



HENDRIK BIRUS

Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge.
Goethes und Hofmannsthals Singspiele und Opern

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2002, S.270-295.

Neupublikation im Goethezeitportal in veränderter Fassung

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_singspiele.pdf>

Eingestellt am 23.01.2004

Autor

Prof. Dr. Hendrik Birus

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

(Komparatistik)

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <h.birus@lrz.uni-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Hendrik Birus: *Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge.* Goethes und Hofmannsthals Singspiele und Opern (23.01.2004). In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_singspiele.pdf> (Datum Ihres letzten Besuches).

HENDRIK BIRUS

Bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge.
Goethes und Hofmannsthals Singspiele und Opern

...es ist nun einmal das Libretto, das auf dem *Theater* entscheidet.
Hofmannsthal an Strauss, 18. 10. 1928

Goethes Texte zu Singspielen und Opern werden wie seine gesellige Dichtung überhaupt weithin mißachtet, ja kaum auch nur gekannt. Wie aber Stammbuch- und Widmungsgedichte – im umgekehrten Verhältnis zu ihrer generellen Geringschätzung – einen quantitativ wie qualitativ gewichtigen Teil von Goethes lyrischem Gesamtwerk ausmachen¹, so bilden die zwanzig Texte und Entwürfe zu Singspielen und Opern fast ein Fünftel seiner dramatischen Produktion (außer dem *Faust*).² Zu ihrer angemessenen Würdigung kann ein Blick auf die für die Operngeschichte so bedeutungsvollen Libretti Hofmannsthals beitragen, die die schneidende Ablehnung des George-Kreises wie das bezeichnende Stillschweigen in Borchardts ‘Eranos-Brief’ erfahren hatten; und wer liest sie heute noch – außer als Textgrundlage zu Richard Strauss’ Musik? Doch als Ausgangspunkt unserer Überlegungen möge eine der letzten brieflichen Äußerungen Goethes zur Oper dienen, von der aus in Zwanzig-Jahres-Schritten schließlich die Fundamente seines musikdramatischen Schaffens in den Blick kommen sollen.

¹ Vgl. Hendrik Birus, „*Ich möchte nicht gern vergessen sein.*“ *Goethes Stammbuchverse*. - In: Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.-7. Januar 1996. In Verb. m. Wolfgang Frühwald hrsg. v. Dietmar Peil, Michael Schilling u. Peter Strohschneider. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 487-515.

² Allgemein zu Goethes Verhältnis zur Musik vgl. Friedrich Blume, "Goethe", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 5, hrsg. v. F. Blume [u. a.], Kassel u. Basel 1956, Sp. 432-457; speziell zum Kontext des Weimarer Musiklebens: Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. 1756-1861*, Weimar 1982.

I

Knapp ein Jahr vor seinem Tode, am 24. April 1831, schreibt Goethe an seinen musikalischen Freund, den Maurermeister und Leiter der Berliner Singakademie Carl Friedrich Zelter, über den Erfolg einer Weimarer Vorstellung von Heinrich August Marschners romantischer Oper *Der Vampyr* (nach Lord Byron):

Der Vampyr ist hier wieder gegeben worden; das Sūjet ist detestabel, aber, nach dem was man mir erzählt, das Stück, als Oper, sehr gut gehalten. Da haben wirs! bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge, und der Musikus kann sich Beifall erwerben. Worte, in verständiger, empfindbarer Folge, gewähren ganz dasselbe was Du so oft an meinen Liedern bewiesen hast. (MA 2, 1468)

Den Stoff abscheulich zu finden, das ist keine seltene Reaktion des alten Goethe auf die zeitgenössische 'romantische' Kunst – etwa auf Karl von Holteis „neue[s] Quälodram“ *Lenore* (ebd. 1211) oder auf das „Chaos von Abominationen“ in Victor Hugos *Notre Dame de Paris* (WA IV 48, 254). Daß Marschners *Vampyr* gleichwohl erfolgreich war, hätte Goethe durchaus dem grassierenden Ungeschmack des Publikums oder aber allein der Qualität der Musik zuschreiben können. Statt dessen begründet er diesen Erfolg mit der Erfüllung der spezifisch literarischen Formmöglichkeit der Oper: *bedeutende Situationen* (und nicht etwa Handlungen oder Charaktere) *in einer künstlichen* (und nicht etwa Natürlichkeit prätendierenden) *Folge* darzustellen. Und wenn er im Blick auf Zelters Vertonungen seiner eigenen Lieder fortfährt: *Worte, in verständiger, empfindbarer Folge, gewähren ganz dasselbe*, so bezieht er sich zugleich auf die andere literarische Formkomponente der Oper: die gelungene Gestaltung der einzelnen Arien.

Schon zwei Jahrzehnte zuvor hatten sich beide 1812 über dieses Thema ausgetauscht, indem Zelter zu der von Goethe verfaßten Kantate *Rinaldo*³ bemerkte:

³ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* [‘Frankfurter Ausgabe’], 40 Bde., hrsg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus [u. a.], Frankfurt/Main 1986-1999, hier: I. Abteilung, Bd. 2, S. 272-278 (künftig mit der Sigle *FA* sowie Abteilungs-, Band- und Seitenzahl).

Die zauberhafte Leichtigkeit, Lieblichkeit; die reizende Glätte: da müßte man bei den Italienern in die Schule gehen, wer nicht zu alt dazu wäre. [...]

Das Gedicht ist günstig genug für den Komponisten der weiß was zu tun ist und sich vor der Gefahr hütet des Guten Zuviel zu tun. Alles ist leicht und frei angedeutet, die Worte sind nicht vorgreifend und der Musikus hat es wirklich mit der Sache selber zu tun. (MA 20.1, 277)

Goethe betrachtete dies als „das größte Lob, das ich zu erlangen wünschte“:

denn ich halte davor, der Dichter soll seine Umrisse auf ein weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musikus vollkommenen Raum habe seine Stickerei mit großer Freiheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gutdünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton sein, kein fertiges Bild. So denken wir freilich, aber in der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge [...]. Eine neue Deutsche Oper nach der andern bricht zusammen, wegen Mangel schicklicher Texte [...]. (Ebd. 279f.)

Doch er korrigierte sich sogleich:

Die Sache ist eigentlich bedenklicher als man glaubt; man müßte an Ort und Stelle mit allen, die zur Ausführung beitragen sollen, eine heitere Existenz haben und ein Jahr nach dem anderen etwas neues produzieren. Eins würde das andere heranzuführen und selbst ein Mißlungenes zu einem Vollkommenen Anlaß geben. (Ebd. 280).

Müßte und *würde*: kein Wunder, daß die beiden nächsten, in den ersten Ansätzen steckengebliebenen Opernpläne Goethes – *Der Löwenstuhl* (1814) und *Ferradeddin und Kolaila* (1815)⁴ – zugleich seine letzten blieben; waren doch seine eigenen Produktionsbedingungen – anders als später die Hofmannsthals – grundlegend von jener Wunschvorstellung verschieden.

II

Man muß nochmals ein, zwei Jahrzehnte zurückgehen, bis man auf größere Opernprojekte Goethes stößt. Denn in den frühen neunziger Jahren hat er in Weimar drei Opern auf die Bühne gebracht, deren Texte von ihm stammten: *Die theatralischen Abenteuer* (1790/91), *Die vereitelten Ränke* (1794) und *Circe* (1790/94).⁵ Allerdings waren dies lediglich Bearbeitungen von drei zeitge-

⁴ FA I 6, 773-777 u. 779-782.

