saxo noch nicht zu erahnen war, ist der Grundstein für die Entwicklung des Charakters der Ophelia bei Shakespeare gelegt.

Die zweite Prüfung Amleths ist der Kern der *closet scene* (III.4) in Shakespeares Drama, in der Hamlet seine Mutter zur Rede stellt und den verborgenen Polonius hinter dem Vorhang tötet. Bei Belleforest versteckt sich der Höfling, der feststellen will, ob Amleth auch bei seiner Mutter wahnsinnig ist, allerdings unter der Bettdecke. Amleth tötet den Eindringling und verfüttert ihn an die Schweine. Signi-

fikanterweise befindet sich der Höfling in der Übersetzung, der *Hystorie of Hamblet*, hinter den »hangings«, und bevor Hamblet ihn tötet, ruft er »A rat, a rat« (III.4.207). Der anonyme Autor kannte 1608 ganz offensichtlich Shakespeares *Hamlet*, und seine Übersetzung ist dementsprechend von der Tragödie beeinflusst.

Die dritte der Prüfungen ist die Überfahrt nach England, auf der Amleth den Brief, der den Auftrag für seine Hinrichtung beinhaltet, umschreibt. Statt Amleths werden die beiden Höflinge getötet, und er heiratet die Tochter des englischen Königs, nachdem er sich zunächst despektierlich gezeigt, seine Äußerungen aber durch außerordentliche seherische Fähigkeiten gerechtfertigt hat. Neu ist hier die melancholische Disposition Amleths, die die ursprüngliche Quelle noch nicht erwähnte. Bei François de Belleforest ist die Melancholie Grundlage und Ursache von Amleths seherischen Fähigkeiten und Grundlage seines außergewöhnlichen Charakters im Allgemeinen:

Je n'ay affaire icy de discourir des parties de divination en l'homme, et si ce Prince, pour la vehemence de la melancholie, avoit receu ces impressions, devinant ce qu'autre ne luy avoit jamais declairé, ainsi que les Philosophes qui traitent de la judiciaire, donnent la force de telle prediction à ceux, qui influez de Saturne, chantent souvent des choses, lesquelles cessant une telle fureur, ils ne peuvent eux mesmes entendre qui en sont les prononceurs. (236 ff.; »It toucheth not the matter herein to discover the parts of divination in man, and whether this prince, by reason of his over great melancholy, had received those impressions, devining that, which never any but himselfe had before declared, like the philosophers, who discoursing of divers deep points of philosophie, attribute the force of those divinations to such as are saturnists by complexion, who oftentimes speake of things which, their fury ceasing, they then alreadye can hardly understand who are the pronouncers«; Gollancz 1926, 237 f.)

Nachdem Amleth nach Dänemark zurückgekehrt ist, führt er seine von langer Hand geplante Rache aus, macht den Hofstaat betrunken, verbrennt die schlafenden Höflinge und köpft den korrupten Fengon. Danach richtet er sein Wort an das schweigende dänische Volk und klagt es an, den Tyrannen Fengon erduldet zu haben und ihn, Amleth, die Rache allein ausüben zu lassen. Wie auch bei Saxo stirbt Amleth also nicht an dieser Stelle, sondern lebt weiter, heiratet die schottische Prinzessin und wird erst viel später durch Verrat getötet.

Die seine Rache abschließende Mahnung hat auch den Zweck, seine Taten in die Erinnerung seines Volkes einzuschreiben. Neben der moralisieren-

den Ansprache Amleths an seine Mutter Gerutha in ihrem Schlafgemach ist es vor allem diese Rede, die als Anlage für Hamlets Sprachmächtigkeit betrachtet werden kann, wie Harold Jenkins (1982, 91) bemerkt. Die Neigung zu ausführlichen Monologen ist demnach in Belleforest angelegt, allerdings noch in keiner Weise als *soliloquy* oder als Mittel der Erkundung der eigenen Subjektivität. Mit dem Charakter der Geliebten, der Melancholie und dem Hang zur ausführlichen Rede finden sich bei Belleforest also einige der Elemente, die bei Shakespeare von zentraler Bedeutung sein werden, allerdings hier noch in vollständig anderer Form und Funktion vorliegen, was Shakespeares kreativen Umgang mit seinem Quellenmaterial stärker hervorhebt als seine Abhängigkeit von Fremdtexten.

Literatur

Gollancz, Israel (Hg.): *The Sources of Hamlet, with an Essay on the Legend*. London 1926.

Jenkins, Harold: »Introduction«. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London/New York 1982 (The Arden Shakespeare, Second Series), 91.

Thompson, Ann/Taylor, Neil: »Introduction«. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor. London 2006 (The Arden Shakespeare, Third Series), 68.

Ralf Haekel

3. Der *Ur-Hamlet*

Es ist davon auszugehen, dass eine der wichtigsten Quellen von Shakespeares *Hamlet* ein verlorenes Drama ist, über das allerdings kaum etwas Näheres bekannt ist. Im Falle von Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* (→ Kap. 1) und Belleforests *Histoire Tragique* (→ Kap. 2) sind die Texte erhalten, es ist lediglich ungeklärt, ob und wie gut Shakespeare sie kannte. Im Falle des sogenannten *Ur-Hamlet* existieren hingegen nur externe Hinweise auf die Existenz eines englischen Hamlet-Dramas vor Shakespeare. Der Theaterdirektor Philip Henslowe (ca. 1550–1616) erwähnt einen *Hamlet*, der im Juni 1594 in Newington Butts aufgeführt wurde, und in einer kurzen Passage in Thomas Lodges *Wit's Misery*, einem Pamphlet aus dem Jahr 1596, findet sich der folgende, sehr bekannte Verweis: »he walks for the most part in black under colour of gravity, & looks as pale as the Visard of y^e ghost which cried so miserally at y^e thea- tor like an oyster wife, *Hamlet, revenge* [...]« (Lodge 1596, 56).

Eine längere, zeitlich aber früher zu verortende Stelle findet sich in Thomas Nashes »To the Gentlemen Students of Both Universities«, dem Geleitwort zu Robert Greenes *Menaphon* aus dem Jahr 1589. Die ausführliche Stelle lautet:

It is a common practise now a daies amongst a sort of shifting companions, that runne through euerie arte and thriue by none, to leaue the trade of *Nouerint* whereto they were borne, and busie themselues with the endeours of Art, that could scarcely latinize their neck-verse, if they should haue neede; yet English Seneca read by candle light yeelds manie good sentences, as *Bloud is a begger*, and so foorth: and if you intreate him faire in a frostie morning, he will affoord you whole *Hamlets*, I should say handfulls of tragical speaches. (Nashe 1589, s. p.)

Diese Textstelle weist darauf hin, dass ein älteres Hamlet-Drama im Jahr 1589 oder davor in England existierte, also bevor Shakespeare spätestens ab 1592 als Dramatiker und Schauspieler in London in Erscheinung trat. Dieses Drama zeichnete sich zudem durch lange Monologe aus, die charakteristisch für die frühe englische *revenge tragedy* sind (vgl. → Kap. 18). Hieran schließen sich Spekulationen über Thomas Kyd, den Verfasser des Prototyps des englischen Rachedramas, der *Spanish Tragedy* (ca. 1586/87; vgl. Erne 2001), als möglichen Autor an, denn die Passage von Nashe lautet weiter:

The sea exhaled by droppes will in continuance be drie, and *Seneca* led bloud line by line and page by page, at length

must needs die to our stage: which makes his famisht followers to imitate the Kidde in *Aesop*, who enamored with the Foxes newfangles, forsooke all hopes of life to leape into a new occupation [...]. (Nashe 1589, s. p.)

Jenkins interpretiert diese Stelle als Beleg dafür, dass Kyd der Autor des *Ur-Hamlet* gewesen sein muss:

The fable of the kid, in any case more Spenser's than Aesop's, appears to be brought in less for its aptness than for the pun on a writer's name. [...] For it cannot be a coincidence that Thomas Kyd had been born the son of a scrivener; not keeping to this »trade of *Noverint*«, took to literary composition; not having been to a university, could be said to have had a limited classical education; was nevertheless an imitator of Seneca, from whom he culled many sententious sayings in his *Spanish Tragedy* and elsewhere [...]. (Jenkins 1982, 83)

Ob es sich tatsächlich um Kyd als Urheber eines verlorenen Hamlet-Dramas handelt, lässt sich allerdings nicht belegen und muss Spekulation bleiben. Ann Thompson und Neil Taylor schließen beispielsweise auch nicht aus, dass Shakespeare selbst der Autor des *Ur-Hamlet* gewesen sein könnte (vgl. Thompson/Taylor 2006, 46 f.). Gegen diese etwas steile These spricht, dass Frances Meres in seiner Auflistung von Shakespeare-Dramen aus dem Jahr 1598 kein Hamlet-Stück nennt. Darüber hinaus existieren keinerlei Hinweise auf eine mögliche Printveröffentlichung, den Inhalt, die formale Anordnung oder die Sprache des *Ur-Hamlet*. Emma Smith fasst die Ergebnisse, die aus der Quellenlage folgen, bündig zusammen: »By 1598, then, there seems to have been a *Hamlet* without Shakespeare and a Shakespeare without *Hamlet*« und sie fügt ironisch hinzu, »At some unspecified date, this anomaly is rectified« (Smith 1999, 178).

Im Lauf des 19. Jh.s setzen erst wieder Spekulationen über die Natur des *Ur-Hamlet* ein, die trotz oder vielleicht aufgrund der ausgesprochen dürftigen Quellenlage wilde Auswüchse hervorbrachten. Drei Texte wurden herangezogen, um die Charakteristika des verlorenen Stückes zurückzugewinnen: Die erste, »schlechte« Quartausgabe von 1603, Thomas Kyds *Spanish Tragedy* und schließlich der *Bestrafte Brudermord* (→ Kap. 6), ein deutsches Wanderbühnendrama des frühen 18. Jh.s, das seinerseits auf ein Stück der Englischen Komödianten aus dem frühen 17. Jh. zurückgeht.