⁵ FA I 12, 627-638, 639-673 u. 674-688.

nössischen Opern, deren Textbücher Goethe – neben zwanzig weiteren – von seiner Italien-Reise mitgebracht hatte: Domenico Cimarosas *Impresario in angustie* ('Der Schauspieldirektor in Nöten') und *Le trame deluse* ('Die vereitelten Machenschaften') und Pasquale Anfossis *La Maga Circe* ('Die Zauberin Circe'). Wenn freilich Goethe in den *Tag- und Jahres-Heften 1791* notiert: „*Die theatralischen Abenteuer*, eine immer erfreuliche Oper, mit Cimarosa's und Mozarts Musik, ward noch vor Ende des Jahrs gegeben“ (FA I 17, 22), so darf man daraus nicht auf eine – und sei es auch nur punktuelle – Zusammenarbeit mit Mozart schließen. Vielmehr bezieht er sich damit auf eine spätere Neubearbeitung (1796/97) seines Schwagers Christian August Vulpius, in die dieser vier Gesangsnummern aus Mozarts Singspiel *Der Schauspieldirektor* (1786) eingeschoben hatte.⁶

Um so substantieller war der Mozart-Bezug seines letzten größeren Opernentwurfs: *Der Zauberflöte. Zweiter Teil. Entwurf zu einem dramatischen Märchen*⁷, den Goethe 1795, also nach jenen Opernbearbeitungen, begonnen hatte. Dabei leitete ihn, wie er dem Orchesterdirektor der Wiener Hofoper schrieb, vor allem das Bestreben, „für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen, und von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz mich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden“; durch den Anschluß aber an Mozarts *Zauberflöte* hoffe er „ohne Übertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situationen und Verhältnisse [zu] steigern [vgl. Goethes spätere Formulierung: „bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge“] und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse [zu] geben“.⁸ Doch nicht genug, daß man ihm seine Forderung von hundert Dukaten nicht erfüllte, warnte ihn auch noch Schiller im Mai 1798:

Wenn Sie zu der Fortsetzung der Zauberflöte keinen recht geschickten und beliebten Komponisten haben, so setzen Sie sich, fürcht ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden, denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die

⁶ Vgl. Max Morris, "Goethe als Bearbeiter von italienischen Operntexten", in: Goethe-Jahrbuch, 1905, S. 3-51, hier S. 6f.

⁷ FA I 6, S. 221-249; zu Goethes Verhältnis zu Mozart vgl. Robert Spaethling, *Music and Mozart in the Life of Goethe*, Columbia, South Carolina 1987 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 27), bes. S. 67-174: „Part II: Goethe and Mozart“.

⁸ An Paul Wranitzky, 24. 1. 1796 (WA IV 11, 13).

Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten.⁹

So publizierte er schließlich – als Dank für die „Übersendung eines Kistchens guter Weinsorten“¹⁰ – den Anfang des Fragments in Wilmans' *Taschenbuch auf das Jahr 1802* und verzichtete damit trotz späterer Bemühungen Ifflands und Zelters faktisch auf seine Vollendung.¹¹

Wie man aber von vielen theoretischen und praktischen Unternehmungen Goethes sagen kann, daß sie über ihren historisch vergänglichen Eigenwert hinaus erst durch die Transformation in sein dichterisches Spätwerk, besonders den *Faust II*, ihre bis heute unausgeschöpfte Bedeutung gewonnen haben,¹² so auch von seiner *Fortsetzung der Zauberflöte*. Denn wenn sich Goethe zu ihr mit dem Argument Mut machte: die Arbeit an ihr könne „noch überdies eine Stimmung zu was bessern vorbereite[n]“¹³, so bezog sich dies eindeutig auf die geplante Fortsetzung des *Faust*. Und tatsächlich wäre beispielsweise die Euphorion-Szene des *Faust II* (v. 9695-9902) schwerlich ohne den Schluß dieses Fragments (v. 508-571) denkbar, der in die Verse des Genius mündet:

Hier bin ich ihr Lieben
Und bin ich nicht schön
Wer wird sich betrüben
Sein Söhnchen zu sehn.
In Nächten geboren
Im herrlichen Haus
Und weder verloren
In Nächten und Graus.

Es drohen die Speere
Die grimmigen Rachen,
Und drohten mir Heere
Und drohten mir Drachen;
Sie haben doch alle
Dem Knaben nichts an.

⁹ Schiller an Goethe, 11. 5. 1798 (MA 8.1, 574).

¹⁰ Goethe an Friedrich Wilmans, 30. 5. 1800 (WA IV 15, 71).

¹¹ Zum Ganzen vgl. Hans-Albrecht Koch, "Das Textbuch der 'Zauberflöte'. Zu Entstehung, Form und Gehalt der Dichtung Emanuel Schikaneders", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969, S. 76-120 und H.-A. K., "Goethes Fortsetzung der Schikanederschen 'Zauberflöte'. Ein Beitrag zur Deutung des Fragments und zur Rekonstruktion des Schlusses", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969, S. 121-163.

¹² Vgl. Sebastian Donat und Hendrik Birus, *Goethe - ein letztes Universalgenie?*, Göttingen 1999, bes. S. 13.

¹³ An Schiller, 9. 5. 1798 (MA 8.1, 572).

Bedürfte es noch einer Bestätigung dieser Genealogie, so lieferten sie zwei Gespräche mit Eckermann, in denen Goethe den *Faust II* ausdrücklich als „Oper“ bezeichnet und betont:

Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein; *Mozart* hätte den *Faust* komponieren müssen. *Meyer-Beer* wäre vielleicht dazu fähig, allein der wird sich auf so etwas nicht einlassen; er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten. (FA II 12, 219f. u. 306)

III

Springen wir aber ein letztes Mal zwei Jahrzehnte zurück: vom Höhepunkt der Weimarer Klassik, auf dem Goethe 1797 nach dem Vorbild von Aischylos' *Hiketiden* auch ein „ernsthafte[s] Singstück die *Danaiden* [...] nach Art der älteren griechischen Tragödie“¹⁴ entworfen hatte, zu den Anfängen seiner „musikalischen Dramen“¹⁵ und damit zur Schlußphase des ‘Sturm und Drang’. Auf deren Zusammengehörigkeit hat Goethe selbst hingewiesen, wenn er über seine erste, 1773 begonnene „Operette“¹⁶ – *Erwin und Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang*¹⁷ – in *Dichtung und Wahrheit* (IV 19) schreibt:

Die Oper, *Erwin und Elmire*, war aus Goldsmiths liebenswürdiger, im Landprediger von Wakefield [Kap. 8] eingefügten Romanze entstanden, die uns in den besten [sc. Straßburger] Zeiten vergnügt hatte, wo wir nicht ahneten, daß uns etwas Ähnliches bevorstehe. (FA I 14, 832)

Zeugt dies – wie auch Rousseau-Reminiszenzen und das eingeschaltete Lied *Das Veilchen* – von der nicht nur zeitlichen Nachbarschaft zu den *Leiden des jungen Werthers*, so sind auch in dem ein Jahr später begonnenen „Schauspiel mit Gesang“ *Claudine von Villa Bella*¹⁸ ‘Sturm und Drang’-Spuren ganz unübersehbar: die zentrale Ballade *Es war ein Buhle frech genug...*, die Vagabunden und ihr Lied *Mit Mädeln sich vertragen...*, Claudines Bekenntnis: „je

¹⁴ Goethe an Zelter, 29. 5. 1801 (MA 20.1, 17); als einziges Zeugnis hierfür findet sich eine „leichte Skizze“ des ‘musikalischen Dramas’ im Konzept eines nicht abgesandten Briefs an Zelter vom Juli oder August 1800 (MA 20.3, 126f.). Vgl. auch Goethes Tagebucheintragen vom 20. u. 21. 5. 1797 (WA III 2, 68).

¹⁵ So Goethes glückliche Formulierung in dem Briefkonzept an Zelter vom Juli/August 1800 (MA 20.3, 126).

¹⁶ So Goethe in seinen Briefen an Johanna Fahlmer, [6. oder 7. 2. 1775] u. [10.-12. 2. 1775] (WA IV 2, 235 [vgl. WA IV 50, 211] u. 232).

¹⁷ FA I 4, 503-529.

¹⁸ FA I 4, 589-634; Zitate daraus im folgenden mit einfacher Seitenangabe.

näher wir der Natur sind, je näher fühlen wir uns der Gottheit, und unser Herz fließt unaussprechlich in Freuden über“ (597), schließlich die antibürgerliche Tirade Crugantinos:

Wißt Ihr die Bedürfnisse eines jungen Herzens? [...] Wo habt Ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unerträglich! Will ich arbeiten, muß ich Knecht sein; will ich mich lustig machen, muß ich Knecht sein. Muß nicht einer, der halbweg was wert ist, lieber in die weite Welt gehen? Verzeiht! Ich höre nicht gern anderer Leute Meinung; verzeiht daß ich Euch die meinige sage. Dafür will ich Euch auch zugeben, daß wer sich einmal ins Vagieren einläßt, dann kein Ziel mehr hat und keine Grenzen; denn unser Herz – ach! das ist unendlich, so lang ihm die Kräfte zureichen! (631)

Doch zugleich zeigt sich hier, in welchem Ausmaße solche epochenspezifischen Gemeinsamkeiten durch die jeweiligen Gattungstraditionen – des empfindsamen Briefromans, der volkstümlichen Lyrik oder aber des Singspiels – fast bis zur Unkenntlichkeit überformt werden können. Denn viel mehr als mit dem *Werther* haben die Erstfassungen von *Erwin und Elmire* (1775) und der *Claudine von Villa Bella* (1776) mit der damaligen Singspielproduktion zu tun:

Goethe hat bereits in seiner Frankfurter Jugendzeit durch die Aufführungen der Truppe Theobald Marchands [?; 1741-1800] die opera buffa und opéra comique kennengelernt. In einem nicht erhaltenen opus juvenile von 1766 „La sposa rapita“ hat er zum erstenmal ein Libretto geschrieben. Vermutlich ist das Werk nicht fertig geworden. In den Leipziger Studentenjahren hat Goethe häufig die Vorstellungen der Kochschen Truppe besucht, [Christian Felix] Weiße und [Johann Adam] Hiller auch persönlich kennengelernt. Sein Verkehr im Hause Breitkopf dürfte ihn über die zeitgenössischen Bestrebungen des Singspiels unterrichtet haben.¹⁹

Unmittelbarer Anlaß für Goethes erstes überliefertes Singspiel *Erwin und Elmire* waren nun Wielands 1773 erschienene *Alceste* und seine *Briefe an einen Freund über das Singspiel „Alceste“* (*Der Deutsche Merkur* I, 1773), gegen die Goethe sogleich die Satire *Götter Helden und Wieland* „bei einer Flasche guten Burgunders [...] in Einer Sitzung nieder[ge]schrieb[en]“²⁰ hatte, sowie das im gleichen Jahr publizierte Erstlingswerk Johann Andrés (1741-99),

¹⁹ Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974 (= Sammlung. Metzler 133), S. 87; vgl. auch Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge [etc.] 1985, bes. S. 21-55: „2. The birth of Saxon opera“.

²⁰ *Dichtung und Wahrheit* III 15 (FA I 14, 706).

das an der opéra comique orientierte Singspiel *Der Töpfer*,²¹ das Goethe zur Zusammenarbeit mit diesem Komponisten verlockte. Und dies mit respektablen Theatererfolgen in Frankfurt/M., Weimar, Berlin, München und Wien, während der Rezensent der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* monierte: „Zur Verfertigung dieses Schauspiels [...] wurde wahrscheinlich nicht das Genie eines Verfassers des *Götz von Berlichingen* erfordert; jeder etwas mehr als mittelmäßige Kopf hätte es liefern können.“ Wenn er dann tadelt: „Auch hat die ganze Handlung zu wenig Ausgeführtes, und der Knoten löset sich so leicht, daß er des Schürzens kaum werth war“²², so ist dies ex negativo ein erster Vorklang von Goethes späterer Betonung der „bedeutende[n] Situationen, in einer künstlichen Folge“ und der „Worte, in verständiger, empfindbarer Folge“ auf Kosten von Handlungsführung und Charakterzeichnung der Oper.

Dagegen war Goethes nächstes, von verschiedenen Komponisten vertontes Singspiel auf dem Theater völlig erfolglos, während der Rezensent der *Allgemeinen Deutschen Bibliothek* im Anschluß an seinen Verriß von *Erwin und Elmire* den literarischen Wert der *Claudine von Villa Bella* rühmte:

Ein ungleich bessres Schauspiel als das eben angezeigte. Der Stoff ist zwar etwas abentheuerlich, und einer spanischen Novelle, woraus er auch vielleicht gezogen ist, sehr ähnlich; aber die Ausführung haucht lauter Leben und Wärme, und verräth einen Dichter von nicht gemeinem Genie. Durchgehends glüht ein höchst belebendes Feuer der Handlung, die uns die oft raschen Uebergänge derselben weniger merklich und beleidigend macht, überaus viel Wahrheit in der Zeichnung der Charaktere, und mehr noch in Sprache und Ausdruck.

Die „eingemischten Gesänge“ forderten eine lebhaftere Komposition, „welche nach der Art der *Finalen* in den italienischen Operetten eingerichtet, und mit lebhafter Handlung verbunden“ ist.²³ Diese sich hier bereits anbahnende Umorientierung vom französischen Formtyp der ‘opéra comique’ zum italienischen der ‘opera buffa’ sollte später durch Goethes aufwendige Neufassungen

²¹ Vgl. Wilhelm Staudinger, "Johann André. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels", in: Archiv für Musikforschung 1, 1936, S. 318-360, bes. S. 344-350.

²² *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 31 (1777), S. 493f.; abgedruckt in: Julius W. Braun (Hrsg.), *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1773-1786*, Berlin 1883(= Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen, 2. Abth., Bd. 1), S. 355f.

²³ ADB 31 (1777), S. 494f.; abgedruckt in: ebd. S. 356f.

von vier seiner Singspiele während der Italienischen Reise ratifiziert werden, sie prägt aber schon deutlich einige Singspiele des dazwischenliegenden Jahrzehnts.

Das gilt noch nicht für das (später ebenfalls umgearbeitete) „Festspiel mit Gesang und Tanz“ *Lila*²⁴ (1777): die Darstellung einer „psychische[n] Cur, wo man den Wahnsinn eintreten läßt um den Wahnsinn zu heilen“,²⁵ wobei nach dem völlig gesanglosen 1. Aufzug die Musik zunehmend eine tragende Rolle übernimmt; ebensowenig für die „komische Oper“ *Der Triumph der Empfindsamkeit*²⁶ (1777) mit ihren sporadischen Gesangseinlagen und dem musikalisch untermalten „Monodrama“ *Proserpina* und für das (von Goethe selbstironisch als „Wald und Wasser Drama“²⁷ bezeichnete) „Singspiel“ *Die Fischerin*²⁸ mit eingearbeiteten Übersetzungen aus Herders *Volksliedern*.²⁹ – Eine ausgesprochene Mischform von ‘opéra comique’ und ‘opera buffa’ ist dagegen bereits die „kleine Operette“ *Jeri und Bätely*³⁰ (1780), „worin die Akteurs Schweizerkleider anhaben und von Käs und Milch sprechen“³¹: Goethes wohl erfolgreichster Singspiel-Text, der später die Vorlage für Adolphe Adams ‘opéra comique’ *Le chalet* (1834; Libretto: Scribe / Mélesville) abgab.³² Tatsächlich ist das „ungeheure lange *Final*“ der Erstfassung so gedrängt in ‘opera buffa’-Manier gearbeitet („Von dem Moment an da Thomas das Quodlibet zu

²⁴ FA I 5, 35-62.

²⁵ So später Goethe an Karl Friedrich Graf von Brühl, 1. 10. 1818 (WA IV 29, 299); vgl. hierzu Gottfried Diener, *Goethes "Lila". Heilung eines "Wahnsinns" durch "psychische Kur". Vergleichende Interpretation der drei Fassungen. Mit ungedruckten Texten und Noten und einem Anhang über psychische Kuren der Goethe-Zeit und das Psychodrama*, Frankfurt/M. 1971.

²⁶ FA I 5, 69-123; die Gattungsbezeichnung stammt aus Goethes Brief an Charlotte von Stein, 12. 9. 1777 (WA IV 3, 174).

²⁷ Goethe an Johann Heinrich Merck, 16. 7. 1782 (WA IV 6, 8).

²⁸ FA I 5, 269-289.

²⁹ So heißt es in Goethes Vorarbeiten zu dem Abschnitt „Dainos, oder Litthauische Volkslieder, herausgegeben von L. H. Rhesa. Königsberg 1825“ des Aufsatzes *Nationelle Dichtkunst (Ueber Kunst und Alterthum VI 2 [1828])*: „Schon Herder liebe diese Lettischen Volkslieder gar sehr; in mein kleines Drama: *die Fischerin* sind schon einige von seinen Übersetzungen geflossen.“ (WA I 42.1, 305.) Vgl. die detaillierte Aufstellung der Herkunft dieser Lieder in: FA I 5, 1122.

³⁰ FA I 5, 199-223.

³¹ Goethe an Wolfgang Heribert von Dalberg, 2. 3. 1780 (WA IV 4, 187); die Gattungsbezeichnung „Operette“ findet sich bereits in dem Brief Goethes an den Komponisten Philipp Christoph Kayser, 29. 12. 1779 (ebd. 155).

³² Vgl. Karin Pendle, "The Transformation of a Libretto: Goethe's 'Jery and Bätely'", in: *Music & Letters* 55, 1974, S. 77-88.

singen anfängt geht die Musik ununterbrochen bis zu Ende fort“³³), daß Goethe sich später genötigt sah, es durch Vers-Prosa-Wechsel wieder zu entspannen. In einem Begleitbrief an seinen Jugendfreund, den Komponisten Philipp Christoph Kayser (1755-1823), bestimmt es Goethe als Absicht seiner damaligen Musikdramaturgie, „eine Menge Gemüthsbewegungen in einer lebhaft fortgehenden Handlung vorzubringen, und sie in einer solchen Reihe folgen zu lassen, dass der Komponist sowohl in Übergängen als Contrasten seine Meisterschaft zeigen kann“, und unterscheidet dabei prinzipiell „dreierlei Arten von Gesängen“:

Erstlich Lieder, von denen man supponiret, dass der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verlohren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten biss zur heftigsten Empfindung. Melodie und Akkompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden.