Aus den genannten Belegstellen ergeben sich eine Vielzahl an möglichen Deutungen über die Natur des *Ur-Hamlet*, die nicht allein als wilde Spekulationen gelten können. Zum einen ist die Erwähnung des Geistes, der sich weder bei Saxo noch bei Belle-

forest findet, ein Hinweis darauf, dass diese Figur nicht von Shakespeare erdacht wurde, sondern Teil der ersten Dramatisierung des Stoffes ist. Dieser Hinweis stellt auch die Verbindung zu Thomas Kyd her. Die elisabethanische Rachedtragödie, in deren Tradition *Hamlet* steht, geht auf die *Spanish Tragedy* zurück, das einzige Drama, das gesichert Thomas Kyd zugeschrieben werden kann. Kyd, der gemeinsam mit Christopher Marlowe die reife Phase des elisabethanischen Theaters einläutete, hatte in der *Spanish Tragedy* alle Elemente dieses immens erfolgreichen Genres, das seinerseits auf Senecas Tragödien zurückgeht, eingeführt: der politisch aus den Fugen geratene frühneuzeitliche Staat, das moralische und juristische Dilemma des Rächers, seine Melancholie und sein Wahnsinn, das Spiel im Spiel und schließlich auch die Figur des Geistes, der die Handlung ins Rollen bringt. Der Hinweis von Lodge darauf, dass der Geist wie eine »oyster wif« schrie, mag ein Anzeichen dafür sein, dass das frühere Stück noch sehr auf drastische Effekte baute, die für das blutige Genre der Rachedtragödie typisch sind. – Shakespeares eigenes frühes Drama *Titus Andronicus* ist ein Beispiel. Auch die »antic disposition«, die bei Saxo und Belleforest dadurch motiviert ist, dass der Brudermord allgemein bekannt ist und sich Amleth durch seine Verstellung schützen muss, gewinnt durch die Einbettung in den Kontext der Rachedtragödie erneut Sinn. Hieronimo in der *Spanish Tragedy* wie auch Titus in *Titus Andronicus* sind erst durch ihren Wahnsinn in der Lage, das politische Unrecht im frühneuzeitlichen Staat durch ihre Rache aus der Welt zu schaffen und somit die natürliche Ordnung wieder herzustellen – wenn auch auf Kosten ihres eigenen Todes. Zugleich ist die Ausübung der Rache immer an eine metatheatralische Inszenierung – ein Spiel im Spiel oder ein inszeniertes Festbankett – gebunden. Hamlets »antic disposition« würde sich demnach aus zwei unterschiedlichen Quellen speisen, die eventuell bereits durch den *Ur-Hamlet* vorbereitet oder eingeführt wurden.

Soweit scheinen die Spekulationen über einen gänzlichen ungesicherten Text – solange es sich letztlich um Spekulationen zu Form und Funktion des Shakespeareschen *Hamlet* handelt – berechtigt zu sein. Allerdings hat sich aus den Spekulationen in der Shakespeare-Forschung seit dem 19. Jh. eine scheinbar gesicherte Quellenlage entwickelt, die von einer teleologischen Konstruktion ausgeht, die von Belleforest über die *Spanish Tragedy* und den *Ur-Hamlet* reicht und die schließlich in Shakespeares

Hamlet mündet – wobei der *Hamlet* allerdings immer noch Anzeichen von weniger perfekten Vorstufen besitzt, die den *Ur-Hamlet* als eine zwar primitivere Version, aber dennoch als Schritt in die richtige Richtung ausweisen. So schreibt etwa Bullough in seiner Einleitung zum *Hamlet*-Teil der *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*:

Like Belleforest's hero, Hamlet is to be »Heavens scourge and minister« carrying out a just and inescapable duty. But that the soldiers fear lest the Ghost may be a demon and that Hamlet himself doubts it for a short time reveals a degree of sophistication in Shakespeare's treatment entirely lacking in *The Spanish Tragedy* and probably only dimly foreshadowed in the *Ur-Hamlet*. At some stage, probably in the *Ur-Hamlet*, the saga already somewhat modernized by Belleforest was brought into line with Renaissance manners and current tales of court-murders and revenge. (Bullough 1973, 28)

Aber all das setzt voraus, dass es sich beim *Ur-Hamlet* tatsächlich um ein Rachedrama in der Tradition der *Spanish Tragedy* handelt und dass Kyd sein Autor ist. Etwas überspitzt lässt sich der Aufstieg des *Ur-Hamlet* zu einer gesicherten Quelle folgendermaßen beschreiben:

In the absence of the play itself, textual bibliography wrote it, situated it among its putative sources and discussed its relationship to the extant *Hamlet*. What had seemed spectral and shadowy became a solid foundation on which could be stacked endless theories about *Hamlet* itself. (Smith 1999, 179)

Die Theorien zum Einfluss auf Shakespeares Stück gingen so weit, dass Gewalttätiges, Ungereimtes oder Bizarres komplett dem Quelltext zugesprochen wurden, um Shakespeare als möglichst makellostes Genie zu (re-)konstruieren.

The purported existence of the *Ur-Hamlet* functions here as a guarantor of the aesthetic purity of the Shakespearean text: on it, and its unknown author, can be placed the blame for anything which cannot be admitted Shakespearean. Shakespeare emerges from the exercise of reconstruction as paradoxically both a greater and a lesser playwright, able to transform the leaden stuff of his source into the pure gold of his dramatic art, but simultaneously unable to erase all traces of his base material. (Smith 1999, 188)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl Kyds mögliche Autorschaft als auch das frühe Rachedrama *The Spanish Tragedy* zumindest sinnvolle Spekulationen ermöglichen. Ein unmittelbarer intertextueller Bezug hingegen sowohl der ersten Quartausgabe als auch des *Bestraften Brudermords* zum *Ur-Hamlet* sind längst durch genaue Textkritik widerlegt worden – diese beiden Dramen ermöglichen also keinen Zugriff auf das verlorene Stück.

Während die bloße Existenz eines *Ur-Hamlet* zwar als gesichert gelten kann, gibt es darüber hinaus so gut wie keine Hinweise auf Form und Inhalt dieses Stücks.

Literatur

- Bullough, Geoffrey: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Bd. 7. London 1973.
- Erne, Lukas: *Beyond the Spanish Tragedy. A Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester 2001.
- Jenkins, Harold: »Introduction«. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Harold Jenkins. London/New York 1982 (The Arden Shakespeare, Second Series), 83.
- Lodge, Thomas: *Wits Miserie, and the Worlds Madnesse*. London 1596.
- Nashe, Thomas: »To the Gentlemen Students of Both Universities«. In: Greene, Robert: *Menaphon*. London 1589, s. p.
- Smith, Emma: »Ghost Writing. *Hamlet* and the *Ur-Hamlet*«. In: Murphy, Andrew (Hg.), *The Renaissance Text. Theory, Editing, Textuality*, Manchester/New York 1999, 177–190.
- Thompson, Ann/Taylor, Neil: »Introduction«. In: William Shakespeare: *Hamlet*. Hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor. London 2006 (The Arden Shakespeare, Third Series).

Ralf Haekel

4. Hamlet-Ausgaben

Wer immer sich mit Shakespeares *Hamlet* beschäftigt – sei es als Bühnenstück und Teil der internationalen Theatergeschichte, als literarisches Dokument englischer Renaissance-Dichtung oder auch als Gegenstand kulturgeschichtlicher Rezeptionsforschung – wird zunächst vom ›authentischen‹ Text dieser Tragödie ausgehen. Er ist letztlich Ausgangspunkt und Auslöser des weltweiten Hamlet-Mythos, von der internationalen Theaterwirkung und den vielfachen literarischen Spiegelungen, den mannigfachen Reflexionen in der bildenden Kunst und Musik bis hin zu philosophischen und theologischen Disputen zu Hamlet-Problemen.

Drei unterschiedliche Fassungen dieses Textes sind der Nachwelt als authentische Dokumente überliefert; keine zeitgenössischen Handschriften oder gar Autographen sind erhalten. Die frühesten Zeugnisse sind zwei Quarto-Drucke von 1603 (Q₁) und 1604/05 (Q₂) sowie die sieben Jahre nach dem Tod des Dichters publizierte, von zwei Schauspielerkollegen des Dichters gewissenhaft zusammengestellte Sammlung von 36 Dramen, der sog. *First Folio* von 1623 (F₁). Sie enthält unter der Rubrik ›Tragedies‹ *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke*. Die Differenzen zwischen den drei Texten sind beträchtlich und betreffen keineswegs nur philologische Details. So fehlen 230 Zeilen der zweiten Quartoausgabe im

Text der *First Folio*, der wiederum 70 Zeilen enthält, die in den beiden früheren Drucken nicht überliefert sind. Der früheste Druck (Q₁), erst 1823 entdeckt, ist ein Sonderfall: Es ist ein kurzer, womöglich in Teilen nach dem Gedächtnis eines beteiligten Schauspielers aufgezeichneter Text, der aber, wie schon der alte Goethe in einer 1827 verfassten Besprechung über die erste *Quarto* erkannte, interessante Rückschlüsse auf frühe Aufführungspraktiken ermöglicht: So erscheint des alten Hamlets Geist in der *closet scene* ›in his nightgown‹ (nach III.4.101); die geistig verwirrte Ophelia tritt auf ›playing on a lute and her hair down‹ (entspricht IV.5.21), und in der Friedhofszene an Ophelias Grab die Anweisung ›Hamlet leaps in after Laertes‹ (nach V.1.241, steht in Q₁). Ansonsten ist dieser Text recht verstümmelt und in vielen Details deshalb ziemlich problematisch. Auf dem Titelblatt des im Folgejahr herausgebrachten zweiten Quartodrucks (Q₂), *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, wird denn auch ausdrücklich vermerkt: *Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie*, ein Anspruch, der sich im einzelnen kaum mehr nachprüfen lässt. Die beiden verlässlicheren und vollständigeren Texte Q₂ und F₁ differieren neben einer Reihe fehlender bzw. zusätzlicher Passagen in Dutzenden von einzelnen Worten und sprachlichen Wendungen. Ein berühmtes Beispiel findet sich zu Beginn von Hamlets erstem Monolog in der zweiten Szene (nach I.2.129, steht in F₁):

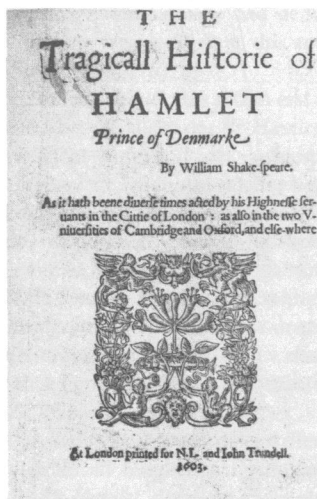


Abb. 1: Titelblatt der ersten *Quarto* (Q₁), 1603.

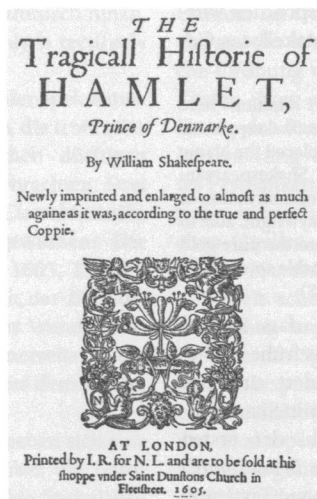


Abb. 2: Titelblatt der zweiten *Quarto* (Q₂), 1604/05.

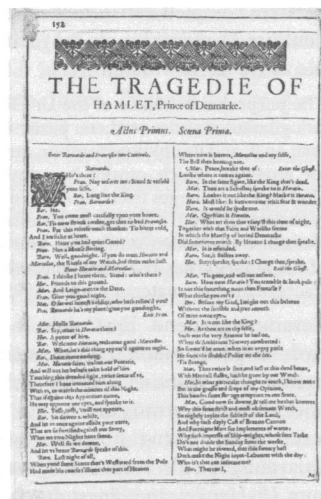


Abb. 3: Titelseite der *First Folio* (F₁), 1623.

Oh that this too too solid Flesh, would melt,

Das ist der Text der *First Folio* (1623), von Schlegel folgendermaßen übersetzt:

O schmelze doch dies allzu feste Fleisch,

und von vielen Herausgebern englischer und deutscher Ausgaben übernommen.

Doch der *Quarto*-Text von 1604/05 (Q_2), dem die meisten neueren Ausgaben den Vorzug geben, sagt eindeutig:

O that this too too sallied flesh would melt,

Dabei wird »sallied« (belagert, angegriffen) häufig emendiert zu »sullied« (besudelt, beschmutzt), so auch in Frank Günthers moderner Übersetzung:

O daß dies all- allzu beschmutzte Fleisch
Doch schmolz, ...

Hier, wie an anderen Stellen, lassen sich für beide Fassungen plausible Argumente anführen, und es wird sich kaum je ermitteln lassen, ob Shakespeare die eine oder die andere oder sogar beide selbst verfasste und autorisierte.

Grundsätzlichere Probleme ergeben sich, wenn man die Unterschiede zwischen den Drucken zu erklären versucht, die längere Textstücke betreffen. So fehlt in der *Folio* Hamlets Monolog nach dem Auftritt des Fortinbras und seiner Armee im 4. Akt (IV.4.9–66): »How all occasions do inform against me«. Er scheint für den Fortgang der Handlung entbehrlich und wurde möglicherweise schon in frühen Aufführungen (wie ja auch in vielen Inszenierungen seither) gestrichen. Die beiden umfangreichsten Auslassungen in Q_2 finden sich in Hamlets erstem Gespräch mit Rosencrantz und Guildenstern im 2. Akt (II.2.237–366). Hamlet bezeichnet dort Dänemark als Gefängnis; später berichten ihm die Schauspieler von der Konkurrenz, die die erfolgreichen Kindertruppen mit ihrer wirkungsvollen Darstellungsweise den Schauspielern aus der Stadt machen (II.2.330–354). In beiden Fällen mögen politische Gründe für die Streichung gesprochen haben. Der neue englische König James I. (1566–1625; reg. 1603–25) war seit 1589 mit Anna von Dänemark verheiratet, die auch Schirmherrin einer Knabentruppe war. Es kann aber auch nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei den beiden Passagen um spätere Zusätze im Text von F_1 handelt.

Diese und zahlreiche andere Unterschiede zwischen den beiden Druckfassungen lassen sich nicht ohne Verweis auf die besonderen Gegebenheiten des

elisabethanischen Theater- und Verlagswesens erklären. Shakespeare, wie die meisten Dramatiker seiner Zeit, verfasste seine Texte in erster Linie zum Gebrauch für die Schauspieler, denen damit auch alle Rechte übertragen wurden. Nur ein Teil der Stücke, in der Regel solche, die sich als erfolgreich erwiesen hatten, wurden anschließend zum Druck freigegeben oder von unbefugten Mitwissern (möglicherweise Schauspielern oder anderweitig an der Aufführung Beteiligten) als Raubdrucke vertrieben. Der überaus fragwürdige Zustand des *Hamlet*-Textes von 1603 (Q_1) hat in der älteren Forschung zu der Vermutung geführt, dass es sich um einen solchen Raubdruck, gestützt womöglich auf eine Gedächtnisnachschrift, handeln könnte; andere Forschungen haben zu dem Schluss geführt, dass dieser Text als Spielvorlage ganz ungeeignet und eher für den Druck bestimmt gewesen sei. Wegen der offensichtlich zweifelhaften Qualität hat man diesen Text lange in eine Gruppe eingereiht, die man als »Bad Quartos« bezeichnet hat. Die ausdrückliche Versicherung auf dem Titelblatt von 1604/05, der Text sei neu, fast doppelt so lang wie der erste und nach der authentischen Vorlage gedruckt, macht dagegen den Eindruck einer für nötig gehaltenen Richtigstellung. Der Text ist freilich, wie auch der in F_1 , länger als der aller anderen Dramen von Shakespeare, länger auch als die Dauer der in der Regel auf etwa zwei Stunden begrenzten Aufführung auf dem elisabethanischen Theater es erlaubte, so dass manches für die Vermutung spricht, der Dramatiker habe in diesem und in anderen Fällen bewusst für den Druck und nicht allein für die Bühne geschrieben.

Nicht weniger problematisch ist die Autorität des Textes in der *Folio* von 1623. Argumente und Befürworter haben sich sowohl für die Annahme gefunden, dass wir hier eine durch andere Hände gegangene und daher weniger authentische Version vor uns haben, als auch dafür, dass Shakespeare selbst seinen Text für eine Aufführung bearbeitet und gekürzt habe. Mit Sicherheit darf angenommen werden, dass keiner der beiden gedruckten Texte – Q_1 kann in diesem Zusammenhang außer Betracht bleiben – zu Shakespeares Zeiten oder in den folgenden zwei Jahrhunderten in voller Länge aufgeführt wurde.

Aus dieser Situation ergibt sich, dass wohl von Anfang an die für die jeweilige Aufführung Verantwortlichen sich aus den ihnen zugänglichen Texten eigene Versionen von *Hamlet* verfaßten und entsprechend kürzten. Bis heute fertigen ja in aller Regel Re-

gisseure und Dramaturgen für eine bestimmte Inszenierung ihre eigene Textfassung an, während gleichzeitig Herausgeber/innen sich mit zunehmendem Einsatz an philologischer Gelehrsamkeit bemühen, meist unter gleichzeitiger Heranziehung von Q₂ und F₁, später häufig auch Q₃, so etwas wie einen ›authentischen‹ Text herzustellen. Editions-wissenschaft und Editionspraxis haben im letzten Jahrhundert hierfür ständig verfeinerte Methoden der Analyse entwickelt; doch manche Fragen bleiben noch immer unbeantwortet und die wissenschaftlichen Ausgaben der letzten Jahrzehnte unterscheiden sich durchaus in wesentlichen Punkten und in ihrer Auffassung von der Genese des Textes. Mit Sicherheit werden wir kaum jemals von einem ›endgültigen‹ Text des *Hamlet* sprechen können, wenn auch manches Problem heute weniger kontrovers erscheint als unter früheren Herausgebern.

Bei der noch in Vielem ungeklärten und letztlich unbeweisbaren Herkunft der Texte bzw. ihrer hypothetischen Vorlagen musste von Anfang an jede(r) Herausgeber/in des Dramas für die jeweils erwartete Leserschaft einige grundsätzliche Entscheidungen treffen. Zu Shakespeares Lebzeiten und noch etwa ein Jahrhundert nach seinem Tod kann man weitgehend von einer textkritischen Unbekümmertheit sprechen, in erster Linie auf dem Theater, wo von Anfang an mehr als freizügig mit dem überlieferten Text umgegangen wurde. Diese Situation spiegelt sich schon früh in den gedruckten Fassungen wider. So erscheinen in der Nachfolge der *First Folio* von 1623 weitere drei aufwendige Sammelausgaben: F₂ (1632), ein kaum veränderter Nachdruck von F₁, dann F₃ (1663), auf dem Titelblatt als »The third impression« deklariert; eine zweite Auflage von 1663/64 enthält darüber hinaus sieben Dramen, die bis auf *Pericles* Shakespeare zugeschrieben und später oft unter »Shakespeare-Apokryphen« eingereiht wurden; F₄ (1685), nach dem Titelblatt »The fourth edition«, entspricht weitgehend F₃. Der Text von *Hamlet* in all diesen *Folios* folgt mit geringfügigen Abweichungen dem von F₁. Auch die Version von Q₂ wird im Laufe des 17. Jh.s mehrmals nachgedruckt, wie auch mehrere andere der auf dem Theater erfolgreichen Stücke Shakespeares und mancher Zeitgenossen, die in erschwinglicheren Einzelausgaben publiziert wurden, wobei sich die vertriebenen Texte bald an die jeweiligen Bühnens Fassungen anlehnten. So erschien 1676 zweimal eine Ausgabe des *Hamlet* (Q₆ und Q₇), auf deren Titelblatt es heißt, *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. As it is now acted*

at his highness the Duke of York's Theatre. Eine weitere Ausgabe mit diesem Titel erschien 1683 (Q₈). Die Ausgabe von 1695 (Q₉) ändert den Titel zu *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. As it is now acted at the Theatre Royal by their majesties servants*, und schließlich wurde 1703 in mehreren Druckauflagen ein Text publiziert mit dem Titel *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. As it is now acted by her majesties servants* (Q₁₀–Q₁₄).

Neben diesen beiden Formen der Publikation erschienen seit Beginn des 18. Jh.s aufwendigere mehrbändige Werkausgaben für den literarisch interessierten Leser und Bücherfreund. Die erste, überaus einflussreiche Edition dieser Art war Nicholas Rows Ausgabe in neun Bänden (1709, darin *Hamlet* in Bd. 5), in der eine Reihe bis heute nachwirkender Konventionen eingeführt werden, wie die durchgehende Einteilung in fünf Akte, die vorangestellten Personenverzeichnisse und anderes mehr (vgl. dazu Mowat 1994). Mit Rowe beginnt auch die bis heute vorherrschende Konvention des »conflated *Hamlet*«, d. h. eines aus verschiedenen Überlieferungssträngen zusammengesetzten Textes (im Fall von Rowe Q₆ und F₁). Mit Rowe setzt die ebenso spannende wie spannungsreiche Geschichte der Shakespeare-Edition im engeren Sinn ein, von der hier nur der den heutigen Leser unmittelbar betreffende Abschnitt umrissen werden kann.