Drittens kommt der rytmische Dialog, dieser giebt der ganzen Sache die Bewegung, durch diesen kann der Componist die Sache bald beschleunigen, bald wieder anhalten, ihn bald als Deklamation in zerrissnen Takten traktiren, bald ihn in einer rollenden Melodie sich geschwind fortbewegen lassen. Dieser muss eigentlich der Stellung Handlung und Bewegung des Akteurs angemessen sein und der Komponist muss diesen immer fort vor Augen haben, damit er ihm die Pantomime und Aktion nicht erschweere. [...] Da gegen das Ende meines Stüks der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen was ich sage, denn man muss sich alsdenn in acht nehmen dass es nicht gar zu bunt wird. Der Dialog muss wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsizen. Es versteht sich dass ich hier nicht von dem vordern prosaischen Dialog rede, denn dieser muss nach meiner Intention gesprochen werden, ob Ihnen gleich frei bleibet nach Gefallen hier und da Akkompagnement einzuweben. Übrigens werden Sie wohl von selbst finden, dass viel Gelegenheit da ist, manchfaltigen musikalischen Reichthum anzubringen.³⁴

³³ Goethe an Kayser, 20. 1. 1780 (WA IV 4, 169).

³⁴ Goethe an Kayser, 29. 12. 1779 (ebd. 156-158).

Wie sehr der Weimarer Aufenthalt von Giuseppe Bellomos Schauspieltruppe seit Beginn 1784 Goethes Neuorientierung verstärkte, zeigt sein werbender Brief an Kayser:

Daß Sie die muntre Oper lieben und sich nach Arbeit sehnen freut mich beydes recht sehr. Ich bin immer für die Opera buffa der Italiäner und wünschte wohl einmal mit Ihnen ein Werckgen dieser Art zu Stande zu bringen.

[...] Ich habe seit letztem Winter ein Duzzend der Besten Productionen dieser Gattung, von einer zwar mittelmäsigen Truppe gehört. Ich habe mir mancherley dabey gedacht und recht gewünscht daß Sie in dieses Fach einzugehen Lust und Muth hätten. Leben Bewegung mit Empfindung gewürzt, alle Arten Leidenschafften finden da ihren Schauplatz. Besonders erfreut mich die Delikatesse und Grazie womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irrdischen Natur des Dichters schwebt.³⁵

Diese produktive Stimmung fand Ende 1784 ihren Niederschlag in Goethes Singspieltext *Scherz, List und Rache*³⁶, dessen Komposition durch Kayser sich drei Jahre hinzog, um schließlich nach sechs Jahren mit einem Mißerfolg zu enden. Freilich räumte Goethe dem Komponisten gegenüber alsbald seine eigene Mitschuld ein, indem „das Stück für ein musikalisch Drama zu angezogen, zu angestrengt ist. [...] Mein höchster Begriff vom Drama ist rastlose Handlung, ich dachte mir das Süjet, fing an und sah zu spät daß es zum musikalischen Drama zu überdrängt war“.³⁷ Nicht „rastlose Handlung“, sondern „bedeutende Situationen, in einer künstlichen Folge“: darin wird Goethe schließlich die spezifischen Möglichkeiten des musikalischen Dramas erblicken. Doch in der *Italienischen Reise* nennt er noch einen weiteren Grund des Mißlingens:

Alles unser Bemühen [...], uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren als Mozart antrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.³⁸

³⁵ Goethe an Kayser, 28. 6. 1784 (WA IV 6, 317f.).

³⁶ FA I 5, 369-412.

³⁷ Goethe an Kayser, 23. 1. 1786 (WA IV 7, 164).

³⁸ FA I 15.1, 468 („Zweiter römischer Aufenthalt. November. Bericht“); Goethes anfänglich kritische Haltung zu Mozarts *Entführung aus dem Serail* bezeugt sein Brief an Kayser, 22. 12. 1785 (WA IV 7, 143).

Als Goethe kurz vor der Italienischen Reise mit der „Operette“ *Die ungleichen Hausgenossen*³⁹ (1785/86) einen weiteren Versuch für das „Lyrische Theater“⁴⁰ unternahm, folgte er – angeregt durch Friedrich Wilhelm Gotters Komödie *Das öffentliche Geheimnis* (1781), eine Adaptation von Carlo Gozzis *Il segreto pubblico*⁴¹ – nochmals dem Formtyp der ‘opera buffa’, notierte in den Vorarbeiten aber zugleich ein Szenarium⁴² von Beaumarchais’ *Le mariage de Figaro ou la folle journée* (Uraufführung 1783, veröffentlicht 1785). Kein Wunder, daß Goethes „schon ziemlich weit gediehen[es]“⁴³ Singspiel nach dem glanzvollen Uraufführungserfolg von Mozart / da Pontes *Le nozze di Figaro* (1. 5. 1786) unvollendet liegenblieb:

Nach *Scherz, List und Rache* war Mozart Goethe bei der Konkretisierung seiner Singspielpläne zum zweiten Mal mit einem unanfechtbaren Meisterwerk zuvorgekommen. Mozart als der ahnungslose Konkurrent Goethes, der dessen eigene Bemühungen um das Musiktheater ‘niederschlug’! Freilich zeigt gerade die wiederholte Nähe zu Mozart, wie sehr Goethe die Zeichen der Zeit auf dem Gebiet der Oper erkannt hat.⁴⁴

IV

Doch dies war noch nicht das Ende von Goethes Singspielproduktion. Denn er nahm *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella*, *Lila* und *Jery und Bätely* mit nach Italien, um sie für Band 5 und 6 der neuen Göschen-Ausgabe seiner *Schriften* (1790) grundlegend zu überarbeiten. So bekannte er dem Herzog aus Rom:

Daß ich meine älteren Sachen fertig arbeite, dient mir erstaunend. Es ist eine Rekapitulation meines Lebens und meiner Kunst, und indem ich gezwungen bin, mich und meine jetzige Denckart, meine

³⁹ FA I 5, 413-433; zunächst gebrauchte Goethe gegenüber Charlotte von Stein die Gattungsbezeichnung „neue Oper“ (12. 12. 1785; WA IV 7, 140), dann generell „Operette“ (ab 13. 12. 1785; ebd.).

⁴⁰ So die Formulierung im Brief an Kayser, 23. 12. 1785 (ebd. 147); das „Lyrische Drama“ nennt er diese Gattung auch im selben Brief (ebd.).

⁴¹ Vgl. Luise Eitel Peake, "The Problem of Goethe's *Die ungleichen Hausgenossen*", in: Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates und Christopher Hatch (Hrsgg.), *Music and Civilisation. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York u. London 1984, S. 153-167, bes. S. 155.

⁴² FA I 5, 1205f.

⁴³ *Tag- und Jahres-Hefte 1789* (FA I 17, 17).

⁴⁴ So Dieter Borchmeyers Kommentar in: FA I 5, 1192.

neuere Manier, nach meiner ersten zurückzubilden, das was ich nur entworfen hatte nun auszuführen; so lern' ich mich selbst und meine Engen und Weiten recht kennen.⁴⁵

Claudine und Erwin halten mich länger auf, als ich dachte, ich will sie nun gut machen in ihrer Art, besonders, da es die ersten Singspiele sind, die in meiner neuen Ausgabe vorkommen.⁴⁶

Daß er diese beiden ersten Singspiele – wie die Prosa-*Iphigenie* – vollständig in Verse umgegossen hat, begründet Goethe in der *Italienischen Reise* folgendermaßen:

ich hatte mich [...] durch die Bearbeitung Egmonts in meinen Forderungen gegen mich selbst dergestalt gesteigert, daß ich nicht über mich gewinnen konnte sie in ihrer ersten Form dahin zu geben. Gar manches Lyrische das sie enthalten, war mir lieb und wert; es zeigte von vielen zwar törig aber doch glücklich verlebten Stunden, wie von Schmerz und Kummer, welchen die Jugend in ihrer unberatenen Lebhaftigkeit ausgesetzt bleibt. Der prosaische Dialog dagegen erinnerte zu sehr an jene Französischen Operetten, denen wir zwar ein freundliches Andenken zu gönnen haben, indem sie zuerst ein heiteres singbares Wesen auf unser Theater herüber brachten, die mir aber jetzt nicht mehr genügen wollten, als einem eingebürgerten Italiäner, der den melodischen Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen wenigstens wollte verknüpft sehen.