Der Text des *Hamlet* selbst war vom Zeitpunkt seiner Entstehung an alles andere als sakrosankt: Literaten, Philologen, Herausgeber, Gelehrte und Theaterleute nahmen sich vielerlei Freiheiten, erst recht natürlich Übersetzer und ihre ›Abnehmer‹ auf der Bühne und in anderen Medien. Die große Vielfalt der dem heutigen Leser und Theaterbesucher zur Verfügung stehenden Ausgaben spiegelt diese Situation. Neben einer Vielzahl preiswerter Ausgaben, deren Textform im Einzelnen nicht immer angegeben wird, findet sich auf dem amerikanischen und europäischen Markt eine größere Zahl von Studienausgaben mit wissenschaftlichem Anspruch und ausführlicher Einführung in die Probleme des Textes und seine Interpretation.

Noch immer unentbehrlich für ein historisches Studium des Textes von *Hamlet* ist die zweibändige *Variorum Edition*, hg. von Horace Howard Furness 1877 (nachgedruckt 1963). Sie gibt einen kritischen Überblick über alle wichtigen bis dahin publizierten Ausgaben und ihrer Lesarten und vor allem auch über eine Sammlung von Äußerungen der einflussreichsten Kritiker, Wissenschaftler und Schriftsteller.

Sowohl die *First Folio* von 1623 als auch die späteren Auflagen sowie die beiden früheren *Quarto*-Drucke sind mehrfach als Faksimile reproduziert worden; besonders zu nennen ist die sorgfältige Ausgabe von Charlton Hinman (New York/London, 1968, 2. Aufl. mit einem Nachwort von Peter W.M. Blayney). Sie beruht auf einer vergleichenden Studie der 80 Exemplare des Buches, die in der Folger Shakespeare Library, Washington D.C., aufbewahrt werden. Für das Faksimile wurde daraus jeweils die Seite ausgewählt, die den endgültigen Zustand der *Folio* am zuverlässigsten wiedergibt. Zu den *Quartos* liefert besonders reichhaltiges Material: *The Shakespeare Quartos Archive* <http://www.quartos.org> (1.12.2013).

Seit langem bewährte Reihen von Einzelausgaben der Werke Shakespeares erscheinen bei verschiedenen englischen wissenschaftlichen Verlagen, meist in regelmäßigen Abständen revidiert oder ganz neu bearbeitet. Von *Hamlet* sind in erster Linie zu nennen die Ausgaben in der Reihe des New Cambridge Shakespeare, hg. von Philip Edwards, 1985, ²2003, des Oxford Shakespeare, hg. von G.R. Hibbard, 1987, und des Arden Shakespeare, hg. von Harold Jenkins, 1982, völlig neu herausgegeben in zwei Bänden von Ann Thompson und Neil Taylor 2006 (*The Arden Shakespeare. Third Series; Kurzform: Arden Three*). Diese beiden Ausgaben sind die gründlichsten derzeit erhältlichen Editionen, sowohl was die kritische Behandlung des Textes als auch dessen Erläuterung betreffen, wobei vor allem die textkritische Vorgehensweise deutliche Unterschiede aufweist. Sie ist das Ergebnis verschiedener Interpretationen der Überlieferung, aber auch von Differenzen hinsichtlich der Aufgabe des Herausgebers. Mit Ausnahme der Edition von Thompson und Taylor handelt es sich in allen Fällen um eklektische Texte, die sich mit unterschiedlicher Verteilung der Schwerpunkte auf Q_2 und F_1 (gelegentlich auch Q_1) stützen und jeweils von den anderen Texten das übernehmen, was ihnen Shakespeares Intention bzw. seiner geänderten Präferenz am nächsten zu kommen scheint. So nimmt etwa Harold Jenkins (*Arden Shakespeare*) an, dass F_1 verschiedentlich von Shakespeare nicht autorisierte Zutaten des Theaters enthält, die er aus dem Text entfernt und nur in textkritischen Anmerkungen zitiert. Dagegen bevorzugt Philip Edwards (*New Cambridge Shakespeare*) im Zweifelsfall eher F_1 , und die dort nicht enthaltenen Passagen werden im Text in eckige Klammern gesetzt. Hibbard (*Oxford Shakespeare*) wiederum geht so weit, dass er die nur in Q_2 enthaltenen Passagen in seinem Text erlässt und

sie in einem eigenen Anhang zusammenfasst. Thompson und Taylor in ihrer zweibändigen Ausgabe (*Arden Three*) entfernen sich bewusst von dem Prinzip eines eklektischen Textes und trennen konsequent die drei frühen Fassungen voneinander: der erste Band enthält die Version Q_2 (ein Anhang führt die nur in F_1 enthaltenen Zeilen an), dazu die allgemeine Einleitung und Bibliographie, während der zweite Band die Texte von Q_1 und F_1 enthält, mit einer eigenen Einleitung und einer knappen Aufführungsgeschichte zu Q_1 . Die Edition ist so angelegt, dass jeder Band für sich allein benutzt werden kann, was zumindest für den ersten Band gilt. Zusammen genommen bieten sie jedenfalls die am vielseitigsten informierende moderne Ausgabe des *Hamlet*.

Knappere Einzelausgaben, wissenschaftlich ediert und kommentiert, sind in der Reihe des New Penguin Shakespeare (hg. von T.B. Spencer, mit einer Einleitung von Anne Barton, 1980), des Signet Classic Shakespeare (hg. von Sylvan Barnet und Edward Hubler, 1963, rev. 1986 von Sylvan Barnet), *The New Folger Library Shakespeare* (hg. von Barbara Mowat und Paul Werstine, ²2004), ferner des Cambridge School Shakespeare (hg. von Richard Andrews und Rex Gibson, ²2005) sowie *The New Kittredge Shakespeare* (hg. von Bernice W. Kliman und James H. Lake, 2008).

Auch mehrere der einbändigen Gesamtausgaben enthalten einen kritisch edierten Text des *Hamlet*, so besonders die Ausgaben der Dramen und Gedichte, hg. von Peter Alexander (London 1951), ferner Alfred Harbage (New York 1969), Stanley Wells und Gary Taylor (Oxford 1986 u. ö.), sowie David Bevington (New York 1992 u. ö.), G. Blakemore Evans (Boston/New York ²1997) und *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*, hg. von Stephen Greenblatt et al. (New York 1997) sowie die *Complete Works*, hg. von Jonathan Bate und Eric Rasmussen (Basingstoke/New York 2007); Rasmussen folgt dem Text von F_1 und stellt am Ende die nur in Q_2 überlieferten Zeilen zusammen.

Einen Sonderfall stellt die diesem Handbuch als Referenztext zugrunde liegende englisch-deutsche Studienausgabe (hg. von Norbert Greiner und Wolfgang G. Müller, Tübingen 2008) dar. Sie basiert im Wesentlichen auf dem Text des *Complete Pelican Shakespeare*, hg. von Alfred Harbage (London 1969). Der Text ist unter Berücksichtigung der gegenwärtigen Forschung ausführlich kommentiert und in enger Anlehnung an den englischen Wortsinn ins Deutsche übersetzt.

Literatur**Ausgaben**

- Hamlet. A New Variorum Edition of Shakespeare.* Hg. v. Horace Howard Furness. 2 Bde. Philadelphia 1877; Nachdr. New York 1963.
- Hamlet.* Hg. v. Harold Jenkins. The Arden Shakespeare. London 1982.
- Hamlet.* Hg. v. Philip Edwards. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge 1985, 2003.
- Hamlet.* Hg. v. G. R. Hibbard. The Oxford Shakespeare. Oxford 1987.
- The Three-Text Hamlet. Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio.* Hg. v. Paul Bertram und Bernice W. Kliman. New York 1991.
- The Enfolded Hamlet.* Hg. v. Bernice W. Kliman, *The Shakespeare Newsletter, Extra Issue.* New York, 1996; auch <http://narp.oed.com/enfolded.html> oder <http://leoyan.com/global-language.com/ENFOLDED/>
- Branagh, Kenneth: *Hamlet by William Shakespeare: Screenplay, Introduction and Film Diary.* London 1996.
- The First Quarto of Hamlet.* Hg. v. Kathleen O. Irace. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge 1998.
- Hamlet, Prince of Denmark.* Hg. v. Robert Hapgood. (Shakespeare in Production). Cambridge 1999.
- A Synoptic Hamlet: A Critical – Synoptic Edition of the Second Quarto and First Folio Texts of Hamlet.* Hg. v. Jesús Tronch-Pérez. València 2002.
- Hamlet.* Hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor. The Arden Shakespeare: Third Series. London 2006.
- Hamlet: The Texts of 1603 and 1623.* Hg. v. Ann Thompson und Neil Taylor. The Arden Shakespeare: Third Series. London 2006.
- Hamlet: Englisch/deutsch.* Hg. v. Holger Klein. 2 Bde. Stuttgart 1984.
- Hamlet. Zweisprachige Ausgabe.* Deutsch v. Frank Günther. Mit einem Essay v. Manfred Pfister. München 1995.
- Hamlet, Prince of Denmark.* Englisch-deutsche Studienausgabe. Dt. Prosafassung mit Anm. v. Norbert Greiner. Einl. und Kommentar v. Wolfgang G. Müller. Tübingen 2008.
- www.hamletworks.org (21.8.2012)
- Jansohn, Christa: »2b or nt 2b«: New Global and Local Hamlet-editions«. In: *Folio. Shakespeare-Genootschap van Nederland en Vlaanderen* 14 (2007), 27–36.
- Jowett, John: *Shakespeare and Text.* Oxford 2007.
- Kastan, David Scott: *Shakespeare and the Book.* Cambridge 2001.
- Massai, Sonia: *Shakespeare and the Rise of the Editor.* Cambridge 2007.
- Mehl, Dieter: *Shakespeares Hamlet.* München 2007.
- Menzer, Paul: *The Hamlets. Cues, Qs, and Remembered Texts.* Newark 2008.
- Mowat, Barbara: »The Form of Hamlet's Fortunes«. In: *Renaissance Drama* 19 (1988), 97–126.
- Mowat, Barbara: »Nicholas Rowe and the Twentieth-Century Shakespeare Text«. In: Tetsuo Kishi et al. (Hg.): *Shakespeare and Cultural Traditions. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo, 1991.* Newark 1994, 314–22.
- Murphy, Andrew: *Shakespeare in Print. A History and Chronology of Shakespeare-Publishing.* Cambridge 2003.
- Murphy, Andrew (Hg.): *A Concise Companion to Shakespeare and the Text.* Oxford 2007.
- Thompson, Ann et al.: *Which Shakespeare? A User's Guide to Editions.* Milton Keynes 1992.
- Thompson, Ann/Taylor, Neil: »O that this too too XXXXX text would melt: Hamlet and the Indecisions of Modern Editors and Publishers«. In: *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies* 10 (1997), 221–36.
- Thompson, Ann/Taylor, Neil: »The Politics and Poetics of Editing Hamlet«. In: Jansohn, Christa (Hg.): *Problems of Editing.* Tübingen 1999, 150–163.
- Thompson, Ann/McMullan, Gordon (Hg.): *In Arden: Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot.* London 2003.
- Wells, Stanley: *Re-Editing Shakespeare for the Modern Reader.* Oxford 1984.
- Wells, Stanley et al. (Hg.): *William Shakespeare. A Textual Companion.* Oxford 1987.
- Werstine, Paul: »The Cause of This Defect: Hamlet's Editors«. In: Kinney, Arthur F. (Hg.): *Hamlet. New Critical Essays.* London 2002, 115–33.

Dieter Mehl

Forschungsliteratur

- Bevington, David: *Murder Most Foul: Hamlet through the Ages.* Oxford/New York 2011.
- Hirsh, James: »The ›To be, or not to be‹ Speech: Evidence, Conventional Wisdom, and the Editing of Hamlet«. In: *Medieval and Renaissance Drama in England* 23 (2010), 34–62.
- Jackson, MacDonald P.: »Editing Hamlet in the 1980s: Textual Theories and Textual Practices«. In: *Hamlet Studies* 11 (1989), 60–72.

5. Musik in *Hamlet*

Während man heutzutage vor allem ins Theater geht, um ein Stück zu sehen – ein deutlicher Akzent also auf dem visuellen Kommunikationskanal der Theateraufführung liegt –, beschrieb man das Theatererlebnis in der englischen frühen Neuzeit vor allem in akustischen Begriffen, so wie Hamlet dies tut, wenn er sagt: »We'll hear a play tomorrow« (II.2.521). Die frühneuzeitliche Dominanz des Akustischen ist den vergleichsweise beschränkten Möglichkeiten hinsichtlich des Bühnenbildes, der Ausstattung und Beleuchtung des elisabethanischen Theaters geschuldet und führte zu der Praxis, fehlende visuelle Impulse durch Worte, die sogenannte *Wortkulisse*, zu ersetzen. Die materielle Dimension von Sprache – das Klingen oder gar Verstummen – spielt eine wichtige Rolle im *Hamlet*, denn neben vielen anderen Themen befasst sich das Drama auch mit den Grenzen der Sprache. Dies wird gleich zu Anfang deutlich, wenn die ersten Auftritte des Geistes zunächst ohne akustische Verlautbarungen vonstatten gehen. Horatios Aufforderung »If thou hast any sound or use of voice, / Speak to me« (I.1.128 f.) kommt er nicht nach. Der Zuschauer – und Horatio – werden dazu genötigt, Sinn jenseits des gesprochenen Wortes aufzuspüren und die Bedeutung des Erlebten mittels alternativer Kommunikationskanäle zu konstruieren. Ähnlich exponiertes Schweigen begegnet dem Publikum am Ende des Dramas, als Hamlet seine berühmten letzten Worte spricht: »The rest is silence« (V.2.347). Mit diesen Worten schließt sich ein Kreis, der durch Schweigen markiert ist: Das anfängliche und das beschließende Schweigen sind auf der thematischen Ebene Ausdruck von Sprachzweifel im Sinne eines Wissens um die Grenzen der Sprache; auf der Ebene der Publikumslenkung dient es dazu, die Wahrnehmung zu sensibilisieren für alle akustischen Ausdrucksweisen, denen auch Schweigen zuzurechnen ist.

Wie in jedem Drama spielt in *Hamlet* die *sound-scapes* (darunter ist jede Form von akustischem Ereignis im Text und in der Aufführung zu verstehen) eine wichtige Rolle. Neben der Wortkulisse, dem gesprochenen Wort, ist es vor allem die Musik, die in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss. Literatur- und Theaterwissenschaftler sowie Theaterpraktiker sind sich darin einig, dass der Musik im Theater Shakespeares eine Schlüsselfunktion zukommt, denn sie vermag es ebenso wie die gespro-

chene Sprache, das fehlende oder nur angedeutete Bühnenbild zu ersetzen oder akustisch zu evozieren und Informationen über Räume oder Figuren zu transportieren. Ein Blick in das Shakespearesche Œuvre zeigt jedoch, dass die Rolle der Musik in den verschiedenen dramatischen Genera unterschiedlich gewichtet ist. Auf diesen Umstand hat bereits Frederick W. Sternfeld in seiner Studie zu *Music in Shakespearean Tragedy* (1963) hingewiesen: Während in Shakespeares Komödien in der Regel extensiver Gebrauch von Musik – in der Regel Vokalmusik – gemacht wird, ist diese Praxis in den Tragödien deutlich seltener anzutreffen. Für die unterschiedliche Prominenz von Vokalmusik in den Tragödien und Komödien gibt es vielfältige Gründe, wobei Sternfeld die Differenz vor allem theaterhistorisch begründet. Die englische Dramatik stand unter starkem Einfluss von Senecas Tragödien, in denen weder Vokal- noch Instrumentalmusik vorgesehen waren. Shakespeare folgte dieser Tradition jedoch nicht uneingeschränkt. In seinen Tragödien spielen musikalische Einlagen durchaus eine Rolle. Während vor allem Instrumentalmusik regelmäßig eingesetzt wird, um eine »akustische Kulisse« zu schaffen, sind reine Gesangsnummern jedoch selten anzutreffen. Vor diesem Hintergrund erweist sich *Hamlet* als ein besonderes Drama. Denn in diesem spielt Vokalmusik tatsächlich eine vergleichsweise exponierte Rolle. In *Hamlet* gibt es siebzehn Bühnenanweisungen die Musik betreffend und sechs Lieder, von denen Ophelia die ersten fünf singt und der Totengräber das sechste:

1. »How should I your true-love know« (IV.5.23–26, 29–32, 36, 38 ff.),
2. »Tomorrow is Saint Valentine's Day« (IV.5.48–55, 58–66),
3. »They bore him barefaced on the bier« (IV.5.164–167),
4. »For bonny sweet Robin is all my joy« (IV.5.185),
5. »And will 'a not come again« (IV.5.188–197–91),
6. »In youth when I did love« (V.1.58–61, 67–70, 87–90, 112 f.).

Damit kann *Hamlet* – neben *Othello* – mit einer Rarität im Shakespeareschen Tragödien-Œuvre aufwarten: einer singenden Heldin. Hinsichtlich der Überlieferung der Lieder ist allerdings festzuhalten, dass nur die Texte derselben überliefert sind. In jüngerer Zeit wurden darum von Ross W. Duffin Versuche unternommen, die Musik zu rekonstruieren und für eine Aufführung verfügbar zu machen (vgl. Duffin 2004).

Im Folgenden soll die Funktion von sowohl instrumentaler als auch vokaler Musik in *Hamlet* dargestellt und die dramatische Qualität und Funktion der musikalischen Beiträge näher bestimmt werden. Die Darstellung geht von der Prämisse aus, dass Musik nicht nur ein ›Extra‹ ist und wie ein Ornament hinzugefügt wird, sondern integraler Bestandteil des Dramas und dessen Aufführung und somit untrennbar mit dessen Substanz, Struktur und dramatischem Gehalt verbunden ist. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, zwischen zwei Formen musikalischer Beiträge zu unterscheiden: die der Präsentation sowie die der Repräsentation. Mit *musikalischer Präsentation* ist die in der Aufführung tatsächlich erklingende Musik gemeint, wie der Gesang oder die Bühnenmusik, die in den dramatischen Ablauf integriert und mimetisch vermittelt ist. Zu unterscheiden wäre hiervon extra-dramatische Musik, die beispielsweise vor oder nach den Aufführungen erklang.

Auf der Ebene der diegetisch *repräsentierten Musik* ist jede Form sprachlich vermittelter Musik zu berücksichtigen. Damit ist Musik gemeint, die nicht materiell erklingt, sondern erzählt oder durch Rede evoziert wird, zum Beispiel durch Tropen, die dem musikalischen Diskurs entlehnt sind. Die repräsentierte Musik ist ebenso wie die präsentierte auf ihre Einbindung in das Drama und deren Funktion hin zu untersuchen. Jenseits der dramatisch gestalteten und eingesetzten Musik spielt Musik auch auf der Metaebene der Shakespeare-Forschung eine Rolle. Hier wären vor allem die Arbeiten Wolfgang Clemens zu nennen, dessen literaturwissenschaftliche Terminologie Anleihen an musikalischen Parametern (z. B. Rhythmus) macht (vgl. Clemens 1951, 1966; Barry, 1963).

Es können in *Hamlet* also musikalische Konstellationen auf zwei Ebenen identifiziert werden: die der real erklingenden präsentierten Musik sowie die der sprachlich repräsentierten und nicht real erklingenden Musik. Auf der Ebene der real erklingenden Musik soll zwischen Instrumental- und Vokalmusik unterschieden werden. Während die instrumentale Bühnenmusik häufig dazu benutzt wird, um Orte als soziale Räume zu markieren oder eine bestimmte Atmosphäre zu verdichten, fungiert die Vokalmusik in der Regel als Mittel der Figurencharakterisierung. Diesen unterschiedlichen Konstellationen soll in der folgenden Darstellung systematisch Rechnung getragen werden.

Bühnenmusik I: Mit Pauken und Trompeten

Die Funktion der im *Hamlet* eingesetzten Bühnenmusik kann mit dem Begriff der *soundscape* (vgl. Schafer 1977; Smith 1999) zutreffend beschrieben werden. Sie ist beteiligt an der Herstellung von sozialen Räumen und entlastet damit das gesprochene Wort. Die Ankündigung sozial hochrangiger Figuren wird regelhaft ganz konventionell mit Pauken und Trompeten angekündigt (z. B. III.2.86 ff., Regieanweisung: ›Enter trumpets and Kettledrums, King, Queen, Polonius, Ophelia‹). Aber auch die Theateraufführung im Stück erfährt eine musikalische Rahmung, wodurch deren repräsentativer Charakter im Kontext höfischer Unterhaltung hervorgehoben wird. Allerdings machen verschiedene Fassungen des *Hamlet* unterschiedliche Angaben, was die verwendeten Instrumente, Oboe (vgl. Sternfeld 1964, 218) oder Trompete (*Hamlet* Studienausgabe III.2, Regieanweisung vor V. 130) anbelangt.