In diesem Sinne wird man nunmehr beide Opern bearbeitet finden; ihre Kompositionen haben hie und da Freude gemacht, und so sind sie auf dem dramatischen Strom auch zu ihrer Zeit mit vorüber geschwommen.⁴⁷

Speziell zu *Erwin und Elmire* schreibt Goethe hier:

Ich habe gesucht dem Stückchen mehr Interesse und Leben zu verschaffen und habe den äußerst platten Dialog ganz weggeschmissen. Es ist Schülerarbeit oder vielmehr Sudelei. Die artigen Gesänge, worauf sich alles dreht, bleiben alle, wie natürlich.⁴⁸

Und zur *Claudine von Villa Bella*: sie werde „so zu sagen ganz neu ausgeführt, und die alte Spreu meiner Existenz herausgeschwungen“⁴⁹; denn:

Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht durch manche Aufopferungen, dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten. Das Zeug worauf gestickt werden

⁴⁵ Goethe an Herzog Carl August, 11. 8. 1787 (WA IV 8, 241f.).

⁴⁶ Goethe an denselben, 8. 12. 1787 (ebd. 305).

⁴⁷ FA I 15.1, 466f. („Zweiter römischer Aufenthalt. November. Bericht“).

⁴⁸ Ebd. 425 („Zweiter römischer Aufenthalt“, 12. 9. 1787).

⁴⁹ Ebd. 463 („Zweiter römischer Aufenthalt“, 3. 11. 1787).

soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli gewoben sein. Doch hab' ich bei dieser, wie bei Erwin, auch fürs Lesen gesorgt. Genug ich habe getan was ich konnte.⁵⁰

So resümiert Goethe schließlich im weiten Rückblick der *Tag- und Jahreshefte 1787 bis 1788*:

In die eigentliche italiänische Opernform und ihre Vortheile hatte ich mich, bey meinem Aufenthalte in dem musikalischen Lande, recht eingedacht und eingeübt; deshalb unternahm ich mit Vergnügen, *Claudine von Villa bella* metrisch zu bearbeiten, ingleichen *Erwin und Elmire*, und sie dem Componisten zu freudiger Behandlung entgegen zu führen. (FA I 17, 16)

Doch die metrische Versatilität, die Goethe hier bewies, resultierte keineswegs erst aus seinem Italien-Aufenthalt. Hatte er doch schon Anfang 1786 auf Kaysers Bedenken erwidert:

Ich weis auch daß die Italiäner niemals vom eingeleiteten fliesenden Rhythmus abweichen und daß vielleicht eben darum ihre Melodien so schöne Bewegungen haben. Allein ich bin als Dichter die ewigen Jamben, Trochäen und Dactylen mit ihren wenigen Maassen und Verschränkungen so müde geworden, daß ich mit Willen und Vorsatz davon abgewichen bin.

Und er berief sich speziell auf Gluck, wenn er seine Art der Rhythmisierung folgendermaßen beschreibt:

Ich fing also an den fliesenden Gang der Arie wo Leidenschaft eintrat zu unterbrechen, oder vielmehr ich dachte ihn zu heben, zu verstärken, welches auch gewiss geschieht, wenn ich nur zu lesen zu deklamiren brauche. Eben so in Duetten wo die Gesinnungen abweichen, wo Streit ist, wo nur vorübergehende Handlungen sind den Paralellismus zu vernachlässigen, oder vielmehr ihn mit Fleis zu zerstören, und wie es geht wenn man einmal auf einem Weege oder Abweege ist man hält nicht immer Maas.

Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärckt daß der Musickus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt. Und haben Sie nicht selbst Recitativstellen auf eine unerwartet glückliche Weise in Rytmischen Gang gebracht. (WA IV 7, 165f.)

Während Goethe so seine beiden ersten Singspiele in Anlehnung an die 'opera buffa' durchgängig versifizierte, führte er umgekehrt Prosadialoge in den Schlußteil von *Jery und Bätely* ein und vereinheitlichte damit die gesamte

⁵⁰ Ebd. S. 554 („Zweiter römischer Aufenthalt“, 6. 2. 1788).

Form im Sinne der 'opéra comique', wie sich auch in der Endfassung der *Lila* das „Aneinandertreten der Poesie und Prosa, des Alltäglichen und Phantastischen“ letztlich miteinander verbinden und die „fröhliche Anerkennung des Gewöhnlichen [...] nicht die Exaltation aufheb[en]“ sollte.⁵¹ Alle vier Singspiele gewannen damit als 'lyrische Dramen' eine literarische Qualität, dank derer sie sich in den *Schriften* von 1790 nicht hinter dem *Egmont*, der *Iphigenie auf Tauris* und dem *Torquato Tasso* zu verstecken brauchen. Durch die Vertonungen Johann Friedrich Reichardts (1752-1814) gewannen sie aber auch eine ganz neue musikalische Qualität;⁵² um so enttäuschender war es für ihn, daß *Der Cophta als Oper angelegt (Die Mystifizierten)*⁵³ nie über erste Skizzen hinaus gedieh und er nur eine Schauspielmusik zu dem Lustspiel *Der Groß-Cophta* (1792) schreiben konnte.

V

Abgesehen von Aufführungen zu Goethes Lebzeiten gehören seine Singspiele und Opern zu den wirkungslosesten Teilen seines dichterischen Werks. Doch immerhin findet sich in Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* nach der Charakterisierung des *Torquato Tasso* und des *Egmont* das uneingeschränkte Lob:

Aus den leichtesten, frischesten Blumengestalten hervor athmet derselbe schöne Geist jener beyden Stücke in Claudine von Villabella. Durch die merkwürdigste Umbildung ist darin der sinnliche Reiz des Crugantino, in dem der Dichter schon früh das romantische Leben eines lustigen Vagabunden mit Liebe dargestellt hatte, in die geistigste Anmuth verklärt, und aus der gröbereren Atmosphäre in den reinsten Aether emporgehoben.⁵⁴

⁵¹ Goethe an Karl Friedrich Graf von Brühl, 1. 10. 1818 (WA IV 29, 300f.).

⁵² Vgl. Rolf Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752-1814). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik. In Verbindung mit dem Verzeichnis der literarischen Werke und einem Katalog der Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*, Bde. 2, Bonn 1965(= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 25), hier Bd. 1, S. 74-103.

⁵³ FA I 6, 9-19.

⁵⁴ Friedrich Schlegel, "Versuch über den verschiedenen Styl in Goethe's früheren und späteren Werken", in: Athenäum. Eine Zeitschrift, Bd. 3, 2. Stück, hrsg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Berlin 1800, repr. Berlin 1960, S. 170-181, hier S. 176.

Kein Wunder, daß der junge Franz Schubert 1815 das Singspiel – wie übrigens auch die Arie „Ach, wer bringt die schönen Tage...“ aus *Die ungleichen Hausgenossen* – komponierte⁵⁵ und Ludwig Tieck noch 1828 in Weimar *Jery und Bätely* vorlas.⁵⁶ Dagegen ist es im späteren 19. Jahrhundert ein Zeichen außerordentlicher Vertrautheit mit Goethes Gesamtwerk, wenn etwa Nietzsche dem „Vorspiel in deutschen Reimen“ zur *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) den Titel *Scherz, List und Rache*⁵⁷ gibt. Oder wenn der gerade vierzehnjährige Richard Strauss 1878 einem Jugendfreund von der Komposition eines „Chor[s] zu meinem Drama ‘Lila’ von Göthe“⁵⁸ zu berichten weiß – einer Arbeit, die er knapp zwei Jahrzehnte später (1895) wiederaufnahm und für die er Cosima Wagner um Unterstützung bat.⁵⁹ Nachdem er nämlich „drei Akte [...] in ‘moderne’ Musik gesetzt“ hatte,⁶⁰ sah Strauss sich hinsichtlich der Fortsetzung in einer prinzipiellen „Verlegenheit“ – denn:

Das Ganze darf durchaus nichts Opernhafes bekommen, die Musik dabei soll nur aufs Notwendigste beschränkt werden, äußerst diskret sein, und ein großer Reiz am Ganzen ist: das Problem von geschickt vermittelten Übergängen von Dialog zur Musik und daraus zurück zu lösen, aber in einem Sinne zu lösen, als wenn „die Werke“ [sc. Richard Wagners] nicht geschrieben. Wenn wir dem Stücke „Lila“ das gewisse „Veraltete, Moderne, Rokokohafte“ nehmen, was der ganzen Denkweise der „Zelterschen Zeit“ bei aller Genialität Goethes anhaftet, so nehmen wir ihm seinen

⁵⁵ Vgl. FA I 5, S. 1360 u. 1192.