Darüber hinaus geht die Bühnenmusik mit einer der Figuren eine besonders enge Bindung ein: Claudius wird nicht nur standesgemäß von Trompeten angekündigt, sondern generell mit lauter Musik in Verbindung gebracht, nämlich mit lärmender Festmusik (I.4.11 f.). Diese Musik erklingt *offstage* und wird von Hamlet kommentiert. Dadurch wird eine tatsächliche Darstellung von Claudius' ausschweifender Hofhaltung etwa durch die Inszenierung eines Gelages überflüssig gemacht. Neben diesem bühnenökonomischen Vorteil ergibt sich noch eine weitere Funktion dieser Szene: Dadurch, dass Claudius' Treiben durch Hamlet fokalisiert wiedergegeben und bewertet wird, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die grundsätzliche und unüberwindbare Differenz zwischen den beiden Figuren gelenkt. Während Claudius von hedonistischem Lärm umgeben ist und sich sogar dazu versteigt, volkstümliche Tänze (›swaggering upspring reels‹; I.4.9) zu tanzen, ist Hamlet eher den leisen Tönen zugetan und zeigt für derlei akustische Ausschweifungen und die durch sie repräsentierte moralische Haltung kein Verständnis.

Trompeten kündigen jedoch nicht nur Claudius oder dessen Lustbarkeiten an, sondern werden metaphorisch auch in Bezug zum Geist von Hamlets Vater gesetzt. Der Geist tritt unangekündigt aus dem Nichts auf, sein Abgang wird jedoch akustisch eingeleitet: Er verschwindet, nachdem der Hahn, ›the trumpet to the morn‹ (I.1.150), gekräht hat. Die

Darstellungen beider Herrscher – des gegenwärtigen und des ermordeten – bedienen sich akustischer Unterstützung bei der Repräsentation ihrer Macht. Während die Trompeten Claudius' weltliche Macht symbolisieren, verfügt der Geist nicht mehr über diese spezifische akustische Signatur der Macht. Sein Machtbereich wird durch den Hahnenschrei als jenseits des Tages befindlich markiert, denn der Geist gehört einer Sphäre an, die vom Tag und der Welt geschieden ist. Auf der akustischen Ebene manifestiert sich die Alterität des Geistes in der Art und Weise, wie seine Auftritte akustisch untermalt werden: Sie vollziehen sich zunächst stumm, erst später wird er zu sprechen anheben. Ursupator und legitimer Herrscher werden auf der akustischen Ebene über eine strukturell inverse Analogie zueinander in Beziehung gesetzt und damit zugleich einander kontrastierend gegenübergestellt: Während die Trompeten die Präsenz des illegitimen Königs ankündigen, kündigt die metaphorische Trompete, der Hahn, vom Verschwinden des Geistes des legitimen Herrschers.

Trompetenklänge spielen auch am Ende des Dramas eine zentrale Rolle, wenn das Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Klangqualitäten genutzt wird, um die bestehende Dissonanz, das verweigerte *dénouement* akustisch zu versinnbildlichen. Das Szenario wird wie folgt gestaltet: Als das Duell zwischen Hamlet und Laertes beginnt, ruft der König nach Trompeten, die seine Unterstützung für Hamlet in angemessener Art und Weise kundtun sollen. Die Hybris des Königs wird sprachlich vermittels der Figur der *gradatio* gestaltet: »Give me the cups / And let the kettle to the trumpet speak, / The trumpet to the cannoneer without, / The cannons to the heavens, the heaven to earth, / Now the king drinks to Hamlet« [...]« (V.2.263–267). Das profane Handeln des Königs soll erhöht werden, indem es durch Pauken, Trompeten und Kanonen dem Himmel kommuniziert wird, welcher nun seinerseits vom Ansinnen des Monarchen kündigt. Ein letztes Mal vermerkt eine Regieanweisung den Einsatz von Trompeten und Trommeln, als Hamlet einen Treffer im Duell landet. Kurz danach greift seine Mutter zum vergifteten Trank und die Ereignisse überschlagen sich. Als Hamlet stirbt, versucht Horatio dieses einschneidende Erlebnis dadurch zu würdigen, dass er in seinen Abschiedsworten eine völlig andere Klangwelt evoziert: »And flights of angels sing thee to thy rest!« (V.2.349). Doch die erhoffte Jenseitigkeit und himmlische Harmonie kann sich nicht ent-

fallen, denn die Trauer wird abrupt unterbrochen von der Ankunft des Fortinbras und seines Gefolges, die von Trommeln begleitet werden. Fortinbras ordnet ein Staatsbegräbnis mit militärischen Ehren für Hamlet an, und das Drama wird beschlossen von der Aufforderung, den Leichenzug mit »soldiers' music, and the rites of war« (V.2.388) zu begleiten. Diese Musik bleibt im Stück jedoch ungespielt, denn Fortinbras' Aufforderung beschließt die Aufführung. Der Zuhörer muss die evozierten Klänge imaginieren und das Drama selbst zu einem glorreichen Ende führen. Durch diese Verschiebung des Staatsbegräbnisses in die Vorstellungskraft der Zuschauer wird zugleich der visuell vermittelte Eindruck der Desolatheit – die Bühne ist übersät mit Leichen – verstärkt.

Bühnenmusik II: Die singende Ophelia

Noch enger als im Fall der Bühnenmusik ist die Vokalmusik mit einzelnen Figuren und deren dramatischem Standort verbunden. Wie bereits eingangs bemerkt, zählt *Hamlet* neben *Othello* zu den wenigen Tragödien, in denen die weibliche Hauptfigur singt. Ophelias Lieder erklingen allesamt in der fünften Szene des 4. Aktes. Die Musik zu den einzelnen Liedern ist nicht überliefert und auch die textliche Gestalt bleibt fragmentarisch und bedarf einer kenntnisreichen Ergänzung durch das Publikum (oder der Gelehrten). Die einzelnen Gesangsbeiträge sind nicht als geschlossene Nummern gestaltet, sondern werden immer wieder von Versuchen der Kommunikation mit Vertretern des Hofes oder Handlungen (beispielsweise dem Verteilen von Blumen) unterbrochen.

Die fünfte Szene beginnt mit dem Auftritt der Königin, Horatios und eines weiteren Herrn. Die Anwesenden unterhalten sich über Ophelias prekäre geistige und emotionale Verfassung. Man beschließt, das Gespräch mit ihr zu suchen, um zu verhindern, dass ihr Verhalten und ihre Äußerungen Andere zu subversivem Verhalten animieren. Ophelia wird gebracht, und bereits ihre erste Äußerung zeichnet sich durch eine für den weiteren Verlauf der Szene charakteristische Ambivalenz aus, denn die Frage »Where is the beauteous majesty of Denmark?« (IV.5.21) erscheint aufgrund der Tatsache, dass die Königin zugegen ist, eigentlich als überflüssig. Auf die Frage der Königin – »How now, Ophelia?« (IV.5.22) –, beginnt Ophelia überraschenderweise

zu singen («How should I your true-love know»; IV.5.23–26, 29–32, 36, 38 ff.). Zunächst singt sie über die Liebe, wechselt dann aber den Gegenstand: Es ist von einem Toten die Rede. Diese Verse beziehen die umstehenden Vertreter des Hofes auf den Verlust des Vaters – für das Publikum lassen sich die Verse ebenfalls auf die gescheiterte Beziehung zu Hamlet beziehen. Diese Form von Ambivalenz prägt alle gesanglichen Äußerungen Ophelias in dieser Szene, denn die von ihr angestimmten Lieder lassen sich je nach Perspektive des Beobachters sowohl auf den getöteten Vater als auch auf das beendete Verhältnis mit Hamlet beziehen. Dies gilt insbesondere für das dritte Lied, das zunächst den Konventionen eines Klagegesangs folgt («They bore him barefaced on the bier»; IV.5.164–167), letztlich aber offen lässt, wer genau das Objekt dieser Klage ist («dove» kann sowohl auf den verlorenen Geliebten als auch den Vater bezogen werden).

Die Uneindeutigkeit beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Frage nach dem Objekt der Lieder, sondern spielt darüber hinaus auf einer weiteren Ebene eine Rolle: So geht es im zweiten Lied um den Valentinstag («Tomorrow is Saint Valentine's Day»; IV.5.48–55, 58–66), aber das Lied erschöpft sich nicht in unschuldigen Liebeserklärungen, sondern nimmt eine deutliche Wendung ins Anzügliche. Der König reagiert auf diese Wendung mit dem Versuch, Ophelia auf das konventionelle Frauenbild einzuschwören: »Pretty Ophelia« (IV.5.56). Ophelia geht auf diese Aufforderung zur Konformität jedoch nicht ein. Dies wird besonders deutlich im vierten Lied, von dem Ophelia nur einen Vers intoniert: »For bonny sweet Robin is all my joy« (IV.5.185). Auch dieses Lied ist nicht überliefert, aber es gibt Quellen, in denen es Erwähnung findet und die nahelegen, dass es sich um ein populäres frivoles Lied handelt. Es spielt mit einem Innuendo und überlässt das Ausbuchstabieren des Intendierten letztlich den Zuschauern bzw. Zuhörern. Am Ende der Szene verstummt Ophelias Gesang, und die Verse ihres letzten Liedes («And will 'a not come again»; IV.5.188–197) lösen sich schließlich in Prosa auf.

In Q₁ ist im Unterschied zu anderen frühen Ausgaben die Rede davon, dass Ophelia die Bühne mit einer Laute in der Hand betritt (Kommentare dazu in der Arden-Ausgabe, 375). Einige Herausgeber haben argumentiert, dass die Laute in dieser Szene ein denkbar unangemessenes Instrument und darum zu streichen sei. Dies wiederum wird von anderen Kritikern aufgegriffen: Gerade die Unangemessenheit

der Laute in dieser Szene versinnbildlicht ohne großen rhetorischen Aufwand Ophelias Wahnsinn besonders gut.

Wie diese summarische Darstellung auf der Ebene der Handlung nahelegt, lässt sich für die Figur der Ophelia besonders gut aufzeigen, dass Gesang als integraler Bestandteil einer Bühnenhandlung und zur Charakterisierung einer Figur eingesetzt werden kann. Dieser Sachverhalt ist in der Forschung gut bekannt, und es kann in diesem Zusammenhang vor allem auf die sozialhistorisch ausgerichtete Studie von Frederick W. Sternfeld (1963) und neueren Datums auf die den *gender studies* verpflichtete Arbeit von Leslie C. Dunn (1994) verwiesen werden. Die Argumentation beider Beiträge soll in deren wesentlichen Aspekten nachgezeichnet werden.

Sternfeld hat bereits früh auf die Bedeutung des Gesangs für die Figur der Ophelia im Sinne eines dramatischen Mehrwerts hingewiesen. Bei seinen Analysen hatte er vor allem die soziale Bedeutung des Gesangs im Blick. Als die verstörte Ophelia im 4. Akt vor den dänischen Hof tritt und eine Reihe von Liedern zum Besten gibt, überschreitet sie, so Sternfeld, die Grenzen dessen, was zur Entstehungszeit der Tragödie als schickliches Verhalten einer Dame von Stand galt. Zum einen singt sie in der höfischen Öffentlichkeit – ein Verhalten, das in zeitgenössischen Traktaten zum höfischen Verhaltenskodex, vor allem für Frauen, als inakzeptabel galt. Zum anderen können ihre Gesangsbeiträge nicht dem aristokratischen Liedrepertoire zugerechnet werden, sondern entstammen dem volkstümlichen Repertoire, das Damen des gehobenen Standes über ihre Ammen oder Dienerinnen vertraut gewesen sein durfte. Das öffentliche Singen populärer Lieder akzentuiert die zunehmende soziale Entfremdung Ophelias von ihrer Umwelt auf performative Weise und kennzeichnet ihr Verhalten als transgressiv.

Doch Ophelia missachtet in ihrem musikalischen Handeln nicht nur die Regeln des Musizierens als *social practice*. Ihr spezifischer Umgang mit dem musikalischen Material ist nach Sternfeld auch zugleich Symptom eines desolaten Geisteszustands und ihre Lieder können somit dem in der frühen Neuzeit beliebten Genre der *mad songs* zugerechnet werden. Ophelias Lieder sind Collagen, in denen tradiertes Liedgut zerlegt und neu kombiniert wird (vgl. Sternfeld 1963, 57). Der fragmentarische Charakter der vorgetragenen Lieder, die Ambivalenz der Texte und der beständige Wechsel zwischen Prosa und Lied-

vers tragen dazu bei, Ophelias mentale Verfassung und zunehmende Inkohärenz sinnfällig zu gestalten. Ophelias Kontrollverlust und langsames Entschwinden aus der Welt wurde von Shakespeare somit unter Einbeziehung des musikalischen Mediums sinnfällig zum Ausdruck gebracht.

Sternfelds Befunde haben auch in der aktuellen einschlägigen Forschung nichts an Gültigkeit eingebüßt. Allerdings wurden sie in jüngerer Zeit von Leslie C. Dunn um eine dezidiert *gender*-kritische Perspektive ergänzt. Wie für Sternfeld steht auch für Dunn das Singen der Ophelia für deren soziale und mentale Entfremdung. Allerdings belässt es Dunn nicht bei dieser Beobachtung, sondern stellt Ophelias Verhalten in einen größeren kulturellen Zusammenhang. Der Gesang Ophelias repräsentiert für sie das »discursive other« des Dramas, das, was in der patriarchalisch organisierten Gesellschaft ausgeschlossen wird: Weiblichkeit und weibliches Begehren, Kritik an Logozentrik, Wahnsinn (Dunn 1994, 55). Die Musik – insbesondere der Gesang – eignet sich zur Repräsentation dieser Aspekte in besonderem Maße, da auch die Musik bis zu einem gewissen Grade dieser Form der Alterität verbunden ist. Der gemeinsame Nenner findet sich in den *gender*-Konstruktionen, welche sowohl Ophelias zunehmender Isolierung als auch dem musikalischen Diskurs zugrunde liegen. Der frühneuzeitliche musikalische Diskurs machte von hierarchisierten *gender*-Modellen, in denen Maskulinität der Vorzug gegeben wurde, extensiven Gebrauch. Der Musik konnten beide Seiten der *gender*-Opposition zugeordnet werden, sowohl die männliche als auch die weibliche. Einerseits galt Musik in ihrer berechenbaren Bezogenheit auf die harmonische Ordnung der gesamten Welt als rational und maskulin, andererseits verfügte sie aber auch über eine schwer kontrollierbare affektive Kraft, die negativ konnotiert war und als spezifisch weibliches Moment angesehen wurde. Der ambivalente Charakter der Musik wurde häufig in der Gegenüberstellung von der Musik der Engel und der der Sirenen gefasst, und der frühneuzeitliche Diskurs über die Musik war darum bemüht, Kontrolle über die affektive Macht der Musik zu erreichen. Im *Hamlet* wird von dieser Doppelrolle der Musik Gebrauch gemacht, um die Alterität der singenden Protagonistin herauszustellen. In ihrer Person werden Musik, Exzess und Weiblichkeit zusammengebracht und ihr Gesang steht nicht nur für soziale Grenzüberschreitung, sondern für die »discursive dissonance within the play« insgesamt (Dunn 1994, 58).

Ophelia entzieht sich durch den Gesang den Anforderungen der Kommunikation und der Rede – besonders deutlich wird dies, wenn sie auf Fragen der Umstehenden mit einem Lied antwortet –, und diese Weigerung, sich auf die Regeln der Kommunikation einzulassen, beschreibt Dunn als »inversion of patriarchal speech« (Dunn 1994, 62). Ophelias Gesang bricht alle Regeln der Kommunikation am Hofe: Sie singt nicht nur die falschen Lieder am falschen Ort, verstößt also gegen das soziale Protokoll, sondern sie entzieht sich darüber hinaus durch ihren Gesang und die Wiedergabe von bekannten Liedern der Zuschreibung einer klaren Subjektposition durch die patriarchalische Gesellschaft. Ophelia tritt hinter die gesungenen Texte zurück, verbirgt sich in den unterschiedlichen Sprecherrollen der Lieder und entzieht sich dadurch dem Zugriff durch ihre Umwelt. Wo die Person verschwindet, tritt das Medium des Gesangs, die Stimme, umso deutlicher in Erscheinung und in den Vordergrund der Wahrnehmung. Die im Gesang erklingende Stimme verfügt über ein »surplus of meaning«, das schwer kontrollierbar ist (Dunn 1994, 59). Im Falle der Ophelia repräsentiert der Gesang nicht nur deren mentale Verfassung und die zunehmende Schwierigkeit der höfischen Gesellschaft, sie einzuordnen und auf eine Rolle festzulegen, sondern auch »feminine excess«, der vor allem in den anzüglichen Liedern sein ganzes provozierendes Potential entfaltet.

Neben den frivolen Liedern singt Ophelia jedoch auch Klagelieder (ein Umstand, der von Sternfeld nur ansatzweise gewürdigt wurde). Dunn hat darauf hingewiesen, dass dies keine Klagen im eigentlichen Sinne seien, sondern dass sie ihre Bedeutung erst auf einer Metaebene entfalten: Es sind Gesänge über das Klagen, »ghostly echoes of rituals that never took place, griefs that never were articulated« (Dunn 1994, 61). Damit wird Ophelias Trauer- und Klagegesang zu einem Vorwurf an die Gesellschaft, die ihr die Möglichkeit adäquater Artikulation und Trauerarbeit verweigert. Das Schicksal der Ophelia folgt hierin – so Dunn – dem Opernmuster (→ Kap. 43), indem ihrem Moment des Selbstausdrucks (in der Oper sind dies regelhaft die Sterbe- oder Wahnsinnsszenen der Heldinnen) die Zerstörung auf den Fuß folgt. Im Unterschied zum öffentlichen Sterben der Opernheldinnen wird der Tod Ophelias jedoch nicht gezeigt. Es ist Gertrud, die »in one of the play's most lyrical speeches« von Ophelias Tod und deren Sterbegesängen als »old lauds« berichtet (Dunn 1994, 62). Hatte sich Ophelia zuvor des weltlichen

Liedrepertoires bedient, so wird sie nun von Gertrud als Hymnen-singend erinnert, damit als keusche und delikate Jungfrau restituiert und ihre zuvor als schockierend erfahrene und empfundene Alterität nivelliert.

Doch nicht nur Ophelias letzte Stunden sind von Liedern begleitet, sondern auch die Vorbereitungen ihrer Bestattung (ein Aspekt, der bei Dunn nicht berücksichtigt wird). Als der Totengräber das Grab für Ophelia aushebt, singt er – eine komische Figur – ein Lied über die Vergänglichkeit der Liebe und das Sterben, »In youth when I did love« (V.1.58–61, 67–70, 87–90, 112f.). Der hinzutretende Hamlet macht seinen Begleiter Horatio auf die Inkongruenz von Singen und der Tätigkeit des Totengräbers aufmerksam (V.1.62). Während sich für den Totengräber der tägliche Umgang mit dem Tod in einer Gelassenheit niederschlägt, die wiederum ihren Ausdruck im Singen von populären Liedern und damit einhergehend dem Einnehmen einer depersonalisierten und distanzierten Perspektive findet, ist der Tod für Hamlet in diesem Fall eine zutiefst individuelle und existenzielle Erfahrung. Der abgeklärte Umgang des Totengräbers mit dem Tod wird im Singen anschaulich umgesetzt und dient als dramatischer Kontrast zu Hamlets Reflexionen über den Tod, die sich im Verlauf der Szene steigern: Zunächst stimmt ihn der ausgegrabene Schädel des Yorick nachdenklich, und schließlich kulminiert die Szene darin, dass Hamlet von Ophelias Tod erfährt. Während das Singen des Totengräbers Sinnbild einer Alltäglichkeitserfahrung ist, sind Hamlets Monologe Reaktionen auf eine als existenziell erfahrene Verunsicherung.