⁵⁶ Vgl. Goethes Tagebucheintrag vom 8. 6. 1828 (WA III 11, S. 230).

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München u. Berlin/New York 1980, hier Bd. 3, S. 353.

⁵⁸ *Richard Strauss – Ludwig Thuille, Ein Briefwechsel*, hrsg. v. Franz Trenner, Tutzing 1980 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 4), S. 32 (26. 1. 1878). Strauss hatte damals außer dem Ensemble aus dem 4. Aufzug auch die Arie der Almaide „Sei nicht beklommen! Sei uns willkommen“ komponiert (vgl. Stephan Kohler, „Das Singspiel als dramatischer Formtypus: Goethe – Strauss – Hofmannsthal“, in: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.], *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*, Tübingen 1984, S. 181-193, hier S. 184).

⁵⁹ Vgl. Stephan Kohler, „Goethes Singspiel ‘Lila’ in der Bearbeitung Cosima Wagners für Richard Strauss und das Fragment eines Singspielentwurfs von Hugo von Hofmannsthal“, in: *Hofmannsthal-Blätter* 26 (1982), S. 19-31; ferner Willi Schuh, „Verstreute Goethe-Vertonungen“, in: *Richard Strauss Jahrbuch* 1959/60, S. 147-152.

⁶⁰ *Cosima Wagner – Richard Strauss, Ein Briefwechsel*, hrsg. v. Franz Trenner unter Mitarb. v. Gabriele Strauss, Tutzing 1978 (= Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München, Bd. 2), S. 211 (3. 9. 1895).

Mondscheinduft, den wir mit der Elektrizität des 20. Jahrhunderts ertö-
ten.⁶¹

Es war also die Beschäftigung mit dem Goetheschen Singspiel *Lila* und nicht erst die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal, die Richard Strauss von der Wagnerschen Musikdramatik auf den Weg zur – an Mozart und nicht etwa an Zelter orientierten – Rokoko-Moderne des *Rosenkavaliers*, des *Bürgers als Edelmann* und des „Vorspiels“ zur *Ariadne auf Naxos* brachte.

Doch bezeichnenderweise beschäftigte sich nur wenige Jahre später auch Hugo von Hofmannsthal mit einem Singspielplan nach Goethe und skizzierte am 30. Juni 1900 das Szenarium *Die Gräfin. Ein Singspiel nach W. Meister*.⁶² Kein Wunder, daß er dann (1913/14) – und welcher der mit ihm zeitgenössischen Dichter wäre dazu in der Lage gewesen? – die *Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern*⁶³ (mit einem Motto aus dem Goethe-Zelter-Briefwechsel) verfaßt hat und daß in ihr neben *Der Zauberflöte zweiter Teil*, dem *Märchen* als „erzählte[r] Oper“ (Novalis) (S. 443) und dem *Faust II* als „Oper aller Opern“ (S. 447) ausgerechnet der *Wilhelm Meister* die Hauptrolle spielt. Kein Wunder auch, daß Goethe im Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal einen gemeinsamen Nenner bildet: Etwa, wenn Hofmannsthal beschwörend erklärt, „daß in unseren Stoffen – „Rosenkavalier“, „Ariadne“, „Frau ohne Schatten“ – [...] es sich um Läuterung, um eine Goethesche Atmosphäre handelt, durch deren tiefes Ver-

⁶¹ Ebd. S. 215 (30. 9. 1895); wie die Wiederaufnahme in Cosima Wagners Antwort vom 30. 11. 1895 (ebd. S. 218) zeigt, ist „Moderne“ statt „Modernde“ mit Sicherheit ein Druckfehler.

⁶² Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. v. Rudolf Hirsch, Mathias Mayer, Christoph Perels, Edward Reichel u. Heinz Rölleke, Bd. 25.2: *Operndichtungen 3.2*, hrsg. v. Ingeborg Beyer-Ahlert, Frankfurt/M. 2001, S. 145f.; hier auch weitere rudimentäre „Opern- und Singspielpläne“ (S. 143-149).

⁶³ Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I: 1891-1913*, hrsg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt/M. 1979 (= Gesammelte Werke in 10 Einzelbände), S. 443-448 (im folgenden zitiert unter einfacher Seitenangabe); zuerst abgedruckt als „Einleitung“ (S. 195-202) zu der Abteilung „Opern und Singspiele“ von Bd. 8: *Letzte Dramen. Singspiele, Theaterreden, Maskenzüge von Goethes sämtlichen Werken* in den ‚Pandora-Klassikern‘ (Berlin: Ullstein [1923]); in diesem sehr reichhaltigen Band fehlt ausgerechnet das Singspiel *Lila*. Vgl. hierzu Albrecht Riethmüller, „Komödie für Musik nach Wagner: *Der Rosenkavalier*“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 4 (1996), S. 277-296, bes. S. 287-289.

ständnis Sie mich unendlich erfreut haben“,⁶⁴ oder wenn er seinen Wunsch, daß Strauss „an die ‘Helena’ mit recht leichter, rascher, freier Hand gehen“ möge, mit dem Hinweis auf eine Figur aus Goethes Lustspiel *Der Bürgergeneral* stützt:

Goethe war sich nicht zu groß, eine Rolle „Schnaps“, die ein Possendichter in zwei flachen Schwänken in Umlauf gebracht hatte, zum Mittelpunkt für eine Farce zu nehmen; und Schiller, der strenge hohe Schiller, entwarf eine Posse mit dem gleichen Schnaps als Hauptfigur!⁶⁵

Und dies gilt nicht minder, wenn Strauss die Ausarbeitung von „Goethes Entwurf zur ‘Iphigenie in Delphi’“ („Würde Sie dies nicht reizen?“) anregt;⁶⁶ oder wenn er aus Rio de Janeiro schreibt: „Ich habe auf der Überfahrt die ganzen literarischen Aufsätze von Goethe gelesen: wie weit hatte uns dieser herrliche Geist vor hundert Jahren schon gebracht! Wo stehen wir heute! Und trotzdem!“⁶⁷ Daß er aber diese Goethebezüge keineswegs bloß Hofmannsthal zuliebe hervorhebt, zeigt Strauss’ Erläuterung des Sujets der *Frau ohne Schatten* für seine Frau: „Es ist ein reiner, sehr edler Märchenstoff mit herrlichen Symbolen (von weitem ein bischen an die Zauberflöte erinnernd, mit deren Fortsetzung sich bekanntlich schon Göthe beschäftigt hat.)“⁶⁸ – Ihren Höhepunkt aber finden solche Überlegungen in Hofmannsthals Brief an Strauss vom 20. 1. 1913, in dem er zur Arbeit an der *Frau ohne Schatten* „mit freudigem Staunen“ bemerkt:

Daß mir dieser Stoff mit seiner inneren, unauslöschlichen Stimmung für Musik in der gegenwärtigen Phase meines Lebens aufging, wo ich reif war, ihn zu fassen, reif genug, ihn nicht zu übereilen, das ist ein großer Glücksfall, auch für Sie. In dem neuen Buch von Chamberlain ist alles zusammengestellt, was sich auf Goethes unablässige Versuche, eine Oper zu schaffen, bezieht – die schließlich daran ermatteten, daß er keinen zulänglichen Komponisten fand. Wie er sich den Begriff des Opernhaften klarzumachen sucht, ihn vom bloß Theatralischen einerseits, vom rein Dramatischen andererseits abscheidet, das war das Resultat jahre-, jahr-

⁶⁴ Hofmannsthal an Strauss, 8. 3. 1912, in: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, hrsg. v. Willi Schuh, 5., erg. Aufl., Zürich u. Freiburg i. Br. 1978, S. 170.

⁶⁵ Hofmannsthal an Strauss, 22. [9. 1923] (ebd. S. 494f.).

⁶⁶ Strauss an Hofmannsthal, 28. 6. 1917 (ebd. S. 367).

⁶⁷ Strauss an Hofmannsthal, 5. 10. 1920 (ebd. S. 462).

⁶⁸ „Aus einem Brief von Richard Strauss an seine Frau Pauline, 4. IV. 1911“, in: Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten* (Programmheft zur Wiederaufnahme, Münchner Opernfestspiele 1981), hrsg. v. Klaus Schultz unter Mitarb. v. Stephan Kohler, München 1981, S. 20f. (mit Faksimile).

zehntelanger innerer Bemühung um die Form, die er „vielleicht die günstigste aller dramatischen Formen“ nennt. „Bedeutende Situationen in einer künstlichen Folge“: dieses Wort, in dem er sich das für die Oper zu Erstrebende zusammenfaßt, hat mich für die „Frau ohne Schatten“ unendlich ermutigt.

Ja, es ist, als zielte dieses Wort geradezu auf einen Stoff, wie den ich das Glück hatte zu finden, und eine Behandlungsweise, wie sie bei mir von Erfahrung und Instinkt diktiert wurde. Es sind elf bedeutende, fast pantomimisch prägnante Situationen – durch ihre Verbindung aber – indem in ihnen zwei Welten, zwei Menschenpaare, zwei Konflikte einander wechselseitig ablösen, einander spiegeln, einander steigern und schließlich einander aufheben –, ist ein Ganzes hergestellt, das an sich, als Schauspiel, schon merkwürdig und reizend genug wäre, durch die Musik aber, die alles in alles schlingen, eines ins andere spiegeln, ja eines ins andere hinüberführen kann, wie der Alchemist die Elemente, erst seine letzte Vollendung und Weihe erhält.⁶⁹

Wenn es freilich darum ging, durchschlagskräftige Opern zu schaffen, konnte Goethe angesichts der inzwischen notorischen Erfolglosigkeit seiner musikalischen Dramen schwerlich als Vorbild dienen. Daher versuchten Strauss und Hofmannsthal bei aller Neuheit ihres Unternehmens, sich ganz praktisch an erfolgreichen Libretti zu orientieren – getreu Strauss' Prophezeiung: „ich hab's immer gesagt, Sie werden Scribe No. II, nachdem man mich schon zu Meyerbeer gestempelt hat.“⁷⁰ So schreibt etwa Hofmannsthal während der Arbeit an der *Ariadne*:

Gelegentlich sah ich mir die Textbücher von „Figaro“, „Cosi fan tutte“ etc an. Ich hoffe, mit Nutzen. Warum letzteres nie Erfolg hatte, verstehe ich recht gut. Es ist ja fast kein Satz im ganzen Stück ernst gemeint, alles Ironie, Täuschung, Lüge, das kann die Musik nicht ausdrücken (außer ausnahmsweise), und das Publikum hält es nicht aus.⁷¹

Darauf erwidert Strauss – nach dem Versprechen, sich „ganz ins Gebiet der unwagnerschen Spiel-, Gemüts- und Menschenoper zu begeben“:

nun aber schaffen Sie mir dazu die nötigen Textbücher à la „Schwarzer Domino“, „Maurer und Schlosser“, „Wildschütz“, „Zar und Zimmermann“, „Teufels Anteil“, à la Offenbach, nur mit Hofmannsthalschen *Menschen*, anstatt mit Theaterpuppen angefüllt. Eine amüsante, interessante Handlung, sei's mit Dialog, Arien, Duetten, Ensembles, erlebt von wirklichen komponierbaren Menschen à la Marschallin, Ochs, Barak. In welcher

⁶⁹ Hofmannsthal an Strauss, 20. 1. 1913 (*Briefwechsel*, S. 212f.).

⁷⁰ Strauss an Hofmannsthal, 10. 6. 1911 (ebd. S. 128).

⁷¹ Hofmannsthal an Strauss, 13. 8. [1916] (ebd. S. 357).

Form Sie wollen! Ich verspreche Ihnen, daß ich den Wagnerschen Musierpanzer nun definitiv abgestreift habe.⁷²

Woraufhin Hofmannsthal – man traut seinen Augen kaum! – verspricht:

Genug, ich will tun, was ich kann, um diese Ihre Wünsche zu erfüllen. Es wird Ihnen Spaß machen, zu hören, daß ich die Textbücher „Schwarzer Domino“, „Wildschütz“, „Teufels Anteil“ und andere hier habe und gelegentlich abends im Bett darin studiere. Vieles geht mir auf, auch viele neue Schwierigkeiten, einen Teil davon werden Sie mir durch vernünftiges Gespräch und Beispiele am Klavier lösen können.⁷³

Ein ähnlicher Dialog findet während der Arbeit an der *Arabella* statt. Denn nachdem ihm Hofmannsthal ziemlich maliziös erklärt hatte: „Nicht daß ich meinte, Sie könnten schreiben ‘wie Lehár’“,⁷⁴ teilt ihm Strauss seinerseits unverblümt mitteilt:

Was Ihnen fehlt: zum Knotenschürzen und drastischer Situationskomik möchte ich Ihnen gerne noch ein bißchen Scribe und Sardou einimpfen, selbst auf die Gefahr hin, daß Sie mich einen altmodischen Kitschier schimpfen!

Ich habe Sie vor einem Jahr um ein großes Kulturbild à la „Meistersinger“ gebeten. Wenn ich also dieses nicht haben kann, dann aber ein bißchen Scribe, Sardou und selbst Lortzing in Hofmannsthalschen Gewande!⁷⁵

Worauf Hofmannsthal erwidert:

das ist ja völlig richtig, daß ich immer von Zeit zu Zeit eine Impfung mit Scribe und Sardou ganz gut brauchen kann. Dafür ist mir gegeben, was diese beiden nicht besessen haben – den Gestalten ein Fluidum des Lebens mitzugeben.⁷⁶

Ja, einer seiner späten Briefe beginnt ganz in diesem Sinne mit dem hinreißenden Satz:

Lieber Dr. Strauss,

vielleicht würde es Sie ein wenig rühren, wenn Sie, durch ein kleines Fenster zwischen den Zweigen eines alten Apfelbaumes in ein sehr kleines Zimmer hineinschauend, Ihren getreuen Librettisten erblicken könnten, beim Schein einer Stehlampe, vor sich Ihre letzten Briefe, in der Hand das Textbuch von „Zar und Zimmermann“ – dem sich, trotz einiger Plattheit, doch manches ablernen läßt, wie jedem Bühnenwerk, das einmal lebendig war und durch Dezennien geblieben ist.⁷⁷

⁷² Strauss an Hofmannsthal, [ca. 16. 8. 1916] (ebd. S. 358).

⁷³ Hofmannsthal an Strauss, 16. 9. [1916] (ebd. S. 360).

⁷⁴ Hofmannsthal an Strauss, 26. 7. 1928 (ebd. S. 650).

⁷⁵ Strauss an Hofmannsthal, 2. 8. 1928 (ebd. S. 655).

⁷⁶ Hofmannsthal an Strauss, 5. 8. [1928] (ebd.).

⁷⁷ Hofmannsthal an Strauss, 14. 9. 1928 (ebd. S. 663).

Freilich kann sich Hofmannsthal schon im nächsten Brief nicht die Bemerkung verkneifen: „Der ganze Lortzing, Boïldieu, Auber, Cherubini, Donizetti sind ja abgewelkt“.⁷⁸ – So bleibt für ihn unverändert als Alternative zu jenem Opern-Traditionalismus aktuell: „neue Formen auf dem Gebiet: lyrisches Lustspiel, Singspiel, komische Oper auszubilden – die aber im Rahmen unserer *Opernhäuser* darstellbar wären“.⁷⁹ Damit knüpft er zugleich an sein lyrisches Frühwerk an, denn wie er Strauss nach 18jähriger Zusammenarbeit schreibt:

Vieles, das ich in aller Einsamkeit der Jugend hervorgebracht hatte, völlig für mich, selbst an Leser kaum denkend, waren phantastische kleine Opern und Singspiele – ohne Musik. Durch Ihre Wünsche dann war ein Ziel gegeben, und doch die Freiheit nicht eingeengt.⁸⁰

Deshalb spricht er 1922 dem Verleger Samuel Fischer gegenüber – anknüpfend an den Titel seiner frühen *Gedichte und Lyrische Dramen* – von seinen „lyrischen Dramen (alias Opern)“,⁸¹ die er ebenfalls in einem Band vereinigt sehen möchte. Und er schreibt wenige Monate vor seinem Tod dem Kritiker Max Rychner bei Übersendung der *Ägyptischen Helena* „in der bescheidenen Form des Operntextbuches“:

Es ist auch ein solches, und will es durchaus sein; in der Structur fügt es sich den Bedingungen, unter denen ein Bestehen auf der Opernbühne möglich ist, und im Rhythmischen schmiegt es sich dem Gesang entgegen, arienhaften Momenten, wechselnd mit einer höheren Declamation (in der ja Strauss sehr stark ist) und behält bei alledem noch alle Freiheit, die ich ja in meinen „kleinen Dramen“ hatte oder mir nahm. So erachte ich diese Gebilde (Ariadne schon vorher) als der „kleinen Dramen“ zweite Reihe. Ebenso wie diese – sehr berühmt, sehr wenig erkannt, um dies in Parenthese beizufügen – sind sie auch äußerst subjective, tief im Subject wurzelnde,

⁷⁸ Hofmannsthal an Strauss, 18. 10. 1928 (ebd. S. 669).