Betrachtet man die zentrale Funktion des Singens für die Figur der Ophelia, stellt sich die Frage, welche Bedeutung Musik und Gesang für Hamlet, der ja auch in zunehmendem Widerspruch zur Gesellschaft steht, haben. Eigentlich wäre bei Hamlets Symptomatik – der Melancholie (→ Kap. 19) – weltvergessenes Musizieren zu erwarten, wie dies Shakespeare etwa in *Twelfth Night* einsetzte. Dies ist jedoch nicht der Fall. Hamlet erweist sich als seltsam unmusikalisch. Sein Leiden an der Welt findet einen anderen Ausdruck: Es entlädt sich in einer beeindruckenden Sprachgewalt, die immer wieder die Grenzen des Sagbaren auslotet und damit auch die Geduld und das Verständnis seiner Gesprächspartner strapaziert. Hierin ähnelt Hamlets Verhalten dem der Ophelia: Beide überschreiten die Grenzen der Alltagssprache: Ophelia im Gesang, Hamlet im Zerdehnen der Sprache in delirierenden Monolo-

gen, im Wortspiel oder in spitzfindigen Repliken. Sinnfällig wird der mit unterschiedlichen Mitteln erzielte vergleichbare Effekt, wenn man sich Hamlets Zitatpraxis vor Augen führt: Im 2. Akt zitiert er ein paar Verse aus einem bekannten Lied (II.2.409, Hamlet: »The first row of the pious chanson will show you more [...]«) – er singt diese jedoch nicht, wie dies Ophelia wohl getan hätte, sondern spricht sie. Die Wirkung ist – so Sternfeld – dennoch durchaus vergleichbar, denn Hamlets Zitat wird dazu eingesetzt, den Eindruck von Wahnsinn zu vermitteln: »[...] he speaks rather than sings these lines [...] the lyrics are as much a token of his assumed madness as are those of Ophelia in her famous scene« (Sternfeld 1963, 129).

Musikalische Bilder: Das Flötenspiel

Auf der Ebene der Bildersprache ist die Musik ein in der frühen Neuzeit beliebter und konventioneller Bildspender. Neben der einmaligen Erwähnung des Topos der *musica humana* (III.4.143) sind es vor allem die Blasinstrumente (die Begriffe »pipe«, »recorder«, »organ« werden häufig synonym verwendet), allen voran die Flöte, welche im *Hamlet* als Tropen benutzt werden. Das Bild vom Flötenspiel wird von Hamlet selbst eingeführt: In seinem Monolog in III.2.65 ff. benutzt er dieses Bild, um die Willkür des Schicksals zu versinnbildlichen: »[...] and blest are those / Whose blood and judgment are so well commedled / That they are not a pipe for Fortune's finger / To sound what stop she please«. Die Menschen sind das Medium des Schicksals, dessen Instrument, und können von sich aus keinen Klang erzeugen. Das Flötenspiel der Fortuna wird im Drama zum Inbegriff willkürlicher Machtausübung. Später in dieser Szene erfährt dieses Bild eine materielle Transposition, das heißt, die Flöten werden tatsächlich sichtbar auf der Bühne. Nach dem Eklat der Theateraufführung, welche von den Angehörigen des Hofes entrüstet verlassen wird, bleiben Horatio und Hamlet auf der Bühne zurück. Wenig später treten Rosencrantz und Guildenstern hinzu. Hamlet ruft nach Blockflöten: »Aha! Come, some music! Come, the recorders!« (III.2.281). Als die Musiker kommen, verlangt Hamlet, die Instrumente zu sehen: »O, the recorders. Let me see one« (III.2.332). Das von Hamlet zu Beginn der Szene aufgerufene Bild – das der flötenspielenden Fortuna – wird im Folgenden zum Leitmotiv der Bühnenhandlung. Ham-

let, der sich bewusst ist, dass Rosencrantz und Guildenstern den Auftrag haben, ihn zu kontrollieren, fordert Guildenstern dazu auf, die Flöte zu spielen: »Will you play upon this pipe?« Drei Mal beteuert der Gefragte, dass er dies nicht könne, worauf Hamlet anhebt, Ausführungen zum Flötenspiel zu machen. Er beschreibt dabei die Technik des Flötenspiels und stellt eine Analogie zum Lügen – dessen er die beiden bezichtigt – her: »It is as easy as lying« (III.2.343). Das Abdecken der Löcher wird mit dem Verdecken der Wahrheit verglichen. Alles, was die Gegner vermögen, ist, ihn – im übertragenen Sinne – zu benutzen, aber nicht zu beherrschen oder zu manipulieren (»... though you can fret me, you cannot play upon me«; III.2.357 f.). Shakespeare gelingt hier eine auf der motivischen Ebene besonders dicht gearbeitete Szene, indem er die Flöte zugleich symbolisch und real auf der Bühne präsent sein lässt.

Ausblick

Vor dem Hintergrund der angestellten Überlegungen zur Funktion der Musik im *Hamlet* stellt sich die Frage, wie diese Funktion zu bewerten ist und welche Konsequenzen sich für eine Inszenierung des Dramas daraus ergeben.

Zunächst kann festgehalten werden, wie die Musik – sowohl die präsentierte als auch die repräsentierte – als symbolische Instanz jenseits des gesprochenen Wortes figuriert und von Shakespeare dazu genutzt wird, Räume, soziale Gruppen oder individuelle Figuren mit vergleichsweise ökonomischen Mitteln darzustellen und vertiefend auszugestalten. Darüber hinaus trägt die Musik dazu bei, zentrale Themen des Dramas – etwa das Thema der Inkongruenz von Gesellschaft und Individuum, oder die Grenzen der Sprache – zu markieren und die unterschiedlichen Kommunikationskanäle und Ausdrucksmittel des Theaters in die thematische Arbeit mit einzubeziehen. In der Forschung besteht Konsens darüber, dass die Musik im *Hamlet* aufgrund ihrer engen strukturellen und thematischen Verzahnung mit dem Drama über eine reine Unterhaltungsfunktion deutlich hinausgeht. Diese Position stützt sich im Wesentlichen auf werkimmanente Überlegungen, denn sie fragt vor allem nach der dramatischen Technik Shakespeares und dessen kunstvoller Integration von Musik in das Bühnengeschehen. Ein Versuch, die Rolle der Musik im *Hamlet* in einem breiteren kulturgeschichtlichen Kontext

zu diskutieren, wurde von Bruce Johnson (vgl. Johnson 2005) vorgelegt. Er argumentiert, dass in *Hamlet* die epistemologische Krise der frühen Neuzeit mit den Mitteln der dramatischen Kunst ausagiert wird. Im Drama wird – so Johnson – der Versuch unternommen, das Verhältnis von »sound« und »sight« als Instrumente des Erkenntnisprozesses auszuhandeln, wodurch es zur Chiffre eines frühneuzeitlichen Paradigmenwechsels, von der Oralität hin zur Visualität, wird. So attraktiv die These zunächst anmutet, so problematisch ist sie vor dem Hintergrund historischer epistemologischer Vielfalt. Ein ganzes Zeitalter unter einen »Leitsinn« zu stellen und als primär »akustisch« oder »visuell« geprägt zu beschreiben, ist der vielschichtigen historischen Überlieferung und der unterschiedlichen Bewertung von Sinnesleistungen in verschiedenen Diskursen (wie zum Beispiel in der Kunst oder der Theologie) nicht angemessen. Hier ist historische Differenzierung vonnöten, bevor die Ergebnisse in einer Dramenanalyse fruchtbar gemacht werden können.

Die Frage nach der historischen Dimension spielt auch für eine Inszenierung von *Hamlet* eine wichtige Rolle, denn der/die Regisseur/in ist vor das Problem gestellt, die Musik praktisch umsetzen zu müssen. Musik gilt in der populären Vorstellung häufig als überzeitliche Weltsprache: Sie überschreitet demnach mühelos topographische und historische Grenzen. Aber tut sie dies wirklich? Musik – wie alle kulturellen Ausdrucksformen – altert, wird unverständlich und bedarf der Vermittlung durch einen historisierenden Zugang. Die in *Hamlet* erklingende und zitierte populäre Musik ist in besonders großem Maße unverständlich geworden. Die Zusammenhänge und Kontexte sind verloren gegangen, die zitierten Fragmente können von einem modernen Publikum nicht mehr als semantisch aufgeladene Zitate eingeordnet werden. Nimmt man Ophelias Singen ernst, müsste man den Versuch unternehmen, die Inkongruenz ihres Handelns und ihres Vortrags auch auf der musikalischen Ebene zu versinnbildlichen. Dazu muß man die Lieder zunächst einmal rekonstruieren (vgl. Duffin 2004), das semantische Potential der zitierten und montierten Lieder entbergen (vgl. Sternfeld 1963) und entweder historisierend kontextualisieren oder in die Musiksprache des 20. und 21. Jh.s und deren populäre Genres übersetzen (→ Kap. 47).

Literatur

- Barry, Jackson G.: Shakespeare's »Deceptive Cadence«: A Study in the Structure of Hamlet. In: *Shakespeare Quarterly* 24.2 (1973), 117–127.
- Clemen, Wolfgang: Shakespeare und die Musik. In: *ShJb [West]* (1966), 303–348.
- Duffin, Ross W.: *Shakespeare's Songbook*. New York/London 2004.
- Dunn, Leslie C.: »Ophelia's songs in Hamlet: Music, Madness, and the Feminine«. In: Dunn, Leslie C./Jones, Nancy A. (Hg.): *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge 1994, 50–64.
- Folkerth, Wes: *The Sound of Shakespeare*. London 2002.
- Gooch, Bryan N.S./Thatcher, David/Long, Odean (Hg.): *A Shakespeare Music Catalogue*. Oxford 1991.
- Iselin, Pierre: »My Music for Nothing«: Musical Negotiations in *The Tempest*«. In: Wells, Stanley (Hg.): *Shakespeare Survey*. Cambridge 1995, 135–145.
- Johnson, Bruce: »Hamlet: Voice, Music, Sound«. In: *Popular Music* 24.2 (2005), 257–267.
- Neill, Michael: »Noises/Sounds, and sweet airs«: The Burden of Shakespeare's *Tempest*«. In: *Shakespeare Quarterly* 59.1 (2008), 36–59.
- Smith, Bruce R.: *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*. Chicago 1999.
- Schafer, R. Murray: *The Tuning of the World*. New York 1977.
- Sternfeld, Frederick W.: *Music in Shakespearean Tragedy*. London 1963.
- Sternfeld, Frederick W.: *Songs from Shakespeare's Tragedies*. Oxford 1964.
- Zapf, Hubert: »To sing and speak in many sorts of music«: Musik und kommunikatives Handeln in Shakespeares *Twelfth Night*«. In: *Poetica* 22 (1990), 21–45.

Susanne Rupp