⁷⁹ Hofmannsthal an Strauss, 5. 12. 1918 (ebd. S. 669).

⁸⁰ Hofmannsthal an Strauss, 11. 3. 1924 (ebd. S. 516).

⁸¹ Hofmannsthal an S. Fischer, 25. 2. 1922, in: Hugo von Hofmannsthal. *Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann*, Frankfurt/M. 1973 (= S. Fischer Verlag. Almanach 87), S. 134. Schon Pannwitz gegenüber hatte Hofmannsthal am 2. 1. 1920 davon gesprochen, die geplanten „Danae u. aegyptische Helena zusammen[zu]stellen als Kleine Dramen zweite Reihe“ (Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz, *Briefwechsel 1907–1926*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Frankfurt/M. 1993, S. 459); ähnlich auch am 21. 2. 1920 gegenüber Rudolf Alexander Schröder (Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* 25.2, S. 459). In einem Brief vom 1. 5. 1920 an Anton Kippenberg erweiterte Hofmannsthal die so ins Auge gefaßte „zweite Reihe der ‘Kleinen Dramen’“ noch um die *Ariadne auf Naxos* (vgl. Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901–1929*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Frankfurt/M. 1991, S. 460); entsprechend am 5. 6. zu R. A. Schröder (Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* 25.2, S. 460).

Gedichte; aber die guten Deutschen haben davon, unter dem Schlagwort des Bekenntnishaften, auch recht grobe Begriffe.⁸²

Wobei er auf sein erdichtetes Gespräch *Die ägyptische Helena* (1928) verweist, in dessen Vorspann er Nadlers Diktum korrigiert, schon seine ersten Dramen hätten unbewußt nach Musik verlangt und das Wort „lyrisch“ deute dies nur ungenau an:

Er hat durchaus recht; aber das Wort, für mein Gefühl, deutet es ganz genau an. Die Franzosen nennen eine Oper un drame lyrique, und vielleicht waren sie darin instinktiv der Antike immer näher als wir; sie vergaßen nie ganz, daß die antike Tragödie eine gesungene Tragödie war.⁸³

Wie sich Hofmannsthal letztes zu Lebzeiten vollendetes ‘musikalisches Drama’ *Die ägyptischen Helena* entwickelt: ausgehend von „drei oder vier opern-, singspiel- und operettenartigen Sujets“,⁸⁴ wie sie Hofmannsthal vorschwebten; dann sich konkretisierend als Plan zu einer „Art Operette [...], noch mehr Operette als Ariadne, der Kern mythisch, das Ganze raumlos, hin- und wieder wehend zwischen dem Mythisch-ewigen und dem Socialen, ja dem Augenblicklichen wie die Offenbach-texte“,⁸⁵ und beziehungsreich betitelt wie der vorab publizierte Helena-Akt des *Faust II*: „classisch-romantische Phantasmagorie: Die aegyptische Helena“,⁸⁶ zunächst realisiert gemäß der Gestaltungsmaxime: „ein heroischer Stoff, aber *lustspielhaft behandelt*“,⁸⁷ wobei alsbald die für ‘opéra comique’ und Singspiel charakteristische „Mischung von Prosa und lyrischen Szenen“ im Libretto durch die Eliminierung der gesprochenen „Prosa-szenen, da sie den Fluß der Musik unterbrechen“,⁸⁸ aufgehoben wird und sich damit das Modell der „zweiaktigen romantischen Oper“⁸⁹ eindeutig durchsetzt; schließlich in der publizierten Selbstinterpretation Hofmannsthals eben als O-

⁸² Hofmannsthal an Rychner, 19. 2. 1929, in: ebd. S. 29f.

⁸³ Hugo von Hofmannsthal, „Die ägyptische Helena“, in: Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. 31: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. v. Ellen Ritter, Frankfurt/M. 1991, S. 216-227, hier S. 216.

⁸⁴ Hofmannsthal an Strauss, 1. 7. 1919 (*Briefwechsel*, S. 449); zum folgenden vgl. schon Eva-Maria Lenz, *Hugo von Hofmannsthals mythologische Oper „Die ägyptische Helena“*, Tübingen 1972 (= *Hermaea* N.F. 29).

⁸⁵ Hofmannsthal an Pannwitz, 8. 12. 1919 (*Briefwechsel*, S. 457).

⁸⁶ Hofmannsthal an Pannwitz, 2. 1. 1920 (ebd. S. 458).

⁸⁷ Hofmannsthal an Strauss, 16. 10. 1923 (*Briefwechsel*, S. 499).

⁸⁸ Hofmannsthal an Strauss, 2. 12. 1923 (ebd. S. 507). Diese Abweichung des Librettos vom ursprünglichen Operntext läßt sich besonders gut an der Eingangsszene beobachten (vgl. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* 25.2, S. 9ff. u. 77ff.).

per in Parallele zur griechischen Tragödie gesetzt – wiederholt diese schrittweise Werk-Metamorphose nicht in nuce den lebenslangen Weg des Musikdramatikers Goethe von seinen ersten leichtgewichtigen, Prosa und Vers mischenden Singspielen über das psychologisch vertiefte „Festspiel mit Gesang und Tanz“ *Lila*, die artistisch reflektierten Singspiel-Bearbeitungen seiner Italienischen Reise und *Der Zauberflöte zweiter Teil* schließlich bis hin zum *Faust II*, den Hofmannsthal nicht von ungefähr als „Oper der Opern“ verstanden hat? Und hat womöglich gerade das ambitioniert Anachronistische dieses Unternehmens wesentlich zu seinem nachhaltigen Mißerfolg beigetragen?

Literatur

- Julius W. Braun (Hrsg.), *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte, Notizen, Goethe und seine Werke betreffend, aus den Jahren 1773-1786*, Berlin 1883 (= Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen, 2. Abth., Bd. 1).
- Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge [etc.] 1985.
- Friedrich Blume, "Goethe", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 5, hrsg. v. F. Blume [u. a.], Kassel u. Basel 1956, S.
- Gottfried Diener, *Goethes "Lila". Heilung eines "Wahnsinns" durch "psychische Kur". Vergleichende Interpretation der drei Fassungen. Mit ungedruckten Texten und Noten und einem Anhang über psychische Kuren der Goethe-Zeit und das Psychodrama*, Frankfurt/M. 1971.
- Sebastian Donat und Hendrik Birus, *Goethe - ein letztes Universalgenie?*, Göttingen 1999.
- Hans-Albrecht Koch, *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974 (= Sammlung Metzler 133).
- Hans-Albrecht Koch, "Das Textbuch der 'Zauberflöte'. Zu Entstehung, Form und Gehalt der Dichtung Emanuel Schikaneders", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969, S. 76-120.
- Hans-Albrecht Koch, "Goethes Fortsetzung der Schikanederschen 'Zauberflöte'. Ein Beitrag zur Deutung des Fragments und zur Rekonstruktion des Schlusses", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1969, S. 121-163.
- Max Morris, "Goethe als Bearbeiter von italienischen Operntexten", in: *Goethe-Jahrbuch*, 1905, S. 3-51.
- Luise Eitel Peake, "The Problem of Goethe's *Die ungleichen Hausgenossen*", in: Edmond Strainchamps, Maria Rika Maniates und Christopher Hatch (Hrsgg.), *Music and Civilisation. Essays in Honor of Paul Henry Lang*, New York u. London 1984, S. 153-167.

⁸⁹ Hofmannsthal an Strauss, 29. 11. [1924] (*Briefwechsel*, S. 531).

- Karin Pendle, "The Transformation of a Libretto: Goethe's 'Jery and Bätely'",
in: *Music & Letters* 55, 1974, S. 77-88.
- Rolf Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts (1752-1814). Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik. In Verbindung mit dem Verzeichnis der literarischen Werke und einem Katalog der Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts*, Bde. 2, Bonn 1965 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 25).
- Friedrich Schlegel, "Versuch über den verschiedenen Styl in Goethe's früheren und späteren Werken", in: *Athenäum. Eine Zeitschrift*, Bd. 3, 2. Stück, hrsg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Berlin 1800, repr. Berlin 1960, S. 170-181.
- Wilhelm Staudinger, "Johann André. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels", in: *Archiv für Musikforschung* 1, 1936, S. 318-360.